



3 1293 00784 2028

20000000



This is to certify that the

dissertation entitled

**La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: el caso de Antonio Muñoz Molina**

presented by

**Francisco García-Moreno-Barco**

has been accepted towards fulfillment of the requirements for

Ph.D. degree in Spanish Language and Literatures

**Malcolm A. Compitello**

Major professor

Date June 5, 1992

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.  
 TO AVOID FINES return on or before date due.

| DATE DUE                                       | DATE DUE                             | DATE DUE |
|--|--------------------------------------|----------|
| <del>DEC 05 1995</del><br><del>MO 36 286</del> | <del>138</del>                       |          |
|  | NOV 05 1998<br><del>IL 5106529</del> |          |
| MAR 14 1996<br>TL: 3842540                     | MAY 18 1998<br>IL 2317578            |          |
| JUN 04 1996<br>IL 5082053                      |                                      |          |
| JAN 06 1997<br>IL 9905345                      |                                      |          |
| AUG 11 1997<br>IL 5032349                      |                                      |          |
| JUN 11 1998<br><del>IL 5032349</del>           |                                      |          |

MSU is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

c:\circ\datedue.pm3-p.1

**LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LOS 80 A LA LUZ DE LA CRITICA  
POSMODERNISTA: EL CASO DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

By

Francisco García-Moreno Barco

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1992

1992-1993

Copyright by  
Francisco García-Moreno Barco  
1992

## ABSTRACT

### LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LOS 80 A LA LUZ DE LA CRITICA POSMODERNISTA: EL CASO DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

By

Francisco García-Moreno Barco

With the death of General Francisco Franco in 1975, a 40-year period of dictatorship ended in Spain, and a new democratic age began. The political and social changes involved in this process affected the development of culture and with the rise to power of the Socialist party (PSOE), the country experienced a cultural expansion financed in no small measure by the government.

From Franco's death to our days, there has also been a series of economic transformations that have allowed Spain to achieve parity with the European Economic Community. These conversions have taken place in a very short time and this creates in the individual a feeling of instability, typical of a highly technically advanced society. This is what researchers call "the Postmodern condition." In literature, this instability is associated with dehumanized forms in which the foreign prevails over the native and the fictitious over social problematics.

Following the valuable study of Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*, this study uses Postmodernist theory to study Spanish narrative produced during the 80's focusing on the work of Antonio Muñoz Molina.

Muñoz Molina is one of the most representative writers of this period. His novels have gained the strong support of the general public and admired by critics. In the course of a very few years he has been awarded the

prestigious Icaro, Nacional, de la Critica and Planeta literary awards. This popularity and prestige as a writer questions the traditional dichotomy that divided high/low culture, closing the gap between elite and popular cultures.

Apart from this accessibility to a greater public, the novels of Muñoz Molina present typically Postmodernist issues such as the questioning of access to historical knowledge, the relationship between fiction and history, the vindication of marginal groups, the subversive use of literary conventions and the individualism characteristic of this epoch; as seen in his novels' characters who multiply their personalities as the only possible way to escape from alienation.

Through the study of Muñoz Molina this dissertation arrives at a series of conclusions related to the most fundamental principle of Postmodernism: the concept of "problematization" that arises from the critical study of the traditional conventions. Although this kind of narrative, typical of the Spain of the 1980's does not offer solutions, it at least suggests a series of interrogations that make the reader question the reliability of concepts such as "Truth", "Subjectivity", "Historical knowledge", "Center," that has been given for granted by the tradition.

The purpose of this study is, therefore, double: First, it attempts to offer a deeper understanding of one of the most representative authors of the Spain of the 80's, and second, to approach the Spanish narrative of this decade from the point of view of Postmodernist theories.

A mis padres, origen de mi historia.  
A Paloma.



## AGRADECIMIENTO

El autor de este trabajo desea expresar su gratitud a los profesores Mary S. Vásquez, George P. Mansour y Robert Fiore por su atenta lectura y comentarios sobre mi tesis, así como al profesor Malcolm A. Compitello, director de la misma, por su colaboración, consejos y apoyo durante mi estancia en Michigan State University.

Asimismo quisiera manifestar mi agradecimiento a los profesores Anibal González, Priscilla Meléndez, Frieda Brown, Dean Detrich, Lucia Lockert, Kenneth Scholberg y Dennis Seniff y sobre todo a la anteriormente citada Mary S. Vásquez y Ann White por su profunda y sincera amistad.

Finalmente mi más profundo agradecimiento a mis compañeros de promoción y a las secretarías del Departamento de Romance and Classical Languages Jane, Danielle y Joan por su ayuda y amistad.

## INDICE

|  |          |
|--|----------|
| INTRODUCCION.....  | 1-28.    |
| CAPITULO I.- LA HIPOTETICA GENERACION DEL 75.....  | 29-74.   |
| IA.- Exposición de la problemática.....  | 29.      |
| IB.- Nómina y nombre.....  | 39.      |
| IC.- Puntos en común.....  | 48.      |
| CAPITULO II.- LA CONDICION POSMODERNA.....   | 65-98.   |
| CAPITULO III.- MUÑOZ MOLINA EN SU TRAYECTORIA<br>LITERARIA.....  | 99-117.  |
| CAPITULO IV.- <i>BEATUS ILLE</i> EL CUESTIONAMIENTO DEL<br>CONOCIMIENTO HISTORICO.....   | 118-164. |
| IV A.- Presentación.....   | 118.     |
| IV B.- El cuestionamiento del conocimiento histórico.....  | 133.     |
| CAPITULO V.- <i>EL INVIERNO EN LISBOA</i> LA REIVINDICACION<br>DE LOS EX-CENTRICOS.....  | 165-212. |
| V A.- Presentación.....  | 165.     |
| V B.- La reivindicación de los ex-céntricos.....   | 182.     |
| CAPITULO VI.- <i>BEL TENEBROS</i> EL USO Y ABUSO DE LAS<br>CONVICCIONES.....   | 212-248. |
| VI A.- Presentación.....   | 212.     |
| VI B.- El uso y abuso de las convicciones.....   | 231.     |
| CAPITULO VII.- ARTICULOS NARRATIVOS Y RELATOS CORTOS<br>EL INDIVIDUALISMO DE LA POSMODERNIDAD.....   | 249-272. |
| VII A.- Presentación.....  | 249.     |
| VII B.- El individualismo de la posmodernidad.....   | 259.     |
| CONCLUSIONES.....  | 272-288. |
| APENDICE.- ENTREVISTA CON ANTONIO MUÑOZ MOLINA, LUIS<br>MATEO DIEZ, JOSE MARIA MERINO, ROSA MONTERO,<br>MARINA MAYORAL Y LUIS LANDERO..... | 289-297. |
| OBRAS CITADAS.....   | 298-313. |

## INTRODUCCION

### CAMBIOS POLITICOS, SOCIALES Y CULTURALES EN ESPAÑA DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA.

Este estudio pretende investigar la obra de un joven autor, Antonio Muñoz Molina, que comienza a escribir su obra a mediados de los 80; es decir, una vez instaurada la democracia y con el Partido Socialista Obrero Español en el poder. No pretendemos con este trabajo obtener conclusiones definitivas sobre un período de la narrativa española tan reciente como el actual, donde todas las conclusiones deben ser transitorias, y sólo con el tiempo y el estudio detallado de las obras y los autores se podrán obtener deducciones más definitivas. El propósito de esta tesis es dar a conocer profundamente la obra de Antonio Muñoz Molina desde el prisma de la crítica posmoderna y, con ello, ofrecer una aportación al estudio de la narrativa de los últimos años.

La situación social política y literaria de la España actual es diametralmente opuesta a aquella en la que se vieron envueltos los artistas que hoy cuentan con sesenta años; esto es, aquellos que formaron su espíritu intelectual en la inmediata posguerra. El autor al que vamos a dedicar nuestro estudio nació en 1956; es decir, se formó en los últimos años del franquismo y la transición. Sin embargo, a pesar de no haber vivido directamente los acontecimientos ocurridos en la posguerra, la sociedad que le rodea y la España que ha vivido es el resultado de aquella época; y además gran parte de su obra se centra en los sucesos ocurridos durante la posguerra civil española. Por ello, creemos necesario encuadrar al autor

dentro de la época en que escribe y distinguir esta época de la posguerra española. Así daremos una visión general de la sociedad y la cultura durante los años del franquismo para contraponerla a la época que le sucede.

La España que dejó Franco a su muerte era el resultado de aquella sociedad donde la carencia de libertad y el anquilosamiento intelectual eran sus principales características. Una sociedad que basaba sus pilares en el ejército y la Iglesia católica. Un país donde la revolución industrial se había dado tarde y sólo parcialmente. <sup>1</sup> Este fraccionamiento de la industrialización dio origen a la diferenciación regional española donde coexisten estas regiones industrializadas con un nivel de vida más elevado y el resto de España donde su población agoniza debido a una economía basada en una agricultura muy rudimentaria. Esto dio también lugar al abandono masivo de las zonas rurales y la aglomeración de las grandes ciudades receptoras de mano de obra barata con la consiguiente creación de barrios periféricos de chabolas y bloques de pisos donde no se tuvo en cuenta la urbanización y donde se hacinaban multitudes que soñaban con tener acceso a los privilegios que la sociedad de consumo les prometía. <sup>2</sup>

La economía hasta 1956 estaba basada en una autarquía hermética con un ideal de autoabastecimiento fuertemente protegido que aislaba a España del resto del mundo. Los bajos niveles económicos evidenciaban la necesidad de apertura a una sociedad de mercado. Esto se resolvió con la llegada de capital del exterior mediante tres fuentes principales: el turismo, la emigración y las inversiones extranjeras.

El turismo comenzó lentamente en los años 50 y hacia 1970 suponía una entrada de treinta millones de turistas con el aumento económico que

ello suponía.<sup>3</sup> Vázquez Montalbán comentaba la diferencia de actitud del español ante el turista de la siguiente forma:

Durante los años cuarenta y cincuenta, los turistas infundían respeto, un respeto mitológico. En los años sesenta, los turistas son seres instrumentalizados. La gente de la calle los ve pasar e inmediatamente recuerda la última gacetilla leída sobre el ingreso de divisas que supuso la invasión turística del año anterior. Un turista es un factor del equilibrio nacional y el hombre de la calle coexiste con él con el complejo con que coexiste una planta saprofita (183)."

A esta entrada de divisas hay que añadir la que suponía la emigración que desviaba una gran parte de la población sin trabajo hacia el extranjero - principalmente Francia y Alemania- al tiempo que suponía un incremento de divisas. Por último, la tercera causa del "despegue económico" fueron los préstamos extranjeros, principalmente de EEUU.<sup>4</sup> "Y la estampa del americano fue cambiando grandualmente. Ya estaba más cerca, ya no era aquel cow-boy cabalgando hacia el infinito. Era el inestimable cliente político y económico al que hay que atraer (Vázquez Montalbán, 119)."

Sin embargo, este despegue industrial y económico no supo ser aprovechado para acometer una renovación económica y se vino abajo tan pronto como la recesión europea de los setenta se hizo evidente.

Culturalmente el estallido de la guerra civil española de 1936 supuso una enorme ruptura por cuanto la mayoría de los intelectuales se vio obligada a dejar el país y exiliarse en otras partes de Europa y América cuando no fueron víctimas del enfrentamiento (García Lorca) o de la política de limpieza ideológica que siguió a la lucha (Miguel Hernández). La casi totalidad de los poetas de la generación del 27, que para muchos constituía una "Edad de Plata" de la poesía se exilió (Alberti, Cernuda, Guillén,

Salinas, etc.) Otros intelectuales también fueron al exilio, ya temporal, ya definitivo (Ortega y Gasset, Casals, Buñuel, Sánchez Albornoz, Madariaga, Américo Castro, Juan Ramón Jiménez...).<sup>5</sup> En cualquier caso el estallido de 1936 supuso una ruptura de un proceso fecundo de la vida intelectual que había comenzado con la generación del 98 y siguió con la de Ortega y la del 27. Tras la guerra, las obras de los intelectuales que permanecieron en el país eran sometidas a criba por un sofisticado aparato de censura que impedía infiltrarse entre el pueblo el germen del descontento.<sup>6</sup> La política cultural franquista intentaba reponer el espíritu católico del Siglo de Oro y el conservadurismo. Raymond Carr lo comenta así:

A pesar de su origen heterogéneo, había como se indicó, elementos culturales comunes a todos ellos: exaltación nacionalista, glorificación del espíritu y las virtudes militares, ferviente catolicismo, preferencia por formas y estilos artísticos clásicos y tradicionales. Detrás de ello había un principio común a todos los grupos del régimen: la idea, derivada de Menéndez Pelayo y Ramiro de Maeztu, de que el catolicismo constituía el elemento esencial de la nacionalidad española y de la unidad nacional, que la defensa del catolicismo había sido el fundamento de la grandeza imperial española. Era este glorioso pasado imperial lo que el régimen español quería heredar y continuar; el pasado artístico del Siglo de Oro; la arquitectura herreriana de El Escorial; la tradición escultórica religiosa de los imagineros castellanos, la poesía neoclásica del Renacimiento, la espiritualidad de los místicos españoles (135)."

Ello supuso un regreso a las formas culturales tradicionales: el paisajismo y retrato en pintura, el drama convencional en teatro y la narración tradicional en narrativa.

La censura tuvo un papel importante en el desarrollo de la cultura española durante el franquismo combatiendo la aparición de una cultura

alternativa y la difusión de ideas extranjerizantes. Su existencia produjo una prensa vacía, llena de crónicas insustanciales. Los semanarios se especializaron en contar la situación política extranjera acentuando los elementos negativos para poder contrastarlos con la paz reinante en España. Ante tal estado de control, el escritor no tenía más opción que escribir de temas que sin entrar en aspectos censurables como política, religión o sexo mostrasen veladamente las fallas del régimen. Sólo algunas novelas rompieron la monotonía impuesta por la censura. La primera fue *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela donde aparecía un personaje violento como resultado de una situación social injusta y violenta y mostraba la miseria de la vida rural en contraste con la visión oficial.<sup>7</sup> *Nada* de Carmen Laforet mostraba la decadencia moral de la burguesía de posguerra.<sup>8</sup> La visión de Castilla que daba Delibes no era la cuna de héroes nacionales, sino la de aldeas olvidadas y miserables. Esta visión desolada se aplicaba a la capital, Madrid, en la obra de Cela *La colmena*. En este mismo sentido habría que entender también *El Jarama* de Sánchez Ferlosio y la obra de Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité y Jesús Fernández Santos.

Pero, a pesar de estos casos de rechazo de la cultura impuesta por el franquismo, a la que habría que añadir las de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso en poesía, Buero Vallejo en teatro, Miró y Picasso en pintura, Tàpies en escultura y Luis García Berlanga en cine, la sociedad española estaba inmersa en la "cultura de evasión."

[No fue que] el régimen deliberadamente estimulase la difusión de una cultura de evasión como un medio de alienación de masas o como válvula de escape de tensiones sociales y económicas. Fue, más bien, que el régimen permitió a los intereses económicos privados la explotación de una cultura de consumo carente de preocupaciones intelectuales y políticas y, por

tanto, política y culturalmente inocua. El régimen, deliberadamente o no, acabó por obtener un amplio beneficio de una subcultura cuya extraordinaria popularidad le permitía crear la imagen de una España despreocupada y satisfecha merced a la paz social labrada bajo el cuidado paternal de Franco. Cine, radio espectáculos deportivos, la televisión en los años 60 -y, en menor escala, el teatro- fueron los principales ingredientes de aquella subcultura (Carr y Fusi, 153).

En cuanto al cine, a pesar de que existió un cine heroico que ensalzaba las virtudes militares o de la guerra civil, el éxito comercial lo obtuvo la comedia amable de final feliz y planteamientos intrascendentes y el derivado de la tradición folklórica andaluza. En general un cine que contribuía a consolidar la imagen tópica y deformada de una España alegre, temperamental y generosa y a la altura de un público deseoso de olvidar la guerra y reticente ante la grandilocuencia de las películas históricas. Ya lo decía Conchita Piquer:

Que no me quiero enterar,  
no me lo cuentes, vecina,  
prefiero vivir soñando  
que conocer la verdad.

Además de este cine se dio el cine de importación aún en mayor medida que el nacional.<sup>9</sup> La censura operó fuertemente sobre el cine; pero ello no impidió que llegaran las bellezas del cine italiano de los cincuenta o las de Hollywood.<sup>10</sup> En este sentido el cine posibilitaba un medio de escapismo, pero también mostraba la pobreza material del país en los años de posguerra. Baste como prueba de ello estos dos textos de Vázquez Montalbán:



La mitología erótica de los españoles de por entonces respondía a las características comunes de todos los pueblos en situación de postguerra. Las insatisfacciones de todo tipo que produce una guerra exigen la terapéutica de las satisfacciones del hartazgo. Salvo la excepción del erotismo de Gilda, esbelto, afectivo, por encima del tiempo y de cualquier conspiración dirigista, las hembras cinematográficas que pasaron a ocupar un lugar preferente en las Imaginerías de los adultos, en las habitaciones de los adolescentes y en las cabinas de los camioneros, fueron abultados seres que traducían la aspiración de la mujer-neumática profetizada por Aldous Huxley en *Mundo feliz*. Era el tipo de Jane Russel, Martine Carol, las primeras remesas atómicas italianas (100-1).

Extraordinaria especie suprahumana resultado de la correcta síntesis del bondadoso James Stewart de *El bazar de las sorpresas* y *¡Qué bello es vivir!*, del duro Clark Gable y de los seductores Tyrone Power o Robert Taylor. No muy a la zaga iba la raza femenina americana: Ava Gardner, Esther Williams, Ruth Roman, Jean Peters... Son otra cosa, decía la gente. Algún día se analizará lo suficiente esta expresión tan española, tan cargada de autodesprecio, por otra parte epidérmico y de fácil olvido (116).

Así como el cine, el teatro español de posguerra fue más un espectáculo de evasión que un hecho cultural. Se centraba en torno a la problemática de su público preferente, la burguesía de Madrid y Barcelona. No existió un teatro épico como lo había en la novela y el cine sino que el teatro de posguerra se especializó, por una parte en lo cómico, donde los únicos autores aceptables fueron Jardiel Poncela y Miguel Mihura y, por otra, el drama moral al servicio de los valores tradicionales donde sobresalió la obra de Joaquín Calvo Sotelo.

Otro tipo de espectáculo más popular que el anterior fueron las "revistas", comedia musical y sexual, única expansión erótica que la censura

permitió aunque con severas restricciones; y el espectáculo folklórico de canciones andaluzas o madrileñas (Juanita Reina, Juanito Valderrama, Antonio Molina.)<sup>11</sup>

El público que asistía a esos espectáculos procedía de estratos sociales más bajos que los que asistían al teatro, preferentemente procedente de la burguesía. Algo similar ocurría con los gustos novelísticos de las diferentes clases sociales. Debido al elevado coste de los libros, éstos sólo eran asequibles a un sector muy reducido de la sociedad española. La mayoría de los lectores tenían acceso mucho más generalizado a las literaturas de "kiosko."<sup>12</sup> "Las colecciones de 'novela rosa', de novela del oeste americano y de novelas policíacas tuvieron una difusión incalculable. Corín Tellado fue la autora por excelencia de novelas 'rosa'; Marcial Lafuente Estefanía, de novelas del oeste; Alf Manz,<sup>13</sup> de 'novela del FBI.' Cada uno de ellos produjo centenares de títulos (Carr y Fusi, 157)."

El reducido precio de esta literatura y sus características se acercaban a un público sin educación literaria: reacciones emotivas elementales (acción, violencia, venganza, amor, felicidad) personajes estereotipados, clichés literarios, lenguaje sencillo, valores morales tradicionales y simples (triunfo de la verdad, la justicia y el amor).

Estas características también son las que inspiran los guiones de los seriales radiofónicos, otra de las manifestaciones subculturales más populares de la posguerra. Los programas más comunes eran los melodramas novelados, los concursos, retransmisiones deportivas y "shows". Las noticias fueron monopolizadas por el Estado.

Estos espectáculos populares unidos al fútbol y los toros acapararon la atención del público popular permitiéndole olvidarse de su miseria.<sup>14</sup> Con

la literatura de kioscos y los seriales radiofónicos el pueblo tenía acceso a un mundo donde triunfaba la justicia y la verdad y era posible el libre cruce de fronteras sociales.

Este tipo de cultura no podía satisfacer las necesidades culturales de las clases medias que buscaron un tipo de literatura de best-seller extranjero y en las obras de ciertos narradores españoles que siguieron la tradición realista española. Entre los primeros Raymond Carr destaca a Frank Yerby, Frank G. Slaughter, Haphne Maurier, Lajos Zilahy, Vicki Baum, Pearl S. Buck, Louis Bromfield, Maxence van des Meersch, A.J. Cronin, André Maurois, Mika Waltari, Maurice Baring, C.V. Gheorghin y Somerset Maugham. Estas novelas presentaban un tipo de evasión referida a conflictos psicológicos y dramas pasionales que se desarrollaban en lugares exóticos. De entre los segundos destaca a Ignacio Agustí, Juan Antonio Zunzunegui, Darío Fernández Flórez y José María Gironella (159 y 162).

El hecho de que la literatura de kiosko, la novela extranjera y el cine de Hollywood desempeñasen tal labor en la cultura de posguerra revelaba por una parte el rechazo de gran parte de la sociedad de las consignas triunfalistas del régimen y, por otra, su carencia de interés intelectual, lo cual coincidía con los intereses del Gobierno. Con ello, además, se daba una separación abismal entre minorías intelectuales y masas. "Pero entre esta vanguardia cultural y el público está la barrera establecida de una organización de cultura basada expresamente en el divorcio entre las élites y las masas (Vázquez Montalbán, 144)."

La respuesta al gobierno represor instaurado se produjo en narrativa con la aparición de la novela realista de posguerra. Esta novela mostraba de manera objetiva los conflictos generacionales, el conformismo político y daba una crítica de la burguesía.

Con el paso de los años 60 y 70 la ideología franquista fue perdiendo fuerza, a medida que se iba retomando la cultura perdida. Se fueron recuperando las obras de exilio, la espiritualidad cristiana, base del franquismo fue perdiendo popularidad en una sociedad que se iba secularizando.

La aparición de la televisión a mediados de los cincuenta canalizó gran parte de la cultura de evasión. Su programación estaba básicamente financiada por publicidad comercial e incluía películas americanas o españolas antiguas, concursos, espacios deportivos, shows musicales, etc.<sup>15</sup>

El teatro sigue la tónica general anterior de mediocridad y trivialidad en argumento, lenguaje y pensamiento. Ahora el autor más popular sería Alfonso Paso.

La literatura que anteriormente había sido popularizada por las colecciones de bolsillo se desarrollan en los setenta en torno a los best-sellers como Morris West, Frederick Forsyth, Leon Uris, Slaughter y entre los españoles Martín Vígil, Alvaro Laiglesia y Palomino.

La literatura de kiosko conoció gran éxito con la creación de las fotonovelas, historias estereotipadas de amor que contenían los elementos para atraer al lector masa: personajes atractivos, elegantes, nivel cultural y económico alto, amores apasionados y vidas excitantes.

Todos estos elementos de cultura de masas producían una sociedad de consumo que favorecía la apatía política entre los más jóvenes. Apatía que se veía aumentada por dos razones: una educación dirigida hacia la apatía y segundo porque al no haber vivido la guerra civil rechazaban como ilegítimo

un régimen basado en la victoria de la guerra. Aunque criticaban los desmanes de la política franquista la postura ante el vacío de ideales era la apatía. Para los que tenían cultura la apatía del desprecio era un sentimiento de impotencia frente a un sistema gobernado por los superiores y en los que no podían influir.

Sin embargo, a partir de 1968-70 cabe distinguir un cierto cambio en el clima cultural español, un nuevo énfasis, una mayor diversidad de ideas y tendencias, una mayor libertad creadora.

Ya la novela social había entrado en crisis desde mediados de los 60. Se suele aceptar la fecha de 1962 con la aparición de *Tiempo de silencio* de Martín Santos como el inicio de una nueva etapa narrativa. La novela de Martín Santos introducía la idea de la literatura como ejercicio lingüístico, lleno de ironía y mordacidad abandonando la crónica social. A la conciencia de crisis social siguió la conciencia de crisis literaria y los escritores se veían en la necesidad de revitalizar la literatura como arte. A esto hay que añadir el conocimiento de la literatura hispanoamericana con su exuberancia narrativa, libertad expresiva, imaginación verbal, experimentalismo de formas y estilos.<sup>16</sup> Juan Benet creó una literatura hermética y densa. Juan Goytisolo introdujo la destrucción del lenguaje como medio de destruir el propio pasado cultural español. En poesía Gimferrer reclamaba la recuperación de una poesía irracional, esteticista y heterodoxa mientras en teatro se intentaba un teatro simbólico o alegórico frente al político y realista anterior.<sup>17</sup>

Todo ello suponía una ruptura con la concepción marxista del realismo que tanto había influido en la "generación realista" de posguerra.

Libertad absoluta de expresión, experimentalismo, destrucción del texto literario: tal era, por tanto, el nuevo lenguaje de los jóvenes escritores españoles desde 1968-70 (y de los no tan jóvenes identificados con las nuevas ideas). Entendían que la revolución estética y lingüística y no la crítica social explícita era la vía del escritor hacia la liberación. No aceptaban más compromisos literarios que el de la autenticidad y la investigación de nuevas formas expresivas, lo que no interfería, por otra parte, con sus actitudes políticas; la vanguardia literaria de los años 70 era tan antifranquista y tan próxima a la izquierda como pudo serlo la generación del realismo (Carr y Fusi, 174).

Este afán de libertad absoluta de expresión daría como consecuencia la aparición exhaustiva de los temas prohibidos durante el régimen franquista: política y sexo.

Cuando en 1975 fallece el general Franco se da paso a una etapa de transición política hacia la democracia donde las tensiones y conflictos son comunes y las cuales se verán reflejadas en el mundo de la cultura.

No podemos decir que toda la cultura cambie de pronto a partir de una fecha específica, pero sí es cierto que la evolución a la que nos referimos que había comenzado en los 60 se acentúa.<sup>18</sup> Políticamente el factor que produce este cambio es, evidentemente, la restauración de las libertades que habían sido suprimidas (de expresión, culto, prensa, de huelga, etc.) durante el régimen de Franco.

En estos quince años que van de la muerte del Generalísimo a 1990 hemos asistido a un gobierno continuista de la política anterior llevado a cabo por Carlos Arias Navarro, un gobierno centrista con Adolfo Suárez

continuado por su colega Calvo Sotelo, el ascenso del Partido Socialista Obrero Español y su triunfo en las elecciones del 82. Hemos sufrido acontecimientos violentos como el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981, cambios a nivel internacional como el ingreso en la OTAN y la CEE; al tiempo que situaciones negativas que habían aparecido anteriormente se mantienen o aumentan, como es la presencia del terrorismo nacionalista (ETA), de extrema izquierda (GRAPO) o posteriormente de derecha (GAL). A ello hay que añadir la proliferación de huelgas y manifestaciones que reducen el prestigio del gobierno.

Desde el punto de vista económico, las que habían sido principales bases de la economía española de los años 60 y principios de los 70, el turismo y la emigración sufren un deterioro como consecuencia de dos fenómenos principales. La crisis del petróleo de 1973 y la muerte del Presidente del Gobierno, Carrero Blanco en el mismo año y del propio Franco en 1975. La crisis energética vino acompañada de la contracción de la producción, el aumento del desempleo y el crecimiento de la inflación.

Además se agravó por tener consecuencias internacionales, ya que la crisis afectaba a los países desarrollados, a los que se dirigían las mercancías españolas así como los excedentes de mano de obra y de donde procedía el turismo. Las muertes, por atentado terrorista, del Presidente del Gobierno y mediante la larga agonía del Jefe de Estado desfavorecieron la consolidación de la situación económica con la apertura de una serie de interrogantes sobre el futuro y la desconfianza de los empresarios. Todo ello produce un recorte profundo en las tasas de crecimiento, un paro

creciente de manera dramática, una inflación preocupante y unos déficits público y exterior muy notables.

Con las elecciones de 1977 se despejan un tanto las dudas con respecto al horizonte político. La primera tarea del nuevo gobierno sería aprobar un Plan Económico de Urgencia entre cuyas propuestas se incluía la de negociar un acuerdo para moderar el crecimiento de los salarios. De los acuerdos con los sindicatos y organizaciones empresariales nacieron los Pactos de la Moncloa que permitieron que se redujera la excesiva presión salarial, a cambio de una serie de mejoras de carácter social.

El contenido económico del Pacto se materializó en un Programa de Saneamiento y Reforma Económica, cuyos tres objetivos básicos fueron: 1.- La corrección de los desequilibrios macroeconómicos que aquejaban a la economía española: inflación, paro y déficit exterior, para lo cual, además del inevitable freno de las subidas salariales, se instrumentó una política monetaria restrictiva así como la introducción de medidas fiscales de urgencia. 2.- Distribución equitativa de los costes que el proceso de ajuste económico implicaba para lo cual se estableció el compromiso de llevar a cabo la reforma de sistema fiscal y de la Seguridad Social, junto con una decidida política de vivienda y 3.- Adaptación de la economía española a las reglas del mercado, lo que exigía aumentar la competitividad de las empresas españolas, así como modificar el marco legal de las relaciones laborales. Para alcanzar este objetivo se planteó la modificación del marco laboral y la puesta a punto de un plan de ordenación industrial.

Con todo ello se contuvo la inflación, pero no se logró detener el paro. Lo más importante es que parecían haberse puesto los cimientos para una recuperación de la economía mediante la voluntad política y los acuerdos sociales.





La política de reconversión industrial se inició lentamente y la reforma de la Seguridad Social no acabó de acometerse. Se avanzó en la reforma fiscal y se hicieron cambios en la ordenación laboral. En 1981 se propone el objetivo básico de la creación de 350.000 nuevos puestos de trabajo, cosa que no pudo realizarse en el año y medio que duró el Acuerdo Nacional de Empleo. La situación era bastante dramática sobre todo si se tiene en cuenta que entre 1971-1980 se perdieron 1.100.000 puestos de trabajo.

El balance final del período 1975-1982, que se cierra con las elecciones que dan paso al acceso del Partido Socialista Obrero Español al gobierno, se considera relativamente esperanzador ya que mostraba ciertos síntomas de recuperación, sobre todo en el terreno de la inflación y la capacidad de diálogo social, aunque contaba con los peligros comentados por García Lizana: "la tasa de crecimiento económico continuaba existiendo un fuerte desequilibrio en la balanza de pagos, el déficit público era abultado, el paro se situaba en torno a los dos millones de personas, el desfase entre los costes laborales reales y la productividad era importante, sobre todo en relación con los demás países del entorno europeo inmediato, y, finalmente, la baja rentabilidad de las empresas, las rigideces laborales y los costes salariales continuaban presionando en contra de la inversión de que tan necesitada estaba, por otra parte, la economía española (14)."

La década de los ochenta es calificada como "indecisa." por los continuos vaivenes económicos, tanto a nivel nacional como internacional. Las economías no terminan de definirse y no es hasta el final de ella que los países ricos se afirman en su recuperación, mientras los pobres sufren un empeoramiento, ahora aumentado por la presión de la deuda externa.

El caso de España, el acceso al poder de un partido socialista produjo el temor entre la clase empresarial al no saber el rumbo que iba a tomar su política económica. Antonio García de Blas, Director General de Política Económica comenta así la situación: "El diagnóstico de la situación económica que se realizó a partir de finales de 1982 se basó en la firme convicción de que la solución de los problemas económicos se encontraba en las variables reales: en los precios relativos de los factores básicos - trabajo y energía fundamentalmente-, en la modificación de la estructura productiva y en la creación de un clima de confianza que propiciara un fuerte dinamismo empresarial (92)."

Las medidas de política económica de 1983 a 1989 se pueden agrupar, según Antonio García Lizana en tres grupos: "a) La política macroeconómica orientada al logro de los equilibrios básicos; b) la política de ajuste de carácter estructural; y c) la política social" (16). La primera de ellas iba orientada a reducir la tasa de inflación y el déficit público, así como afrontar las consecuencias derivadas de la entrada de España en la Comunidad Europea (implantación del Impuesto sobre el Valor Añadido, desarme arancelario, integración de la peseta en el Sistema Monetario Europeo). La política estructural de ajuste se basó en una revisión del Plan Energético Nacional, reconversión industrial, flexibilización del mercado de trabajo, modificación de la gestión de la empresa pública y flexibilización del sistema económico. Por último, la política social intentaba mejorar las prestaciones por desempleo, la modificación de las prestaciones sanitarias y la elevación de las pensiones de cuantía inferior.

Los resultados fueron muy desiguales. Así, entre 1982 y 1985 se produce un intenso crecimiento del desempleo que llega a situarse en casi tres millones de personas, con una tasa de paro que supera el 20 por ciento

de la población activa. El empleo se ha contraído, la producción nacional ha crecido débilmente; el saldo de la balanza de pagos por cuenta corriente ha tenido un comportamiento muy irregular, y el déficit público ha crecido. La inflación ha decrecido y las prestaciones concedidas a los ciudadanos ha crecido. Igualmente ha aumentado el excedente empresarial. La situación cambia a partir de 1985, asistiéndose a una fase de expansión que se traduce en un aumento de empleo y una reducción del paro, al tiempo que continúa el control de la inflación. Esta situación encuentra ciertos frenos a partir de 1989, que se manifiesta en un rebrote inflacionario, la contracción de la tasa de crecimiento o el abultado déficit exterior.

Paralelamente a los grandes cambios económicos, se da una serie de acontecimientos culturales que afectan a todos los sectores de la cultura. En el ámbito del cine la censura previa de guiones pasa a ser voluntaria en 1976 y desaparece definitivamente el año siguiente. Esto posibilita el que películas prohibidas puedan ser exhibidas. Tal es el caso de *Canciones para después de una guerra* o *El crimen de Cuenca* y de numerosos títulos extranjeros prohibidos anteriormente. Los cambios afectan también a las instituciones que regían la producción del cine, así nace el Institut de Cinema Catalá, se promulga la "Ley Miró" de protección al cine por Real Decreto (1983); en 1985 desaparece la Dirección General de Cine y se crea el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales. Al año siguiente se funda la Academia del Cine Español. El cine español empieza a ser reconocido internacionalmente y así ya en 1976 *Cria cuervos* gana el Premio del Jurado de Cannes, *Deprisa, deprisa* consigue en 1981 el Oso de Plata en Berlín. Este reconocimiento alcanza su cumbre en 1983 cuando la película de José Luis Garci *Volver a empezar* consigue el primer Oscar en el cine

español. Ese mismo año *La colmena* obtiene el Oso de Oro en Berlín y *Carmen* el premio especial del jurado en Cannes. 1984 da el premio a los mejores actores en Cannes a Paco Rabal y Alfredo Landa por su interpretación en *Los santos inocentes* de Mario Camus. En 1986 la Academia de Hollywood rinde un homenaje a Carlos Saura. *Mi general* consigue en 1987 el gran premio del jurado en Montreal.

En cuanto al medio de comunicación de masas más popular, la televisión, también conoce grandes cambios que afectarán a sus objetivos. Si Franco potenció la popularización de la televisión como medio de expandir su ideología, a partir de su muerte la televisión perderá este sentido para intentar mostrar la realidad de una manera más objetiva.<sup>19</sup> El primer paso fue la conversión en 1977, por Real Decreto, de la televisión en un organismo autónomo de carácter comercial. Siguiendo con esta política de apertura NO-DO deja de tener la exclusiva de los noticiarios españoles. En 1981 se publica el Estatuto de RTVE. Esta acción es seguida de la creación de las emisiones de televisiones autónomas en las diferentes autonomías. Por fin, ya en los 90 se comienza a introducir, lentamente, la televisión privada. Junto a estos avances liberadores hay que tener en cuenta, también, las críticas achacadas a TVE. Así en 1984 dos consejeros sociales denuncian corrupciones en TVE y de todos son conocidas las fuertes críticas recibidas por TV por la información sobre la OTAN ofrecida previamente al referéndum.

Los cambios también se notan en el mundo de la música. A la música tradicional y folklórica de los años del franquismo sucede la irrupción masiva de cantautores izquierdistas y de la canción-protesta. Así se entiende el éxito sin precedentes de Raimon en Madrid en 1976 o el de la

Nueva Trova Cubana de Silvio Rodríguez o Pablo Milanés. Junto a esto hay una recuperación de la canción en lenguas vernáculas; así el grupo vasco "Oskorri" canta al euskera a través de su poeta Gabriel Aresti e igual hace Benito Lertxundi con su doble álbum *Aitabizkar*. Lluís Llach saca en catalán el disco *Campanades a mort*, homenaje a los obreros de Vitoria asesinados por el franquismo y María del Mar Bonet publica *Jardi tancat*. En gallego canta "Milladoiro". José Menese en *Andalucía, 40 años*, critica la dictadura en lo que afectó a su región y José Heredia Maya fusiona el flamenco, la canción popular y la música marroquí en *Macama Jonda*.

A partir de 1979 aparecen los primeros síntomas de un nuevo cambio de sensibilidad que llegará en música de la mano de la "movida madrileña": guitarras eléctricas en las calles de la ciudad, música suburbial y un rock de corte español. Sus precursores fueron Ramoncín, Kaka de luxe y Alaska. En 1982 el PSOE comienza la moda de iniciar sus mítines con conciertos de rock, de Miguel Ríos, Víctor y Ana... para hacerlos más atractivos para esa gran masa joven que antes tenía una postura pasiva ante la política. Nuevos grupos de rock español nacen y se popularizan. Mecano, Loquillo, Gabinete Caligari, Radio Futura, Los Toreros Muertos, La Mode, etc.

Todo parece indicar una ruptura con la tradición española y la inmersión en el ámbito de la cultura occidental.

La narrativa, por su parte, como reflejo de los cambios de sensibilidad de la sociedad también experimenta un proceso similar a las otras formas artísticas. Los autores que empezaron a publicar sus primeras obras alrededor de 1970 pertenecen al grupo de españoles que vivieron su infancia en la inmediata posguerra, su juventud en los años más duros del franquismo y su formación universitaria en la ideología antifranquista. En

el campo literario tuvieron sus fuentes en la literatura social y, tal vez por ello, reaccionaron contra ella. Sus inicios están marcados por el intento de regresar a la vanguardia que fue cortada por la dictadura. La década de los 60 les puso en contacto con Europa y las corrientes intelectuales de izquierda que desembocaron en los sucesos de 1968 y con las ideas de la literatura como lenguaje, texto, discurso y la necesidad de la ruptura del argumento. Las técnicas de escritura suponían el logro más importante. Sin embargo pronto reaccionaron contra estas ideas formalistas para recuperar ciertos aspectos tradicionales y adecuándolos a las renovaciones narrativas asimiladas en esos años. Así estos autores recuperan el gusto por la narración sin olvidar las técnicas actuales. Por otro lado se despojan de los compromisos políticos pero sin olvidar las circunstancias generacionales lo cual les lleva a hacer una crítica social desde la memoria personal o colectiva. Introducen la fantasía y la imaginación, elementos tabúes de la literatura anterior.

De esta generación Santos Alonso elige como más representativos por sus obras publicadas entre 1975-1988 a Lourdes Ortiz, Juan José Millás, José María Vaz de Soto, Esther Tusquets, Alvaro Pombo, Raúl Ruiz, Miguel Espinosa, José María Guelbenzu, Eduardo Alonso, José María Merino, Eduardo Mendonza, Luis Mateo Díez, Sánchez Espeso, Soledad Puértolas, Vázquez Montalbán, Guerra Garrido, Vázquez Alonso, Fernández de Castro y Manuel de Lope.<sup>20</sup>

Con todo ello, la imagen que España vende al exterior es de una nación radiantemente joven con un dinamismo superior al de sus vecinos occidentales.<sup>21</sup>

Esta supuesta efervescencia económica tras la cual se esconden los vaivenes típicos de una economía insegura tiene su correlato en lo cultural. Así, toda una serie de acontecimientos se precipitan sobre España en un afán de agotar todas las experiencias que los años de dictadura negaron. Javier Olivares comenta: "Haciendo un breve repaso a la última historia de Madrid nos podemos dar cuenta, simple y llanamente de que en apenas una década hemos vivido lo que cualquier europeo ha vivido en tres (8)."

Las circunstancias que concurren para que se lleven a cabo estos cambios son, a ojos de María Antonia García de León y Teresa Maldonado, las siguientes:

1.-) Un tapón generacional, correlato del notable inmovilismo político-cultural vivido en el país que salta súbita y exuberantemente (...) y, en un tiempo récord, provoca que los jóvenes urbanos madrileños pasen a tener los mismos hábitos culturales, gustos modas que sus contemporáneos europeos, sobrepasándolos a veces en lo que a modernidad se refiere: formas de vestir, consumo de drogas, libertad sexual, etc. Un fenómeno juvenil rápido y vistoso que en otros países había tenido la oportunidad de darse más pausadamente y quemando una por una diferentes etapas. Un fenómeno notable que corría en paralelo con otros igualmente llamativos, la nueva Constitución española, la eclosión de los partidos políticos, el movimiento feminista, etc. 2.-) Una operación de lavarle la cara a España, arrumbar su tradicional imagen negra y vetusta, e incluso pasar a la ofensiva, pareciendo, de cara al exterior, que se estaba produciendo una especie de revolución cultural." esconde el peligro de no poseer una firme base que la sustente y así García de León añade que lo más sencillo para crear esa imagen era "apoyarse en el bastión de lo joven, de una política colorista de cara a la juventud, era lo más barato que podía hacerse; a fin de cuentas, un gran concierto de "rock municipal" o ser modernos en bares, música, o moda, se improvisa mejor que modernizar las bibliotecas o la investigación científica, y, por otra parte, a nivel de imagen, es más visible a corto plazo (133).



Esta "revolución cultural" con fondo vacío a la que se refiere García de León viene subrayada por Pablo Gil Casado para quien los años que siguieron a la implantación del modelo democrático son inusitados por su elevado grado de extrañamiento e incertidumbre. La impresión pública es de vivir en un mundo de falsas apariencias, no sólo como descubrimiento de las falacias del franquismo -"el milagro económico es un conjunto de bancarrotas o, aún peor, de estafas; el desarrollo mobiliario e industrial es una ruina ecológica; la emigración se repatria para integrarse al paro. Los pantanos que se llenan de arena son una fiel imagen de las maravillas de la dictadura (23)-", sino también por las maniobras del nuevo Estado. "La extraordinaria prudencia de esa política se percibe a nivel vulgar como situación incierta, equívoca, contribuyendo al malestar colectivo y al desasosiego personal (23)."<sup>22</sup> La multiplicación de líneas políticas y su falta de definición lleva al alejamiento de los compromisos sociopolíticos en literatura.

La crisis provocada por la incertidumbre de la transición unida a la inestabilidad económica provoca la aparición de una estética deshumanizada y barroca. La crisis de identidad se hace palpable y todo lo que priva es de procedencia extranjera. Se aclimatan autores extranjeros y la búsqueda de nuevos temas trae la adaptación de asuntos que previamente quedaban en el dominio de la literatura popular. Gil Casado destaca la influencia de Jules Verne y Emilio Salgari. La literatura popular detectivesca, de viajes y aventuras, o de ciencia ficción que se ha publicado en España es, en gran parte, un género de importación o adaptación debido a que las experiencias en que se puede fundar la ficción no han existido o existen escasamente en el país.

A nivel individual, las presiones del consumo se traducen en tensiones personales: "a mayores necesidades, mayores ingresos, mayor competición,

mayor frustración (23).” Carrera que se convierte en alienación. El vagabundaje, la automarginación, la drogadicción aparecen como problemas.

Este momento es el que para muchos críticos indica el inicio de “la condición posmoderna.”

## NOTAS

<sup>1</sup> La industrialización sólo afectó a aquellas regiones cercanas a las salidas a Europa ; esto es, Cataluña y País Vasco.

<sup>2</sup> A tal efecto véanse los artículos de *Mundo Hispánico* "Casas para todos. 550.000 viviendas en cinco años" y "Madrid se ha multiplicado por diez"; así como la versión que ofrece Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España* sobre el aumento de la sociedad de consumo en los años 50.

<sup>3</sup> Véanse a título ilustrativo los siguientes artículos de *Mundo Hispánico* "2.520.402 turistas visitaron España en 1955"; "España, el país más visitado de Europa: 126.353 iberoamericanos en 1955" y "2.728.002 turistas en 1956."

<sup>4</sup> Como muestra de las relaciones hispano-norteamericanas véase Rodrigo Royo "Misión en Washington. Segunda fase de las relaciones entre España y los Estados Unidos".

<sup>5</sup> Véase a tal efecto *La edad de plata (1902-1939)* de José Carlos Mainer.

<sup>6</sup> Sobre la censura durante los años del franquismo véanse los estudios de Manuel L. Abellán "Fenómeno censorio y represión literaria",

Juan Beneyto Pérez "La censura literaria en los primeros años del franquismo" y Miguel Cruz Hernández "Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros" y Román Gubern *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*.

<sup>7</sup> Sobre la ruptura con el realismo en la obra de Cela véase Mary Ann Beck "Nuevo encuentro con 'La familia de Pascual Duarte'" y Claudia Schaefer "Conspiración, manipulación, conversión ambigua: Pascual Duarte y la utopía histórica del nuevo estado español."

<sup>8</sup> Véase David William Foster: "'Nada' de Carmen Laforet" .

<sup>9</sup> Véase Donald "Los cuatro del siglo."

<sup>10</sup> Sobre las bellezas en la España de la posguerra véanse los artículos en la revista *Blanco y Negro* "Olinka Borova es la nueva Ursula Andress", "Fin de año en compañía de Brigitte Bardot", Ellen Torgerson "Estas son las nuevas estrellas para 1969", "Claudia Cardinale, una muchacha sencilla en un mundo sofisticado" y Donald "Grazia Buccella y sus ojos verdes."

<sup>11</sup> Sobre las revistas y los "cancionistas" véase Jesús María de Arozamena "Cancionistas españolas de hoy".

<sup>12</sup> Para el estudio de las denominadas "subliteraturas" véanse los estudios de Andrés Amorós recogidos en *Subliteraturas*.

<sup>13</sup> Alf Manz era el seudónimo de Alfredo Manzanares. La elección de un nombre americanizado es sintomática de la admiración durante la posguerra de todo lo que llegaba del otro lado del océano.

<sup>14</sup> Como documento acreditativo de la popularidad del fútbol en España en estos años véase Miguel García Baró "El Barça inauguró su estadio".

<sup>15</sup> Sobre la popularización de estos programas véanse los capítulos correspondientes de *Crónica sentimental de España* "La televisión pronto llegará," "Cuando Di Stéfano y Kubala llenaban los estadios" y "Cabalgata fin de semana."

<sup>16</sup> Véanse con relación a la influencia de la narrativa hispanoamericana del "boom" ejerció en los narradores españoles las entrevistas recogidas por Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve en *Los españoles y el boom*.

<sup>17</sup> A tal efecto véase S. Clotas y P. Gimferrer, *30 años de literatura en España*.

<sup>18</sup> Uno de los hechos que produjeron este cambio paulatino desde los años 60 y, principalmente, 70 fue la concienciación democrática que los españoles recibían en su contacto con sus vecinos europeos. Efectivamente, sí, como apuntan José Luis Gómez Martínez y Pedro José Chamizo Domínguez, a principios de los años 60 hay menos de 100.000 trabajadores españoles en Europa, en 1970 pasan del millón. Estas cifras encuentran su equivalente en el turismo que pasa de unos cuatro millones a 24 en el mismo período. Esto hacía de España un campo de experimentación y educación masiva. El español, añaden estos autores, solía permanecer tres años en el extranjero, período en el que cobra conciencia de la demanda de una progresiva democratización en las estructuras sociales. Además, sus hijos comenzaban su educación con los principios democráticos impartidos en las escuelas públicas transpirenaicas durante los años de empleo de sus padres. Por otra parte la necesidad de atraer al turista motivó una forzada apertura ideológica por parte del gobierno que, poco a poco, fue eliminando el fuerte control que había mantenido la censura (desde la importación de libros y revistas extranjeras a la producción de los mismos en suelo nacional). Todo ello permitió las posteriores transformaciones sociológicas y culturales que hicieron posible crear en el país hábitos democráticos antes de que fueran sancionados por las leyes.

<sup>19</sup> Franco vio en la televisión una manera útil de inculcar su ideología a las masas populares. Una de las medidas proteccionistas de televisión llevadas a cabo por su gobierno en un primer momento en que no todos los españoles podían disfrutar de un televisor fue la promoción de los tele-

clubes. Éstos aparecían como centros sociales donde el español tenía acceso a la información televisada.

<sup>20</sup> Santos Alonso "Novelistas de los 70" *Doce años de cultura española (1976-1987)*.

<sup>21</sup> Esta fachada brillante lleva a la revista americana *National Geographic* a comentar "By the end of the decade (80's) Spain's economy ranked among the Continent's most dynamic (12)."

<sup>22</sup> En relación con la desilusión operada en los escritores ante el nuevo sistema político Antonio Muñoz Molina comentaba: "I think today's Spain is a big disappointment. On the one hand, I cannot forget that we finally enjoy freedom, but, on the other hand, many of us who, in the 1970s, had such high expectations during the advent of democracy have been disillusioned by the current state of affairs. It seems that Spain is turning into a nation with little dignity and too much corruption. I don't like the direction it is taking (Gazarlan Gautier, 225)."

## CAPITULO I

### LA HIPOTETICA GENERACION DEL 75. UN ACERCAMIENTO

#### IA.- EXPOSICION DE LA PROBLEMÁTICA

Parece que existe una sorprendente unanimidad entre la crítica literaria de la última década, en la afirmación del momento extraordinario que atraviesa dicho género [la novela] en la reciente literatura española escrita en castellano (Lafuente, 61).

A pesar de la unanimidad a la que se refiere Lafuente sobre la calidad de la última narrativa, los críticos difieren sobre si se puede hablar de una generación nueva de escritores con características propias o es simplemente una continuación de las ideas y presupuestos estilísticos que ya existían anteriormente.

En este capítulo discutiremos, basándonos en los comentarios de los críticos y en las características de los narradores, la posible existencia de un grupo narrativo con características propias. La tarea de delimitar un grupo generacional se hace más difícil por cuanto el período estudiado abarca hasta el momento actual y las conclusiones generales habrá que tomarlas pasado un tiempo, cuando los autores hayan escrito más obras y hayan definido mejor su narrativa. Por tanto las clasificaciones que concluyamos serán temporales.

Uno de los síntomas de cambio de sensibilidad estética es la profusión de antologías y estudios monográficos aparecidos sobre el período narrativo que va desde 1975 en adelante y cuyo objetivo es el de llamar la



atención sobre su existencia y delimitar sus características de grupo. Si bien estos objetivos no siempre se cumplen al menos son significativos de la existencia de un grupo con características comunes.<sup>1</sup> Esta tendencia a encuadrar autores en grupos ocurre tanto en narrativa como en poesía. En cuanto a teatro, no parece haber un resurgir en su campo y, por ello, no existe esta tendencia a formar nuevos grupos que vemos en poesía y narrativa.<sup>2</sup> En lo que a narrativa se refiere tenemos que consignar en primer lugar la antología de la *Revista de Occidente*. Esta prestigiosa revista selecciona a un grupo de narradores que han madurado su obra o publicado su primera novela en los quince años que van del 75 al 89. La revista *Insula* por otra parte, se dedica a seguir el proceso de la nueva narrativa y dedica dos números a un estudio monográfico sobre "Diez años de novela en España (1976-1985)" que da rendida cuenta de las opiniones de la crítica más prestigiosa del momento (Rafael Conte, Gonzalo Sobejano, Sanz Villanueva, Martínez Cachero, Luis Suñén, etc.) sobre la nueva narrativa. Cinco años más tarde vuelve a recopilar opiniones de críticos acerca del estado de la narrativa; esta vez con críticas de Andrés Amorós, Angel Basanta, Rafael Conte, Carlos Galán Lorés, Javier Goñi, Ricardo Gullón, Manuel Longares, Juan Oleza y Claudio Rodríguez Fer.

Santos Alonso publica en 1983 *La novela en la transición (1976-1981)* donde revisa la novela de este período tanto en sus aspectos temáticos y morfológicos como en los procedimientos narrativos.

La polarización de conclusiones sobre la nueva narrativa no sólo afecta a la cuestión de si existe o no una nueva narrativa tras la muerte de Franco, sino que también se refiere a los narradores que la forman, las

27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

técnicas y procedimientos narrativos usados y la temática que abordan en sus obras.

Con respecto a la disyuntiva de la existencia o no existencia de un grupo homogéneo de narradores tras 1975 las opiniones pasan desde la completa negación de un grupo nuevo a la defensa acérrima de una generación nueva con elementos bien caracterizados y opuestos a la anterior corriente narrativa. En este apartado vamos a intentar mostrar lo más exhaustivamente posible cuál es la opinión de los críticos.

Dentro del conjunto de los que niegan la existencia del grupo narrativo destaca José Antonio Ugalde por lo ácido de su crítica. Para este autor la narrativa española atraviesa una época pobre en calidad y cantidad. En realidad han sido las editoriales las que, con afán puramente comercial, han pretendido crear una generación y han reunido un grupo de narradores que no poseen en común más que el deseo de vender.

Esta diversificación es debida a la carencia de una línea fuerte que influya en los autores unificándolos. María Elena Bravo no cree que existan elementos originales en la narrativa escrita desde el 75 pues formalismo y realismo –los principales elementos de este período– estaban presentes en la narrativa de los cuarenta, cincuenta y sesenta (realismo social) y la de fines de los sesenta y principios de los setenta (experimentalismo). Igual postura ecléctica adopta José María Martínez Cachero para quien no existe ningún elemento que sobresalga en el período 1976–85. Señala el proceso de popularización de algunas obras mediante versiones cinematográficas y para televisión.

La dificultad de caracterizar el nuevo grupo literario se evidencia en

1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

el cambio de actitud ante la diferente calidad de las obras durante el período estudiado. Algunos críticos que en un inicio creían ver el comienzo de un resurgir narrativo en las letras españolas cambiaron de idea sucesivamente con el paso de los años. Este es el caso de Rafael Conte quien en 1983 hablaba de la buena calidad de la narrativa aparecida en 1981 y consideraba tres tendencias generales e incluía a varios de sus representantes. La novela tradicional representada por José Antonio Gabriel y Galán, José María Merino y Juan José Millás entre otros, la novela que sigue modas como la policíaca donde incluía a autores como Manuel Vázquez Montalbán, Fernando Savater o Javier Martínez Reverte y la de vanguardia con José María Conget, Félix Azúa, Alvaro del Amo, etc. Sin embargo dos años más tarde su visión del proceso cambió radicalmente y pasó a defender la carencia de rumbos y genealogías en la nueva forma de narrar.<sup>3</sup> Entonces mostraba la decepción producida por la nueva narrativa ante la carencia de compromisos de que adolece; especialmente negativa por las esperanzas que se tenían puestas en las obras escritas en el exilio que no verían la luz hasta la muerte del dictador.<sup>4</sup> Unos años más tarde reconsidera la situación de la narrativa española y aunque mantiene la carencia de tendencias dominantes admite la recesión de la literatura "light" y el aumento de la hondura literaria y humana.<sup>5</sup>

Según José-Carlos Mainer no se puede hablar de aparición de nueva novela sino de madurez de algunas obras de los autores del medio siglo favorecida por el clima de libertad. En esa línea de continuismo de la generación anterior Darío Villanueva cree que lo que de nuevo pueda tener esta narrativa apuntaba ya a principio de los setenta con la huida de las viejas formas por el agotamiento del experimentalismo y por lo tanto no existe tal novedad.

Est

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Hand

Esta continuidad de los modelos iniciados en los setenta es también defendida por Juan Oleza. La novela mítico-fantástica generada por el boom latinoamericano y llevada a cabo por Torrente Ballester, Azancot o Sánchez Espeso es continuada por los jóvenes Jesús Ferrero o P. Pedraza; la novela negra era popularizada por Manuel Vázquez Montalbán y continuada por Antonio Muñoz Molina. De igual modo la histórica (Eduardo Alonso), la reportaje (Rosa Montero) y la de aventuras (V. Muñoz Puelles) tienen sus antecedentes en la novela de los setenta. Junto a estos modelos convive una novela de autorreflexión que tiene sus maestros en Francisco Ayala, Luis Goytisolo o Delibes y que ha logrado éxitos con José María Guelbenzu, Juan José Millás y A. Berlanga. Sin embargo, concede el inicio de un tipo de novela que llama "Realismo Abierto" donde la ficción se incluye en un contexto histórico.

Manuel Longares va más allá y considera a los narradores veteranos - Rosa Chacel, Francisco Ayala, Torrente Ballester, Cela- los que marcan las líneas predominantes de la narrativa española contemporánea. Este predominio de los autores consagrados sobre los noveles contrasta con el olvido a que -según Javier Goñi- se les tiene sometidos en favor de los escritores nuevos.

Por último Gustavo Domínguez León tampoco piensa que el ambiente libertario conseguido con la entrada de la democracia haya creado una nueva generación de escritores y ni tan siquiera una nueva sensibilidad.

Pero este rechazo no es sólo aplicable a los críticos. También algunos de los propios narradores considerados por la crítica como miembros del grupo rechazan su existencia y niegan su posible inclusión en él. En general estos autores prefieren ver individualidades mejor que un grupo colectivo.

De este parecer es Javier Marías, incluido en la nómina de los nuevos escritores por varios críticos, para el cual lo más importante de la posguerra fueron las primeras publicaciones de Benet y los escritores "novísimos" a inicios de los setenta. En este sentido la única novedad que han deparado los últimos años ha sido la aparición de una novela teñida de periodismo y un resurgimiento del "color local."<sup>6</sup> Similar es la actitud de Vicente Molina Foix, José María Merino<sup>7</sup> y Alejandro Gándara<sup>8</sup> que no admiten la existencia de una novela posfranquista y achacan a los nuevos escritores seguir modas editoriales en vez de hacer una literatura seria con un fondo interesante y una forma bella y cuidada.

Relacionados con estos por su labor narrativa aunque separados por la edad y la inclusión en movimientos literarios anteriores, Luis Goytisolo e Isaac Montero niegan la aparición de una nueva novela. Para Montero las tendencias hoy predominantes son continuación de las ya existentes en los setenta.

Contrariamente a las ideas de continuismo expresadas por los autores anteriores, una lista de críticos defiende la aparición de una nueva narrativa a partir de la mitad de la década de los setenta con temas y estilos nuevos que, en muchos casos, se oponen a la novela anterior. Hemos de tener en cuenta que la división entre la narrativa anterior a 1975 y la posterior no puede ser completamente tajante desde el momento en que los autores que escribían anteriormente a esta fecha no han dejado de hacerlo. Sin embargo, en muchos casos se deja sentir la influencia que las nuevas corrientes han operado en ellos.<sup>9</sup> Esto hace más difícil la tarea de diferenciar los distintos modelos narrativos.





Constantino Bértolo en su "Introducción a la narrativa española actual" distingue tres grandes núcleos en la narrativa desde la guerra civil: novela realista, novela de ruptura con el realismo y novela actual o nueva narrativa española. Fue la aparición de *Belver Yin* la que inició el interés de los editores por los autores jóvenes. Interés que ha aumentado de tal forma que ha llegado a preocupar a los críticos que ven en la explosión de publicaciones de jóvenes autores una maniobra puramente comercial en detrimento de la calidad, lo cual, unido a la carencia de líneas directrices y libertad de tendencias llevan al crítico a comentar: "en el momento actual puede publicarse todo, es decir, todo lo que acepte el mercado. Si Juan Benet hablaba de servicio público al definir la novela realista, podría decirse ahora, a tenor de las mentadas dimensiones de cantidad y calidad, que la nueva narrativa se ha convertido en material de hipermercado (55)."

A pesar de esta profusión de publicaciones se mantiene la calidad por lo que el crítico termina aludiendo a las enormes posibilidades de la narrativa actual.

"Literatura de la transubstanciación" llama Gregorio Morales Villena a la nueva literatura.<sup>10</sup> Con ello quiere decir que la nueva narrativa se fija expresamente en lo más sutil y ofrece parcelas nuevas de lo cotidiano. Desde el punto de vista social incorporan la profesionalidad; esto es, intentan hacer de la escritura su medio de vida y no adoptan compromisos más que consigo mismo. Estilísticamente introducen elementos irreverentes y escabrosos de una forma natural y con sano humor.

Para el período 1976-1981 Santos Alonso hace un estudio exhaustivo de temas y técnicas usados en la etapa. Hace una relación paralelística entre la transición política y la narrativa hacia nuevos caminos. Los nuevos

narradores rompen con los moldes anteriores del experimentalismo y vuelven a la claridad y a los métodos y contenidos anteriores a este movimiento. El momento de brillantez -iniciado con *La verdad sobre el caso Savolta* viene justificado mediante una teoría según la cual siempre que en la literatura española ha habido cambios graduales desde movimientos anteriores desembocando incluso en posturas opuestas se han conseguido avances importantes, mientras que los cambios bruscos han generado obras mediocres sólo válidas para el momento en que se escribieron. Según esta teoría el momento actual promete resultados positivos por cuanto la nuevas novelas utilizan algunos de sus métodos. Así la digresiones del autor en novelas de carácter discursivo en *Muerte de un anarquista en las escalinatas del palacio* de Jorge Segovia o el monólogo interior en *La memoria cautiva* de José Antonio Gabriel y Galán.

También para Santos Sanz Villanueva es *La verdad sobre el caso Savolta* la novela que marca el cambio desde el punto de vista de la perspectiva con que es mirada la realidad. La nueva narrativa se le aparece como culturalista y metaliteraria y muestra la realidad desde una óptica humorística y distanciada que no permite la moralidad.<sup>11</sup>

Andrés Amorós señala el cambio desde un "presunto vanguardismo formalista que no cuenta nada y aburre a las ovejas" a las formas clásicas de narración con argumento y personajes interesantes que atraen al lector.<sup>12</sup>

La supresión de la censura y las mayores facilidades de publicación, si bien no produjeron el esperado despegue de la literatura española tras la muerte de Franco, sí permitieron una visión diferente de la literatura. Así lo cree Luis Suñén para quien los nuevos narradores muestran un gran afán por expresar la historia y el presente a través de la reflexión de su historia

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

mediante una vuelta al realismo. Esto les diferencia de los viejos maestros -Benet, Goytisolo, Torrente Ballester- alejados de todo realismo.<sup>13</sup>

Gonzalo Sobejano analiza la condición fictiva de la novela española reciente y su anhelo por hacerse a sí misma, por crearse un mundo en el que desarrollar su ficción: "la novela española de estos años [viene] siendo cada vez más 'sí misma' -en la actitud retrospectiva del relator o personaje, en la temática soledosa, enigmática o sómnica del mundo plasmado, en la estructuración antimimética de la historia y en la soberanía literaria de su lenguaje (24)." Si bien, ensimismarse en la aventura de la escritura es algo que el novelista siempre ha hecho sólo en los últimos tiempos abundan los novelistas que así lo proclaman.<sup>14</sup>

Al igual que veíamos algunos novelistas considerados miembros de este grupo oponerse a la existencia y su inclusión en un nuevo grupo narrativo, los hay que creen firmemente en la nueva narrativa opuesta a la anterior.

Para José L. Moreno Ruiz existe claramente una nueva novela surgida en los años de democracia y es diametralmente opuesta a la obra de los autores anteriores. De igual modo Juan Madrid cree en este nacimiento caracterizado principalmente por una renovación del realismo.

Mariano Antolín Rato califica la nueva novela como de "secuestro del presente" opuesta a la de los novelistas de la élite cultural anclados en el pasado.<sup>15</sup>

Por último la opinión de un crítico y narrador de la generación anterior del peso de Juan Benet parece confirmar la existencia de un nuevo modo de novelar. Benet acepta la existencia de un grupo de nuevos narradores que han incrementado la calidad y la variedad de la narración. No

divisa tendencias sino obras individuales y da una serie de nombres que - exceptuando a Marsé y Ferlosio- tienen en común el haber comenzado a escribir o haber llegado a la madurez a partir del año 1975; entre otros Javier Marías, Eduardo Mendoza, Javier Merino, Juan José Millás, etc.<sup>16</sup>

Ante la vista de los comentarios anteriores la primera impresión que recibe el estudioso del tema es de completa desorientación. La crítica parece dividirse ante la posibilidad de reconocer nuevos movimientos narrativos. Esta situación es normal si tenemos en cuenta que no existen movimientos puros con inicios fijos. Existen tendencias que, con el tiempo se convierten en rasgos generales de un grupo de escritores durante una época. Pero es a posteriori como podemos definir estas tendencias y sus posibles frutos.

Otra de las dificultades a la hora de determinar la existencia de un grupo es que no conocemos la perdurabilidad de su obra ni la continuidad de los autores pudiendo aparecer nuevos autores de importancia que, al estar bajo las mismas condiciones sociales, políticas e ideológicas habrían de ser incluidos en el grupo. Asimismo no sabemos cuántos de los autores seleccionados continuarán su obra en los próximos años.

¿Cabría, en resumidas cuentas, pensar en el surgimiento de un grupo narrativo con caracteres comunes? Si bien de momento es la dispersión y variedad estilística la tónica de estos escritores existen elementos unificadores y coincidencias de características. Tal vez sea prematuro hablar de grupo o generación narrativa, pero sí parece claro que, al menos, existen el ambiente y los medios que pueden hacerlo posible.

## II B NOMINA Y NOMBRE.

Antes de entrar plenamente en la cuestión de los componentes del grupo hemos de tener en cuenta ciertos puntos en torno a los hechos mismos que indican la existencia de una nueva sensibilidad. En general, la opinión de la crítica con respecto a este tema ha variado desde el rechazo en los primeros años que siguieron a la instauración de la democracia hasta la posición más abierta expuesta en años recientes. Si observamos las encuestas hechas por la revista *Insula*-comisión de seguimiento de la última narrativa según Manuel Longares- sobre la novela española en los periodos 1976-1985 (número 464-5) y 1989-1990 (número 525) podemos apreciar que las tendencias que los críticos apuntan como iniciadoras de un movimiento nuevo -vuelta al realismo, popularización, cambio de temas colectivos a individualistas, actualidad, fantasía, gusto por contar historias...- se confirman ahora e indican el afianzamiento que, poco a poco, va tomando la narrativa en unas nuevas direcciones.

Tenemos, además, las selecciones de autores que los críticos han formado en un intento de aclarar el panorama narrativo de los últimos quince años. En nuestro caso las de la *Revista de Occidente*, Constantino Bértolo y Santos Sanz Villanueva.

En su presentación al número dedicado a la narrativa española actual dicha revista escoje una lista de autores representativos de la nueva novela que incluye a autores que, o bien han publicado su primera novela, o bien han madurado su obra en los últimos quince años. Añade una serie de cuentos y fragmentos de novelas inéditos introducidos por unos comentarios de los autores. En la lista aparecen los siguientes novelistas: Mariano Antolín Rato, Rafael Chirbes, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Jesús

Ferrero, José Antonio Gabriel y Galán, Alejandro Gándara, Javier García Sánchez, José María Guelbenzu, Manuel de Lope, Javier Marías, Ignacio Martínez de Pisón, José María Merino, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Rosa Montero, Antonio-Prometeo Moya, Justo Navarro, Jesús Pardo, Alvaro Pombo, Soledad Puértolas, Francisco J. Satué, Javier Tomeo, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Julio Llamazares, Félix Azúa y Antonio Muñoz Molina.<sup>17</sup>

Por su parte, Constantino Bértolo establece un grupo central formado por Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Ignacio Martínez Pisón, Javier García Sánchez, Soledad Puértolas, Julio Llamazares y Antonio Muñoz Molina a los que añade autores más recientes como Justo Navarro y Mercedes Soriano o escritores que habían aparecido anteriormente: Eduardo Mendoza, Juan José Millás y Javier Tomeo.<sup>18</sup>

Por último hay que añadir la selección hecha por Santos Sanz Villanueva que incluye tres tipos principales de autores. En primer lugar escritores que inician su carrera narrativa algo tardíamente: Leopoldo Azancot (1935), Eduardo Mendoza (1943), Manuel Villar Raso (1936), Rubén Caba (1935) y Alvaro Pombo (1939). Por otra parte hay una nutrida nómina de jóvenes narradores entre los que destacan Jesús Ferrero, Luis Mateo Díez, José María Merino y Fernando Savater. El tercer tipo está constituido por un grupo de mujeres que aparecen en la antología *Doce relatos de mujeres* que Yolanda Navajo recopila en 1982. Estas autoras son C. Fernández, C. Janés, Ana María Moix, Rosa Montero, B. de Moura, Lourdes Ortiz, R.M. Pereda, Marta Pessarrodona, Soledad Puértolas, Carmen Riera, Montserrat Roig y Esther Tusquets. A esta relación añade los nombres de Jesús Alviz Arroyo, Juan Oleza, Fernando Poblet, Carlos Pujol, Raúl Ruiz y Juan Ruiz Rico.<sup>19</sup>



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

Resumiendo, contamos con una nutrida lista de autores que pueden englobarse bajo el término de "grupo" en su sentido amplio. Podemos decir que existe un grupo central formado por aquellos autores sobre los que dos o los tres críticos coinciden en incluir en sus nóminas: Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Javier García Sánchez, Ignacio Martínez de Pisón, José María Merino, Rosa Montero, Justo Navarro, Alvaro Pombo, Soledad Puértolas, Eduardo Mendoza, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Manuel Villar Raso y Rubén Caba. Junto a este grupo central hay otra serie de autores, a saber, Mariano Antolín Rato, Rafael Chirbes, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Manuel de Lope, Javier Marías, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Antonio Prometeo Moya, J. Pardo, Francisco José Satué, Javier Tomeo, Manuel Vázquez Montalbán, Félix Azúa, Mercedes Soriano, Fernando Savater, J.A. Arroyo, Juan Oleza, F. Poblet, C. Pujol, R. Ruiz y J. Ruiz Rico. A estos hay que añadir la lista de mujeres incluidas en la antología de Yolanda Navajo; C. Janés, Ana María Moix, B. de Moura, Lourdes Ortiz, R.M. Pereda, Marta Pessarrodona, Carmen Riera, Mercedes Roig y Esther Tusquets.

Esta sería la nómina total de autores reunidos bajo una denominación de grupo, en su sentido amplio. El hecho de que algunos críticos y narradores nieguen la existencia de tal grupo no quiere decir que necesariamente no se les pueda reunir bajo un nombre común por la coincidencia de ciertas características. El hecho en sí de que los críticos comiencen a englobar a ciertos novelistas y no a otros por lo que tienen en común es ya una razón en sí para sospechar la existencia de tal grupo. Pero, además, podemos añadir otros elementos constituyentes, siempre dejando patente el carácter especulativo de estas ideas por cuanto sólo con el tiempo y el estudio más a

fondo de las obras de estos autores podremos obtener resultados más estables.

La siguiente cuestión que se nos plantea a la hora de determinar la existencia del grupo es la de la denominación en sí; y en primer término si debemos llamarlo grupo o generación.

El término "generación" se nos aparece inapropiado por lo que tiene de coincidencia en fechas de nacimiento. Si nos fijamos en los miembros seleccionados anteriormente observamos que sus fechas de nacimiento cubren un amplio margen que va desde fechas tan remotas como 1927 en que nace Jesús Pardo, a la de 1961 en que nace Francisco José Satué, pasando por la década de los cuarenta (Vicente Molina Foix -1946-, José María Guelbenzu -1944-, Antonio Prometeo Moya -1949-) o los cincuenta (Alejandro Gándara -1957-, Javier García Sánchez -1955-, Javier Marías -1951- por nombrar algunos). Ante tal variedad de edades habría que desechar el término de "generación" y adoptar el de "grupo" en un sentido más amplio, englobando a los autores no por su fecha de nacimiento, sino por la coincidencia de fechas de sus primeras publicaciones o de las de madurez.

En cuanto a la fecha de 1975 como parte del nombre creemos que es muy apropiada por la importancia que tal fecha tiene en los autores desde el punto de vista político, social y literario. Si tuviéramos que atender a la teoría de la creación de las generaciones cada quince años tendríamos que forzar la nuestra y llamarla, por ejemplo, la generación de 1981 para acercarla a esa mítica cifra desde la última generación narrativa -del 68-. Podíamos alegar que es a partir del fracaso de golpe de estado del 23 de febrero de dicho año que termina la transición y comienza un período

democrático, pero los límites de la transición son muy vagos y preferimos optar por una fecha con grandes resonancias político-sociales.

Por supuesto, la elección de esta fecha concreta no quiere decir que veamos un cambio drástico en las estructuras socio-políticas o literarias de España, pero sí marca una fecha importante en el desarrollo de estos acontecimientos.

Políticamente, los inicios de un ambiente libertario hay que buscarlos en 1966 cuando Fraga Iribarne promulga la Ley de Prensa. Pero es a partir de 1974 que empieza a sentirse la existencia de un cambio. Santos Alonso lo resume así:

se respiraban aires de una sensible apertura calificada por muchos de irreversible. El antiguo sistema aligeraba su rigidez de antaño. A ello contribuyeron hechos tan relevantes como la muerte del almirante Carrero Blanco en 1973 y la enfermedad del general Franco durante el verano de 1974. Hoy, casi ocho años más tarde, puede afirmarse que la transición hacia otro sistema político -estado de derecho constituyente y democrático con división de poderes, sufragio universal, legalización de los partidos políticos, libertades ciudadanas, etc.- había comenzado. Los jalones sucesivos del cambio llegarían muy lentamente para unos y excesivamente acelerados para otros: la muerte del anterior jefe del Estado en noviembre de 1975, el llamado "espíritu del 12 de febrero" del presidente Arias Navarro (1976), el Referéndum para la Reforma Política en diciembre de 1976, las primeras elecciones generales para las Cortes Constituyentes en junio de 1977, el Referéndum Constitucional de diciembre de 1978, las elecciones generales de abril de 1979 y las posteriores municipales (*La novela en la transición*, 7-8).

Desde el punto de vista literario tampoco existe un salto entre la narrativa anterior y la presente; existe eso sí una gradación hacia posturas más definidas.<sup>20</sup> Santos Sanz Villanueva comenta el carácter realista y la

configuración narrativa tradicional, dentro de los moldes decimonónicos, de una parte de la narrativa posterior a 1939.<sup>21</sup> Por lo tanto la tendencia realista en novela no es una invención de los nuevos escritores sino que ya estaba presente en la narrativa anterior. Otra prueba de este cambio gradual lo vemos en el hecho de que algunos autores que aparecen en nuestra nómina fueron también incluidos en generaciones anteriores. Por ejemplo están Mariano Antolín Rato, Manuel Villar Raso o Leopoldo Azancot de la generación del Medio Siglo; Lourdes Ortiz, José María Guelbenzu, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Félix Azúa, Vicente Molina Foix, Ana María Moix, Raúl Ruiz y Javier Marías de la del 68. Estos autores pueden ser considerados como predecesores del grupo por lo que tienen en común en su estilo.

Ahora bien, a pesar de que los cambios son graduales, la fecha de 1975 nos sigue pareciendo idónea como representante de la nueva situación. Políticamente la muerte de Franco supuso la desaparición completa de la censura, el regreso de los exiliados y el final del período de postguerra con la entrada en un nuevo sistema político y social. Desde el punto de vista literario en 1975 se podría dar por concluida la época de mayor energía de la corriente "experimental" que durante los años anteriores había dado esperanzas de renovación para la narrativa española. Esta desaparición fue debida, en parte, al agotamiento temático y formal y, en parte, a la exageración de las libertades formales que degeneró en un manierismo estructural. A este respecto Santos Alonso nos recuerda los casos extremos de *El mercurio* (1968) de J.M. Guelbenzu, *San Camilo 1936* (1969) y *Oficio de tinieblas* (1973), de Cela; *Parábolas del naufrago* (1969) de Delibes; *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin Tierra* (1975) de Juan Goytisolo; *Florido Mayo* (1973) de Alfonso Grosso, *Agata ojo de gato* (1974)



de Caballero Bonald o *La saga/fuga de J.B.* (1972) de Torrente Ballester (11).<sup>22</sup>

Otro elemento que viene a confirmarnos la fecha de 1975 como idónea para marcar el cambio de actitud literario es la aparición de la novela *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza. Ya comentamos que tanto Santos Alonso como Santos Sanz Villanueva la consideraban como elemento clave en la aparición del nuevo grupo narrativo. Para Villanueva, Mendoza logra en esta obra tratar problemas contemporáneos de una manera original. La problemática laboral y social de la Cataluña de anteguerra es mostrada mediante un relato de crímenes y su investigación. Para Santos Alonso la novela aparece dividida en dos partes, la primera de las cuales está aún muy ligada a la novela vanguardista, pero en la segunda parte el cambio de técnica es evidente.

Mendoza recurre a la técnica del contrapunto y de las secuencias durante la primera parte de sus novela; en dichas secuencias alterna el diálogo, la narración en primera persona y otros mecanismos como cartas, documentos oficiales y artículos periodísticos. Hasta aquí, aunque muy moderada y críticamente, aprovecha los hallazgos técnicos más importantes del "experimentalismo"; sin embargo, abandona otras técnicas narrativas utilizadas, como el monólogo interior. En la segunda parte, la novela cambia: Mendoza se introduce vertiginosamente en la narración con el único afán de contar y esclarecer la trama y recupera el modo tan cervantino de novelar mediante el diálogo obsesivamente presente. Si la novela como tal era una premonición de lo que iba a ocurrir en la narrativa posterior, su propia estructura y las diferencias progresivas entre la primera y la segunda parte daban anticipadamente las claves del cambio (*La novela en la transición*, 12)

22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



Pero quien mejor ha entendido la importancia del libro de Eduardo Mendoza ha sido Robert Spíres quien explica el cambio operado por la narrativa desde el punto de vista de la función del lenguaje y la ficción. Lo ejemplifica con las diferencias entre *La verdad sobre el caso Savolta* y *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo, ambas aparecidas en la misma fecha de 1975. Spíres muestra la diferencia entre un lenguaje limpio de elementos que oscurezcan el significado en *La verdad*, lo cual se puede ver desde el mismo título que promete aclarar una duda y el lenguaje autorreferencial de la obra de Goytisolo; "lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior."

Esta diferencia de la función del lenguaje nos indica los contrastes entre la narrativa experimentalista anterior basada, principalmente, en la forma y la novela posterior interesada, en gran medida, en el contenido.

Ahora bien, el enfoque de los contenidos no implica un abandono formal, sino que ambos aspectos serán cuidados. Lo que se abandona es el formalismo como mero experimentalismo. Como Spíres indica la novela posterior al setenta y cinco se caracteriza por el intento de reconciliar los dos extremos: "the polar positions have tended to be abandoned as novelists search for a means of integrating a dual focus on story and discourse, of bringing into play both the referential and self-referential functions of language. In the new Spanish fiction as in the society, the emphasis has shifted from a struggle of opposites to a play of differences ("A Play of Difference", 286).

Así pues, la nueva narrativa se caracteriza por este juego entre posiciones diferentes y el abandono del énfasis en un solo aspecto narrativo.

Por todas las razones arriba aludidas, tanto de tipo políticas como sociales o literarias, pensamos que podemos aludir a estos narradores bajo el nombre genérico de "grupo" y llamarlo del "setenta y cinco" por ser ésa la fecha más indicada para relacionar a estos autores con una nueva sensibilidad narrativa.

## II C. PUNTOS EN COMUN.

El último punto a tener en cuenta para clasificar a nuestro grupo es los puntos en común que comparten. Para ello vamos a seguir los elementos que Juan Manuel Rozas distingue como característicos de una generación en su concepción del grupo del 27.<sup>23</sup> Distingue los siguientes elementos principales:

- Son escritores coetáneos -tanto en nacimiento como en aparición pública.

- Tienen unas experiencias vitales semejantes.

- Están influenciados por unas lecturas parecidas -se desarrollan en el mismo momento cultural.

- Están presionados por las mismas modas.

Pensamos que estas características pueden ser, en general, aplicables a nuestro grupo.

En primer lugar, si bien observamos la falta de coetaneidad estricta del grupo -con autores nacidos desde los años 30 a los 60- en un sentido amplio podemos hablar de la coincidencia de fechas de nacimiento, pues la mayoría de estos autores han nacido hacia los años 50 y algunos que habían nacido anteriormente hay que considerarlos como precursores mientras que otros no empiezan a escribir o no obtienen reconocimiento hasta estos años como es el caso de Alvaro Pombo. Es precisamente las fechas de aparición o consagración de sus obras por lo que podemos llamarlos "grupo", ya que, como indicábamos anteriormente son todos autores que, o bien han empezado a escribir, o bien han sido sus obras reconocidas en los últimos años.

En cuanto a sus experiencias, la mayoría de sus autores han vivido la guerra indirectamente. Al haber nacido durante el largo período de la

posguerra los sucesos bélicos han llegado a ellos por vía indirecta; ya sea mediante su estudio, ya sea por lo referido por sus antecesores. Esto tiene gran importancia en la forma en que abordan el tema, pues si bien se sigue tratando la guerra, ya no se hace de forma que la guerra en sí sea la protagonista de sus obras o el tema principal sino que se trata como fondo histórico donde englobar las acciones y los personajes. Por otra parte, asistimos a un cambio temático importante en el sentido que ahora se trata con más intensidad el período posbélico que el bélico en sí.

Por lo que se refiere al momento cultural advertimos que la mayoría opta por no comprometerse más que consigo mismo y con su arte. Esta es una marca de distinción con respecto a la narrativa de postguerra empeñada en comprometerse socialmente en perjuicio de la literariedad. También se opone al vanguardismo de los sesenta-setenta por su regreso al realismo clásico y su abandono de las formas experimentalistas. Por lo tanto el grupo se caracteriza por la negación de los elementos que identificaban a los anteriores movimientos.

Es difícil decir que existe una afinidad entre las lecturas que han marcado huella en la narrativa de estos autores. Sin embargo existen ciertos autores que se repiten como modelos de sus obras. A partir de los comentarios expuestos en la *Revista de Occidente* extraemos la siguiente lista de autores cuyos nombres se repiten entre la mayoría de nuestros escritores. El autor más repetidamente referido es Cervantes, cuyo *Quijote*, es un modelo por el juego entre realidad y ficción y por la exposición de los sentimientos humanos.<sup>24</sup> Existe también una serie de escritores de corte realista entre los que destacan Galdós, Pardo Bazán, Flaubert, Faulkner, Dickens, Zola, Balzac, Hammet, Chandler y Salinger. Añaden a Poe, Stevenson, Cortázar, Borges y Rulfo entre los de narraciones fantásticas.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

Por último admiran a ciertos escritores que se complacen en deformar de algún modo la realidad; escritores como Valle-Inclán, Kafka, Joyce o Nabokov. En general, podemos decir que admiran a los autores que se deleitan en el placer de narrar historias, de contar sucesos junto a los que aparece una lista de deformadores de la realidad. Esto tiene grandes repercusiones en la nueva novelística pues, como veremos más adelante, el narrar historias y el tergiversar los géneros narrativos serán algunas de las características más importantes de la novela en esta etapa. También es digno de anotar la ausencia de referencias a autores u obras experimentalistas del período anterior.

A las características tomadas del modelo del profesor Rozas hay que añadir el que parece ser elemento más sobresaliente de las obras de los nuevos autores: el regreso a la tradición realista en lo que Juan Oleza llama "Realismo abierto."<sup>25</sup>

Este retorno al realismo puede entenderse como una reacción a las técnicas vanguardistas desplegadas por la anterior narrativa. La renovación que había supuesto *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, luego seguida por las obras de Juan Benet, Juan Goytisolo y Torrente Ballester, entre otros, llegó a una situación de callejón sin salida donde los temas estaban completamente agotados. Como testimonio de ello valgan las palabras del editor Carlos Barral, que en 1971 se quejaba de la mala situación de la narrativa enfangada en un experimentalismo vacuo:

A mi mesa de editor llegan mensualmente varios manuscritos de jóvenes autores españoles, pero se trata casi sin excepción de libros mediocres, malogrados en un naturalismo antiguo, marcados por un lenguaje irresistiblemente envejecido..., o

gratuitamente experimentalistas, de un experimentalismo improvisado, frívolamente imitativo, que no parte de la seria formalización de un lenguaje particular (495).<sup>26</sup>

Esta situación produjo un revulsivo orientado hacia un mayor realismo propiciado, en parte, por la popularización de la novela mediante versiones cinematográficas y de televisión.<sup>27</sup> Este proceso, que había comenzado ya antes del setenta y cinco, con los escritores de la llamada generación del 68 va tomando auge conforme nos acercamos a nuestros días.

No debemos confundir la nueva tendencia al realismo con el de la inmediata postguerra. El frío objetivismo del realismo social de postguerra, exponente exacto de la sociedad de una época se pierde ahora con la inclusión del punto de vista del autor. Santos Sanz Villanueva indica el carácter testimonial y de denuncia de la novela realista de postguerra en sus dos direcciones.

Los escritores del primer grupo [neorrealistas] plantean sus temas dentro de una descripción de la realidad inmediata, escueta, sin mitificaciones, pero carecen de una intencionalidad de denuncia. Los del segundo grupo [tendencia crítico-social] añaden a ese valor documental la exigencia de una transformación social o política (1980: 107).

En cualquier caso están alejados de todo subjetivismo y toda ficción. El suyo es un relato objetivo que intenta plasmar, lo más exactamente posible una situación social contemporánea.

La narrativa actual es realista en el sentido en que narra sucesos desde un prisma realista. Presenta personajes extraídos de la realidad circundante, de ambientes cotidianos con unos argumentos lineales; pero lo novedoso es la inclusión de la ficción dentro de esa realidad. El fondo sigue

siendo el mismo: la realidad objetiva, pero, mientras el escritor del XIX o la postguerra lo exponía tal cual, sin variaciones artísticas, el nuevo realista tergiversa esa realidad con su mirada haciéndola más artística e incluyendo a personajes curiosos con extraños procesos psicológicos. Si pensamos en el protagonista de *El hombre sentimental* de Javier Marías el supuestamente triunfador cantante de ópera, a partir de una extraña relación sentimental comienza a sufrir un proceso de desintegración que acabará en el suicidio.

Desde el punto de vista formal:

Los escritores del medio siglo parecen atentar contra el empleo de la norma culta en la novela por un mal entendido propósito testimonial; desprecian los valores expresivos (...); posturan una supuesta facilidad que revela una pobreza de léxico y una insuficiencia sintáctica. en fin, intentan crear la imagen de una literatura poco elaborada que vino a ser refugio de descuidos, de falta de exigencia y, también, de incompetencia artística (1980, 211).

Opuestamente a lo que la cita de Sanz Villanueva nos muestra con relación a la literatura de posguerra la nueva narrativa se precia de poseer gran riqueza léxica y estructural y aunque nunca llegan a los extremos formales alcanzados en los años de la novela experimental, usan técnicas vanguardistas.

El realismo actual se entiende en el sentido cervantino de exposición de una ficción dentro de la realidad. No en vano los autores Javier Marías, José Antonio Gabriel y Galán, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Justo Navarro, Soledad Puértolas y Francisco J. Satué reconocen su deuda con el autor del *Quijote*.<sup>28</sup> Al igual que Cervantes se basó en una tradición anterior e impuso la ficción del loco manchego sobre la realidad social de su



época, los nuevos autores se adhieren al nuevo "Realismo abierto", al que Juan Oleza define como:

Una fórmula novelesca que construye y deconstruye simultáneamente una imagen de la realidad, que sitúa a la ficción y al contexto histórico frente a frente para poder jugar con sus conexiones, que sí elabora una imagen del mundo no es porque se pretenda fiel al mundo, sino justamente porque le es infiel, y abre lo real a dimensiones extranaturales, lo transgrede en dirección al lirismo (A. García Morales), a lo imaginario (J.M. Merino), o al ludismo (el E. Mendoza de *El misterio de la cripta embrujada* o *El laberinto de las aceitunas*, el L. Mateo Díez de *La fuente de la edad..*) (11).<sup>29</sup>

Lo importante no es ya mostrar una situación social conflictiva sino tomar los elementos de la realidad para transgredirlos, creando otra realidad con elementos fantásticos. Es así como podemos relacionar la tendencia de la nueva narrativa hacia el realismo con el gusto por la ficción que se nota en las obras de este período.

Es de notar la preponderancia de una novela que narra los problemas de la sociedad burguesa y que posee un discurso tradicional.<sup>30</sup> Las causas para la implantación de este tipo de novela habría que achacarlas, en parte, al desarrollo que esta clase social ha experimentado y, en parte, a la influencia que las casas editoriales han ejercido sobre la elección de temas. Además la desaparición de la censura y el nuevo ambiente libertario que se producen con la muerte de Franco posibilitan la total dedicación del novelista a su función primordial: la de novelar, dejando la labor de crítica social y política al intelectual.<sup>31</sup> Esto tiene unas consecuencias a la hora de elegir los temas para las obras. Al no existir una situación política represora, el novelista tiende a mostrar la sociedad que le rodea -que, en

general, es la de una burguesía urbana-. Esto es una situación normal. Por otro lado, con la incorporación de España a las estructuras capitalistas, las casas editoriales intentan promover una literatura que se acerque al gran público con el propósito de obtener un número mayor de ventas. Naturalmente una novela vanguardista y elitista no habrían de llamar la atención del público, sobre todo si este tipo de novela estaba agonizando en su propio agotamiento. El tipo de novela que atraería al gran público habría de contar con unas fórmulas más tradicionales -argumento atractivo, personajes bien definidos, trama más lineal- de mayor acceso para el lector medio. Desaparecidos los problemas políticos, el lector busca nuevos temas de conflictos con un ambiente y unos personajes con los que pueda identificarse. Por una parte puede buscar un tipo de literatura que le muestre la dialéctica del hombre con el medio en que se mueve en apoyo de una libertad individual, una vez conseguida la colectiva o bien una literatura puramente lúdica. Es así como la novela burguesa acapara gran parte de la atención. Los temas tratados se centran sobre los problemas que pueden afectar a la mayoría de los lectores: problemas conyugales, originados de la relación padres-hijos, experiencias cotidianas, etc., donde el problema económico es raramente mencionado o bien obras que incorporan temas provenientes de tradiciones foráneas y que ofrecen al lector una ampliación de los temas clásicos, siempre dentro de los moldes del realismo. Es así como se entiende el éxito de la novela detectivesca.

Esta política editorial de acercamiento al público con fines primordialmente comerciales no ha sido muy bien aceptada por la crítica que ha visto en ello una manipulación de la literatura. Si cada casa editorial se especializa en una imagen determinada y pide el tipo de novela que necesita, el género que le conviene estimular y el ritmo de publicación que

pretende seguir, la relación entre editorial y escritor se convierte en meramente comercial en detrimento de la calidad de las obras por las limitaciones expuestas. A ello hay que añadir la benévola crítica con que son tratadas las nuevas obras aparecidas.<sup>32</sup> Por ello algunos críticos piensan que el novelista está más interesado en la popularización y venta de sus obras con fines lucrativos que en conseguir una novela bien acabada y achacan la carencia de líneas directrices en la novela a la rapidez con que se escriben las obras.<sup>33</sup> Es así como las casas editoriales influyen, de manera indirecta, en las direcciones de la narrativa contemporánea.

A pesar de la innegable influencia que las casas editoriales con sus premios y listas de libros más vendidos ejercen sobre la novelística actual en la base de todo existe el poso de la novela tradicional española a la que se regresa. No es sólo que las editoriales intenten encauzar a los escritores por esta vía, sino que los autores estaban abocados, de una manera natural, a este proceso.

Antonio Muñoz Molina comenta que su generación ha buscado el precedente de la novela de los años treinta saltándose todo el período de postguerra.<sup>34</sup> El normal proceso de la novela española se vio interrumpido por el estallido bélico del 36 al 39 que produjo una reactivación de los moldes literarios realistas que habían comenzado en los años 30 con el "Nuevo Romanticismo" y que llevado a sus máximos postulados humanizantes daría como resultado el arte comprometido del realismo social, producto de una situación de emergencia. A este movimiento, puramente objetivista, se

11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

opuso el vanguardismo como intento de mostrar fragmentariamente el multiforme y desordenado mundo de la ciudad mediante el acopio de las modernas técnicas narrativas -monólogo interior, perspectivismo con múltiples puntos de vista, contrapunto, estructura de caleidoscopio, saltos en el tiempo narrativo, desarrollo discontinuo de la acción.<sup>35</sup> Agotada esta escuela a mediados de los setenta y desaparecidas las situaciones socio-políticas que la produjeron, la novela realista tradicional prosigue su andadura una vez repuesto el clima de libertad y erradicada la censura. El novelista vuelve a su papel de creador literario interesado por los conflictos internos del hombre, las contradicciones humanas y con el propósito de crear una ficción libre de cualquier moral o intervención crítica. Esto es, citando a Santos Alonso: "volver a sus orígenes, a ser literatura, es decir, ficción de la realidad o ficción con pretensiones de realidad (1983, 15).

Como conclusión general a este capítulo podemos resumir que existe una serie de narradores que a partir de la fecha de 1975, coincidiendo con la muerte del general Franco, comienzan a perfilar las tendencias de una novela que se irán marcando gradualmente conforme nos adentramos en el período democrático. Este grupo de narradores, cuyas diferentes fechas de nacimiento no nos permiten llamarle "generación" sino "grupo" dentro de su sentido más amplio, poseen una serie de características comunes que les aúnan. Características externas tales como la coetaneidad de sus primeras obras o de su consagración como narradores, unas experiencias vitales que engloban a la mayoría por su nacimiento dentro del período amplio de la postguerra; además de las lecturas afines que han influido en su manera de narrar. Pero lo que más une a este grupo identificándolo son las

consecuencias sociales que la nueva etapa política y social tendrá con la implantación del modelo democrático.

Desde el punto de vista estilístico el regreso al realismo dentro de su forma "abierta" es la característica más representativa de este grupo.

## NOTAS

<sup>1</sup> No es ésta la primera vez que asistimos a un intento de lanzamiento de narradores noveles. Santos Sanz Villanueva nos comenta un suceso similar en 1972. "En octubre de este año los editores Carlos Barral y José Manuel Lara comunicaron su intención de lanzar cinco obras de autores novísimos para animar el monótono panorama literario. A fines de ese mismo mes Barral sacó a la luz a su equipo de cinco novísimos -Ana María Moix, Carlos Trias, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro y Javier del Amo. Por su parte, Planeta publicaba a principios del mes siguiente a Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José María Gabriel y Galán. A pesar de la pomposa presentación la acogida por el público fue muy escasa (1988, 201)."

<sup>2</sup> En lo que se refiere al teatro la situación no ha cambiado mucho con respecto a las épocas anteriores. El género que más se suponía poder cambiar con la nueva situación socio-política debido a su contacto con la sociedad no presenta grandes cambios. En parte ello se debe a que su función social de crítica deja de tener validez en un momento en que se han restaurado las libertades sociales; y, por otro lado, las obras escritas durante el período de represión pierden toda la eficacia de su simbología al ser representadas en momentos de libertad. Predomina un tipo de teatro burgués -ésta es una característica común a la novela- alimentado por la

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123



inmutabilidad del aparato comercial-empresarial y por un público habituado a este tipo de espectáculos por los autores de posguerra. A esta crisis hay que añadir el abandono del público debido tal vez a la falta de atractivos y al acercamiento a otros medios como la televisión o el vídeo.

Por lo que se refiere a la poesía y siempre teniendo en cuenta la dificultad de formar nuevos grupos generacionales y oponerlos a sus antecesores es curiosa la aparición hacia 1975 de compilaciones antológicas de autores que, aparte de tener el rasgo diferenciador de nacer en el año 1950 o después poseen rasgos comunes que los diferencian de los de la generación del 68. Nos estamos refiriendo a las antologías de José Batlló *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), la de Victor Pozanco *Nueve poetas del resurgimiento* (1976) y Elena de Jongh Rosell *Florilegium* (1982). Al igual que en el teatro y la narrativa dominan las individualidades sin que exista una estética colectiva. Victor Pozanco señala como características de este grupo la confianza en la capacidad fundadora de la palabra, neobarroquismo, simbología de carácter atemporal. Pero quizá lo más importante sea el regreso al realismo y sus raíces en las culturas ibéricas y el gusto por los valores poéticos nacionales (165).

<sup>3</sup> Confróntense los artículos de Rafael Conte, "La novela española en 1981" y "En busca de la novela perdida" para apreciar el cambio de actitud.

<sup>4</sup> En este sentido hemos de comentar también el artículo de José Antonio Fortes "Novelistas a la violeta: Última situación de la novela

2713

2714

2715

2716

5

6

2717

2718

7

8

9

2719

2720

2721

2722

2723

2724

2725

2726

10

2727

española de hoy," según el cual esta situación de falta de compromiso es el resultado de un proceso "des-intelectualizador" comenzado en 1968 y que se caracteriza por la aceptación indiscriminada de cualquier autor sin calidad crítica e intelectual lo cual da paso a un período de literatura "light."

<sup>5</sup> Vid. su artículo "Novela española 1989-1990."

<sup>6</sup> Los comentarios de estos críticos y narradores (excepto aquellos en los que se especifique diferente fuente) fueron obtenidos de la "Encuesta" llevada a cabo por *Insula*.

<sup>7</sup> Vid. Javier Goñi, "Entrevista con José María Merino."

<sup>8</sup> Vid. Alejandro Gándara, "Verbalmente ciegos."

<sup>9</sup> El ejemplo más claro de influencia de los nuevos modelos en la narrativa anterior lo presenta el caso de *El aire de un crimen* de Juan Benet en donde el autor experimentalista se deja llevar por la tentación de escribir una novela policiaca que, a pesar de los elementos típicos benetianos -estructura lingüística complicada, vocabulario preciso, multiplicidad de personajes que pierden al lector- posee las características de la novela policiaca: intriga, violencia, erotismo, sadismo, melodrama, desenlace inesperado, etc.

<sup>10</sup> Gregorio Morales Villena, "Narrativa española última. La narrativa de la trasubstanciación."

11 Vid. Santos Sanz Villanueva, "El realismo en la nueva novela española."

12 Vid. "Novela española 1989-1990".

13 Vid. Luis Suñén, "Escritura y realidad."

14 Vid. Gonzalo Sobejano, "La novela ensimismada (1980-1985)."

15 Vid. los comentarios de estos tres últimos autores en "Encuesta," *Insula*.

16 Para ver las opiniones de Juan Benet consúltense las "Cinco respuestas de Juan Benet."

17 Vid. "Presentación" *Revista de Occidente*

18 Vid. Constantino Bértolo "Introducción a la narrativa española actual" *Revista de Occidente*

19 Vid. Santos Sanz Villanueva *Historia de la literatura española, 6/2. Literatura actual*

17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

<sup>20</sup> María Elena Bravo en "Ante la novela de la democracia: Reflexiones sobre sus raíces" , comenta la progresión de la narrativa de la siguiente manera: "Cabe preguntarnos si no nos encontramos en realidad en una etapa de maduración de tendencias que han ido apareciendo a lo largo de un proceso que arranca de la actitud ante la novela de los escritores del noventa y ocho (24)."

<sup>21</sup> Santos Sanz Villanueva *Historia de la novela social española*  
Concretamente se refiere a los autores Manuel Andújar, José Ramón Arana, Arturo Barea, Virgilio Botella Pastor, Pablo de la Fuente, Paulino Masip y Pedro Pascual Leone.

<sup>22</sup> Santos Alonso, *La novela en la transición (1976-1981)*.

<sup>23</sup> Vid. Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*.

<sup>24</sup> Vid. los comentarios de José Antonio Gabriel y Galán en *Revista de Occidente*.

<sup>25</sup> Sobre este aspecto ver los comentarios en "Encuesta" *Insula* de Abraham Martín-Maestro "La novela española en 1982-1983", José María Martínez Cachero y otros "La novela"; María Elena Bravo "Ante la novela de la democracia: Reflexiones sobre sus raíces", Santos Sanz Villanueva "El realismo en la nueva novela española", los comentarios de Juan Oleza y Andrés Amorós en "Novela española 1989-1990", Santos Alonso "Un

renovado compromiso con el realismo y con el hombre" y *La novela en la transición (1976-1981)* del mismo autor.

<sup>26</sup> Comentarios recogidos por José María Martínez Cachero en "Aventuras, inventos y mitificaciones en la novela española de los setenta."

<sup>27</sup> Vid. José María Martínez Cachero "Diez años de novela española por sus pasos contados."

<sup>28</sup> Estos comentarios han sido obtenidos de *Revista de Occidente* 98-99 (Jul.-Ag. 1989) excepto la declaración de Antonio Muñoz Molina que está tomada de una entrevista en la Televisión Francesa en el programa "Du côté chez Fred" presentado por Frédéric Mitterand.

<sup>29</sup> "Novela española 1989-1990."

<sup>30</sup> Vid. Santos Alonso, *La novela en la transición (1976-1981)*.

<sup>31</sup> Vid. Santos Sanz Villanueva, "El marco histórico-literario."

<sup>32</sup> Vid. los comentarios de Juan Oleza en "Novela española 1989-1990."

<sup>33</sup> Juan Oleza comenta en el artículo anteriormente citado la necesidad del artista de escribir una obra cada dos años como máximo para no correr el riesgo de ser olvidado.

<sup>34</sup> Ver la entrevista de José Manuel Fajardo en "Antonio Muñoz Molina. En España nos gusta ser genios." Si bien es cierto que la narrativa de los años 80 se puede relacionar con el "Nuevo Romanticismo" de los años 30 por el regreso a las formas tradicionales narrativas, el movimiento de los años 30 está íntimamente relacionado con la problemática humana, mientras que la de los 80 es puramente deshumanizada.

<sup>35</sup> Vid. Santos Alonso, *La novela en la transición (1976-1981)*



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

## CAPITULO II LA CONDICION POSMODERNA

El propósito del presente capítulo es definir los principios del movimiento filosófico y cultural denominado "posmodernismo" para, en capítulos posteriores, aplicar sus teorías al estudio de las novelas de nuestro autor.

La primera gran crisis importante del capitalismo de posguerra en 1973-75 es considerada, según David Harvey, como el embrión del posmodernismo. Esta crisis llevó a una serie de ajustes políticos del capitalismo avanzado. El mundo de posguerra estuvo presidido por la hegemonía política y cultural de los Estados Unidos cuyo sistema de producción se podría definir como de producción de masas y consumo de masas bajo un estado intervencionista basado en una política de balance entre trabajo, capital y fuerzas políticas. A pesar de las posibles críticas que este sistema tuviera, hay que reconocer que era un sistema seguro en el sentido que estaba dominado por una autoridad dominante y era relativamente fácil de entender los contronos del conflicto y las reglas que lo delimitaban.

El colapso económico de principios de los setenta y la recesión de 1979-81 hicieron disolverse esta estabilidad. Los cambios geográficos en los espacios de producción (como la competencia de Japón y los nuevos países industrializados), volatilidad del valor monetario (inflación y variedad de las tasas de cambio) y una competitiva preocupación por explorar lo heterogéneo tanto políticamente (nuevos movimientos sociales ecológicos, antirracistas, feministas, de descolonización cultural) como en términos de consumo (de búsqueda de un consumidor seguro en un mundo más

competitivo) alteraron la relación de la producción y seguridad de acceso a los bienes materiales.<sup>1</sup>

Hay que añadir a esto la comercialización del mundo cultural e intelectual (mercado de arte, comercio de libros, industria musical) que hacen de la compra-venta de la capacidad imaginativa una de las principales transacciones de cualquier economía capitalista.

El posmodernismo aparece tras el colapso de 1973 como exploración de la experiencia cambiante de espacio y tiempo. El mundo de mercados futuros y comercio mundial, unido al acceso a productos de otros países (comidas y restaurantes de diversos grupos étnicos) y espacios internacionales (turismo de masas, comunicación instantánea por ondas) y cambios rápidos de modas y tipos de vida, crean una atmósfera de incertidumbre, volatilidad e inseguridad en temas tan fundamentales como trabajo, valor del dinero, relaciones con los otros, etc.

La diversidad propia del posmodernismo ha de ser entendida en términos de búsqueda de identidad en un mundo de cambios de horizontes en el espacio y tiempo.

Para Jean François Lyotard el origen de la "condición posmoderna" está relacionado con el devenir de una sociedad postindustrial dominada por la informática. En este tipo de sociedad el lenguaje tiene un papel fundamental en el desarrollo de la tecnología. Así se habla de la relación de "la phonologie et les théories linguistiques, les problemes de la communication et la cybernétique, les algebres modernes e l'informatique, les ordinateurs et leurs langages, les problemes de traduction del langages et la recherche des compatibilités entre langages-machines... (11,12)." Por ello el conocimiento, forma principal de producción de la últimas décadas, se

convierte, en su forma de comodidad informativa, en una forma de competición por el poder. El problema comienza cuando nos preguntamos quién decide qué es conocimiento y quién decide qué conocimiento es importante. Por ello el conocimiento es hoy más que nunca una cuestión de gobierno.

Ahora bien detectar las diferencias entre modernismo y posmodernismo no es tarea sencilla, por cuanto no existen cambios rotundos entre manifestaciones culturales sino desarrollos graduales en una u otra dirección. Entre uno y otro los críticos han incluido ciertos momentos que cubren ese desarrollo. Charles Jenks, por ejemplo, distingue entre posmodernismo y tardo-modernismo: "Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past. It is both the continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically double-coded and ironic, making a feature of the wide choice, conflict and discontinuity of traditions, because this heterogeneity most clearly captures our pluralism;" mientras tardo-modernismo "is pragmatic and technocratic in its social ideology and from about 1960 takes many of the stylistic ideas and values of Modernism to an extreme in order to resuscitate a dull (or clichéd) language."<sup>2</sup>

Desde el punto de vista sociológico, el posmodernismo supone un cambio en la naturaleza de la relación del individuo con la sociedad. Al igual que las tradiciones estéticas modernista y de vanguardias, el posmodernismo muestra una visión alienada, si no antagonista a la estética burguesa. Pero los escritores contemporáneos aparecen menos angustiados

y no tienen ese afán de encontrar una salida a los problemas de la época. El escritor deja de ser privilegiado en el conocimiento del mundo exterior y aún más importante, la importancia de la escritura como instrumento para cambiar el mundo decrece: "Gone are the modernist and avant-garde premises of the privileged nature of the writer's perspective and language. No longer does the feeling of alienation suggest a compensating critical and totalizing vantage point from which the writer can declare his independence from his culture (Russell, 205)."

Su objetivo ha cambiado de naturaleza e intenta hacer una reevaluación de la relación del individuo con la sociedad.

Charles Russell defiende el dominio de la sociedad sobre toda percepción, conocimiento, acción y articulación. Las discusiones sociológicas de la cultura posmodernista localizan el origen de la confusión entre dominios personal y social en la disolución de la hegemonía burguesa y el desarrollo de las culturas de masas en la cual las clases sociales aparecen poco delimitadas y los antagonismos sociales no se resuelven sino que se sumergen en un sistema económico de consumo modulado por el capitalismo. Inherente a este capitalismo está la generalización de la cultura, un movimiento hacia estructuras sociales igualitarias donde las instituciones y modelos de comportamiento son regulados. Este sistema tiene sus contradicciones que se reflejan en la literatura. Con el crecimiento de las masas y la cultura pluralista hallamos un gran sentido de la libertad individual con tendencias anarquistas y al mismo tiempo vemos signos de uniformidad y control social. Las innovaciones individuales se acentúan, pero pierden su distinción en un pluralismo homogeneizante que oscurece la originalidad. Como consecuencia un enfoque central del

posmodernismo es la unión de aspectos personales y colectivos. La escritura posmodernista explora los modelos de mediatización, control y oposición entre individuos y cultura de masas.

A partir de esta pérdida de identidad de las culturas elitista y de masas y de la carencia de fronteras entre ellas podemos entender la adopción por parte de la literatura culta de géneros tradicionalmente considerados sublitteraturas.

A nivel artístico esta unión de elementos pertenecientes a diferentes grupos es un elemento de ruptura con el orden clásico y su diferenciación entre géneros cultos y géneros populares. Gonzalo Navajas hace la distinción entre arte clásico y posclásico. El arte clásico diferencia entre obras de mimesis restringida y elaboradas y obras de mimesis sin reservas y poco elaboradas. En la evaluación de estas obras las primeras obedecen a una estética ambiciosa y minoritaria, mientras las segundas tienen un propósito más humilde y están destinadas a públicos masivos. Estas formas son, según el punto de vista clásico, incompatibles. Su combinación se considera aberrante y confusa.

El arte posclásico, por el contrario, concibe esta disociación y jerarquización como arbitraria y propone la ruptura de las fronteras sustituyéndolas por una "con-fusión". Esta desjerarquización artística suprime la dirección social a la que van dirigidas las obras. Un claro exponente de esta mezcla es la incorporación de la novela policíaca -masiva y mimética por antonomasia- a formas de ficción más complejas y selectas.<sup>3</sup>

La supresión de las jerarquizaciones impuesta por el arte clásico nos lleva a una de las principales características del posmodernismo: la superación del "great divide" del arte de nuestro tiempo. Ahora bien, esta

superación no está exenta de dificultades y contradicciones. Navajas aclara que el posmodernismo más que a la unión igualitaria de dos estéticas contrarias, aspira a la incorporación o absorción del arte masivo dentro del elevado, potenciando formas consideradas de naturaleza inferior a través de la influencia de otras juzgadas más profundas. Por ello no se acaba con el "great divide" sino que se redefine. Se intentan lazos de unión, pero aclarando la naturaleza jerárquica de los elementos diferentes.<sup>4</sup>

Esta inclusión de los "géneros populares" en los "cultos" supone una acercamiento del "lector-masa" a la "literatura culta" por cuanto el género "subliterario" que atrae a este lector está inmerso en un género "culto", pero, al mismo tiempo, tal vez suponga un rebajamiento de los "géneros cultos" que pierden en profundidad lo que ganan en accesibilidad. La literatura posmoderna ideal debe ser una que atraiga al lector medio pero que satisfaga también al culto. Es en esta situación de punto medio, de saber hallar el camino que atraiga tanto al lector masivo como al especializado donde se encuentra situado el posmodernismo. Como uno de los principales teóricos y prácticos de este movimiento, John Barth, ha comentado: "De alguna forma la novela postmoderna ideal tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y "contenidismo", entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata."<sup>5</sup>

La mezcla de géneros supone un forma de expansión de la literatura que los autores tienden a aprovechar cada vez en mayor medida. Aunque no se puede decir que en España se trate de un caso nuevo, parece ser es ahora cuando más difusión está teniendo. Recordemos la enorme acogida que ha experimentado la novela

detectivesca en los últimos quince años. Igual podemos decir de la novela erótica. Esta acogida de los subgéneros ha propiciado el que autores tomen elementos de ellas para verterlos en obras de carácter "culto". Como Janet Pérez anota: "the transgression of generic limitations (...) is incorporated by such mainstream writers as Torrente in his combinations of subgenres of the narrative (...) and (...) by other experimental applications of the *novela negra* in the hands of cultivators who are at the same time fully aware of genre theory and the theoretical implications of their reordering of the elements of one form into another." <sup>6</sup>

En este sentido es digno de mención el uso del "subgénero detectivesco" por parte de uno de los narradores con mayor conciencia de estilo: Juan Benet. En *El aire de un crimen* el autor mantiene los elementos propios de su narrativa: estructura laberíntica, multiplicidad de personajes, mundos personales..., pero al imponerle la intriga detectivesca se hace más accesible al lector medio. En este mismo sentido tenemos que ver la obra de Torrente Ballester *El jardín de los jacintos cortados* donde mezcla diferentes tipos de "subgéneros".

Leslie Fiedler ve en la mezcla de géneros un acercamiento de los "líderes literarios" a la gran masa formada por la audiencia. Al contrario que el modernismo, el posmodernismo se muestra como movimiento que abandona el elitismo en busca de un receptor amplio: "posmodernism implies the closing of the gap between the critic and audience, too, if by critic one understands "leader of taste" and by audience "follower". But most importantly of all, it implies the closing of the gap between artist and audience, or at any take, between professional and amateur in the realm of art (162)."



222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

222

Para lograr este acercamiento al gran lector, los artistas posmodernos se alejan cuanto pueden de las formas vanguardistas y toman aquellas francamente "pop". No temen al compromiso comercial, sino que, por el contrario, eligen los géneros más asociados con los explotados por los medios de comunicación. Fiedler selecciona la novela del oeste, la ciencia ficción y la pornografía y excluye la novela detectivesca por el compromiso con la crítica social que pueda tener. En nuestro caso creo que debemos incluir a este género ya que, con escasas excepciones -recordemos la crítica social que incluyen las novelas de Vázquez Montalbán-, la nueva novela negra española no trasluce principalmente crítica.

El acercamiento a lo popular y al lector medio tiene sus consecuencias positivas y negativas. La primera consecuencia positiva que se puede extraer de ello es el acercamiento de las formas de literatura a la gran masa formada por el lector medio. Este factor popularizador es de gran importancia en nuestros días donde los medios audiovisuales están acaparando la atención del receptor.

Otro de los elementos positivos de la tendencia popularista del posmodernismo es el regreso al mundo de las cosas conocidas. El hacer del arte algo humano y aprehensible. Christian Norberg-Schulz, un crítico de arquitectura lo expone así refiriéndose a esta forma de arte.

Lo que le falta es una referencia satisfactoria al mundo de las cosas. La arquitectura moderna ha sido siempre *abstracta* ha evitado la realidad, o mejor, ha excluido los aspectos concretos (...) la arquitectura moderna ha abolido todas estas figuras, y se ha perdido la relación fundamental con la realidad.

El principal objetivo del movimiento posmoderno es reconquistar la dimensión figurativa de la arquitectura. Este es el denominador común que hoy día consigue unificar las



corrientes más dispares; por una parte, el objetivo es hacer la arquitectura inteligible y, por otro, *humana* en el auténtico sentido de la palabra (...) Y no olvidemos que el *significado* es la primera necesidad del hombre (6)."

Estas ideas, aunque referidas a la arquitectura, son aplicables a la literatura. El modernismo se caracterizaba por un elitismo que le permitía esconderse en formas vanguardistas de difícil acceso al lector medio. Las estructuras, enormemente complicadas, juegos de imágenes, autorreferencia de la palabra, etc., hacían altamente inaccesible este tipo de literatura y perdían contacto con la realidad. Por el contrario, el posmodernismo, en su afán de hacerse comprensible utiliza formas y temas más relacionados con la realidad que rodea al lector.

Mientras que en el resto de occidente el debate sobre la posmodernidad levanta enormes polémicas en un intento de ofrecer una definición que la delimite, en España ha sido poco estudiada y, en muchos casos, malinterpretada. La causa de este desfase de la crítica española debemos achacarlo, principalmente, al desfase de la sociedad española en relación con sus vecinos occidentales. Recordemos que, como Lyotard apuntaba en *La condition postmoderne*, esta filosofía estudia "la condition du savoir dans les sociétés les plus développées (7);" esto es, las sociedades donde los progresos técnicos y científicos son más evidentes, y en concreto sociedades democráticas y capitalistas donde, como apunta Frederic Jameson, comienza "a new social and economic moment (or even system), which has variously been called media society (or the 'société de consommation), the 'bureaucratic society of controlled consumption' (Henri Lefebvre), or 'postindustrial society' (Daniel Bell) (vii)."<sup>7</sup> Como apuntamos

en la introducción a esta tesis, los cambios políticos y económicos se dan en España de forma apresurada, durante los últimos quince años. Uno de los principios fundamentales de este movimiento es la heterogeneidad masiva, de la cual se deriva la imposibilidad de concreción. El gobierno autárquico de Franco, además de no poseer una fuerte economía, si bien era capitalista, impedía la integración de grupos marginales que, como los homosexuales, drogadictos o grupos con ideas diferentes a las establecidas por el gobierno, ya fueran no católicos, comunistas, etc. se veían obligados a mantener en silencio su postura, mientras en el resto de la Europa occidental y EE.UU. estos grupos iban integrándose paulatinamente en la sociedad -recordemos los movimientos de reivindicación feministas, homosexuales, negros, etc. en EE.UU. durante los años 60 o la revolución anarquista de mayo del 68 francesa.-

El inicio del proceso democrático en unas fechas en que el proceso de integración de grupos marginales y derechos constitucionales estaban ya bien desarrollados en los países vecinos hizo que España intentara acumular en poco tiempo las experiencias no cubiertas. A ello hay que añadir el ascenso económico que experimentó España, en parte forzado por el intento de ponerse al nivel de sus vecinos comunitarios con la entrada en el Mercado Común y la política en torno al deseo de cambio del Partido Socialista Obrero Español. La imagen que el presidente del PSOE, Felipe González, intentaba dar de España era la de una sociedad completamente diferente de la existente bajo Franco. Para ello potenció una serie de actividades culturales que dieron lugar, principalmente en Madrid (bajo la alcaldía del socialista Enrique Tierno Galván) a una efervescencia cultural sin antecedentes. Por ello, se tendía a identificar la efervescencia cultural y económica de la "nueva sociedad española" con un pensamiento filosófico y

cultural típico de las sociedades capitalistas y consumistas como la que España comenzaba a tener. En Madrid la efervescencia cultural se llamó "la Movida" y muchos la confundieron con el posmodernismo sin darse cuenta de todo el aparato filosófico y conceptual que existe detrás de este término. Bajo el epígrafe de posmodernismo se intentan incluir una especie de liberalismo cultural del "aquí cabe todo" sin ningún prurito de calidad ni ideología estética. Es eso lo que hacía a Borja Casani y José Tono Martínez en su primer número de *La luna de Madrid* (1983) lanzar su manifiesto posmodernista de esta manera: "El modernismo ha sido la iniciación creativa, el posmodernismo es simplemente ganar dinero con ello. Y además: reirmos en un presente dudoso, embriagarnos pero guardando el tipo, sin que nos tomen el pelo. Y desde luego, todo lo que se os ocurra (7)."<sup>8</sup>

En España existen las condiciones propias para el desarrollo del posmodernismo, pero falta el aparato crítico y los estudios específicos que muestren sus manifestaciones. Afortunadamente a esta teoría de "saco roto" han empezado a suceder ciertos estudios más serios sobre el asunto como son los de Gonzalo Navajas, Subirats, Sádaba, Campillo, entre otros que vamos a presentar.

Elena Gascón Vera se centra, para su definición de posmodernismo, en su aspecto de ruptura con lo canónico, lo cual no es exclusivo de los años ochenta. Por el contrario lo aplica a todo texto que se haya inscrito en la marginalidad "impulsado por su deseo paródico y travestido." (514) desde el *Orestes* de Eurípides al *Moby-Dick* de Melville pasando por *El Quijote*. Difiere del modernismo en su resistencia a mantener la supuesta unidad del arte que pretendía unificar las diferentes perspectivas de la realidad. "El postmodernismo no está interesado en la continuidad y subvierte y pervierte, a propósito, la lógica racional que estaba establecida en unos

binarismos tradicionales que anquilosaban el arte: ficción/ensayo; ironía/literalismo; violencia/comicidad; cultura/incultura (543).” El arte se consigue a través de la reproducción grotesca y subversiva de sí misma y por lo tanto busca las copias al estilo de la reproducción seriada de la foto de Marilyn y las latas de sopa de Andy Warhol. Debido a la avalancha de información ocasionada por los medios de comunicación masiva como la televisión y la reproducción a gran escala de discos, la realidad sólo se puede aceptar dentro de una superficialidad y por ello la cultura occidental se ve imposibilitada a manejar la realidad infinita que se le presenta. La única posición que le queda al autor es la evasión mediante la exageración y la afirmación consciente de lo grotesco y lo atrevido. La intención principal es la de enviar un mensaje político que quiere imponer y demostrar la necesidad de una apertura hacia el respeto de múltiples posibilidades culturales que estaban anteriormente vituperadas por la cultura oficial.

En tono de burla, indica Juan Antonio Ramírez en su “Catecismo breve de la (post)modernidad. (Notas Provisionales)” que la modernidad es la base sobre la que se apoyan ciertos movimientos como el posmoderno; “postmoderno significa todo lo que puede existir cuando lo moderno es sólo un punto de partida o el mero entorno tácito de cualquier nueva creación” (18). Considera, como elementos más importantes de este movimiento “la aceptación desprejuiciada de lo plural, por una tendencia a desjerarquizar las diferentes tendencias o personalidades” (18). Su objetivo no es tanto la búsqueda de la verdad como de la verosimilitud. “La historia hoy se afirma como relato y por este camino se acerca al único mundo que no discrimina la ficción frente a la realidad: el arte” (21). Tiene especial debilidad por la imitaciones “el mármol pintado parece tan hermoso como el auténtico, e

incluso más" (22). Por último, considera al posmodernismo como la masificación de los postulados modernistas.

Jesús Ibáñez establece la diferencia entre modernismo y posmodernismo basándose en el cambio de un capitalismo de producción a otro de consumo "o de la sociedad industrial a la sociedad post-industrial" (28). En la época de producción existe un proceso orientado hacia la acumulación de bienes; en el capitalismo de consumo nada tiene sentido, ningún camino lleva a ninguna parte: "el proceso capitalista ha llegado a su término, ha terminado, y no es posible más operación que la traducción (el transporte incesante del mismo viejo vino a odres nuevos)" (32). Si, como veíamos, José Antonio Ramírez consideraba al posmodernismo como parte integrante de un movimiento mayor que es el modernismo, Ibáñez considera el término posmodernismo como el fin de la modernidad y no el inicio de un período nuevo "pues la post-modernidad no tiene inicio, sólo tienen inicio los procesos que retienen las condiciones iniciales, los procesos históricos, y la post-modernidad está más allá de la historia" (32-33).

Para Eduardo Subirats la idea de modernidad va ligada a la de progreso que, en un inicio se refería a la perfección ética y estética y que, con el advenimiento del capitalismo se transformaría en acumulación de bienes materiales. En el período de la Ilustración parece conseguirse la unión entre progreso tecnológico-científico y ético-estético. Sin embargo a fines del siglo pasado Karl Marx puso en entredicho el ideal de identidad de principio entre desarrollo científico-técnico y la libertad humana en el plano espiritual y social. Esta disolución lleva pareja la de los antiguos valores culturales, la cual viene acompañada por el crecimiento de desigualdades económicas entre grupos sociales y entre los países. Estas tensiones generan, a su vez, formas terribles de confrontación militar y totalizadoras



de control civil. "Estas transformaciones estructurales de la cultura desarrollada, se viven subjetivamente como una nueva `condición post-moderna" (110).

"Octavio Paz detectó el agotamiento, el vaciamiento de valores al que había llegado la modernidad literaria y artística del siglo XX. (...) Este vacío es el que, en muchos países europeos y americanos, ha mediado entre los años en torno al 68 (con el trasfondo de movimientos revolucionarios triunfantes en el Tercer Mundo, la revolución cultural y la renovación que supuso frente al dogmatismo estalinista, y el movimiento estudiantil) y la década de los 80 (con la dilatación de las guerras del Tercer Mundo, la escalada de misiles nucleares y el hundimiento económico de los países en desarrollo). Para toda una generación, el mundo, de pronto, se ha venido abajo" (111).

Junto a esto aparece la nostalgia de esos símbolos tradicionalistas perdidos: "La arquitectura europea siente nostalgia por la torre medieval o el palacio renacentista; la arquitectura norteamericana recuerda con anhelo la monumentalidad clasicista" (112). Todo ello en una búsqueda de recuperar los viejos mitos. Pero esta recuperación presupone una actitud encubridora al ocultar la realidad de la civilización y su progreso "bajo la fachada de cualesquiera valores históricos, éticos o estéticos, según lo considere más propicio el mercado del momento" (113).

José Luis Brea concibe una distinción entre modernidad y posmodernidad según los ideales de la sociedad. Según esto la modernidad es la "época (...) en que se mantenía vigente la creencia en que la libre interacción pública de los discursos (...) conduciría (...) hacia un estado último de pacificación -de consenso en torno a lo verdadero, lo bueno y justo y lo bello y deseable por todo espíritu humano civilizado (...); mientras la posmodernidad cubriría la época "en que las creencias características de la

época moderna han perdido su hegemónica vigencia, cayendo en el descrédito irrevocable. Aplíquese, por tanto, a las sociedades occidentales más desarrolladas (sociedades posindustriales de capitalismo avanzado en que se ha introducido la telemática), la estructura de cuyo tejido (...) evidencia que de la libre interacción pública de los discursos no se seguirá estadio pacificado alguno (...) ni de Integración, sino de diseminación en micro-colectividades heterogéneas" (142-3).

Partiendo de las corrientes filosóficas francesas que siguieron al "Mayo del 68", Javier Sádaba niega la existencia de filósofos posmodernos en España o "Nuevos Filósofos" (174). Reconoce, sin embargo, la existencia de un posmodernismo cultural, principalmente en Madrid, "Sería difícil negar síntoma de posmodernismo en Madrid: cultura cibernética, (...) apoteosis de los mil rocks, inundación de vídeos, ausencia de la política en su aspecto clásico, vestido de espaldas a la supuesta armonía burguesa, etc." (177) y la aparición de una tecnología desligada de cualquier idea estético-moral y la proliferación de situaciones extremadamente diversas.

El posmodernismo es un movimiento de efímera duración nacido ante la carencia de vanguardias, según Ezequiel Martínez. Movimiento que nace en torno a lo urbano y que, en España, no queda reducido a la capital, sino que afecta también a ciudades como San Sebastián, Sevilla, Vigo, Valencia, Granada, Salamanca o Málaga. Está abocado al consumismo, pero mantiene calidad junto a cantidad.

Al igual que Subirats, Miguel Cereceda tampoco halla en el posmodernismo la solución a la crisis actual: "Si la superación de la modernidad, si el programa ideológico de la postmodernidad no es más que esta sentencia de muerte contra la razón y los discursos emancipatorios que ella alumbraba, tampoco la postmodernidad pasará de ser una resignada

abstracta a la contemplación caótica de un mundo. (...) El discurso postmoderno (...) puede llegar a convertirse, paradójicamente, en un espantoso sistema de legitimación que sancione no sólo la imposibilidad de enfrentarse al orden del mundo, sino también la inutilidad de esta tarea" (239).

Alfonso Sastre considera los postulados posmodernistas como reaccionarios por aceptar "aquel modelo 'unífico' y funcional, cuyos efectos culturales han sido muy desmovilizadores socialmente en función de un rechazo (...) de la militarización de la cultura que sufrimos particularmente durante la década de los 60 en España. Lo inconveniente es que tal deseable desmilitarización haya arrastrado, salvo en algunos casos, la deseable militancia en la empresa de la transformación del mundo. (...) la posmodernidad (...) es uno de los nombres del desplazamiento a la derecha en la vida intelectual de los últimos años" (257-8).

Para Gonzalo Navajas el posmodernismo es un movimiento intelectual y estético euroamericano cuya característica más importante es la ampliación de la oposición modernista a la episteme analítico-referencial (según la cual "la obra se organiza según el orden lógico de la razón y, por medio de una representación fiable del mundo, coincide con la estructura de la realidad externa al sujeto" (14). Sus rasgos más destacados son:

- 1.- Se propone una literatura del no-conocimiento.
- 2.- La orientación del movimiento hacia sí mismo lleva al posmodernismo a un análisis de la polaridad yo/otro.
- 3.- No se adhiere a un consenso de valores éticos convencionales; aspira a ser por sí mismo y considera el acatamiento a leyes no generadas por él mismo como una subordinación inaceptable a un orden extrínseco.

4.- El posmodernismo se identifica con el hastío del modernismo ante el fiasco moral de la cultura occidental, pero la protesta deja de ser la posición predominante y se reemplaza con actitudes de indiferencia ante una situación considerada no modificable.

5.- Se abandonan las referencias políticas.

6.- No posee una visión uniforme del mundo.

Para nuestro autor el posmodernismo comienza en España en los años 60 con las novelas de Martín Santos y Juan Goytisolo, aunque no se desarrolla plenamente hasta los 70 con las obras de Luis y Juan Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, etc.

Antonio Campillo, al igual que Subirats, piensa que el progreso no es ya el motor de la historia como lo era en la época moderna y constata la sustitución posmoderna del principio de variación según el cual no se puede hallar un único modelo de libertad y racionalidad.<sup>9</sup> Ahora bien, al asumir el principio de variación, se impide la distinción clara entre un lenguaje de dominio y otro de libertad, unas normas que oprimen y otras que redimen. Por ello, tras el principio de variación se encuentra un sistema totalitario que impide salir de él.

Carlos Díaz no reconoce una diferencia entre modernismo y posmodernismo. La afirmación de que la modernidad está en crisis no supone colocarse fuera de su ámbito, pues desde sus orígenes la modernidad incita a su autocuestionamiento y crisis. Su libro *Escucha posmoderno* intenta poner en evidencia lo irrisorio de la supuesta posmodernidad, especialmente en países como España, donde la entrada a la modernidad se llevó a cabo con grandes dificultades y retrasos.

Quizá el más radical de estos filósofos sea Gabriel Albiac quien, a diferencia de Campillo con su énfasis en el carácter diferencial de las

reglas, propone como solución al poder "la traición suprema a las reglas del juego establecido" (225), destruirlo para hacer desaparecer sus contradicciones.

Como podemos ver lo más característico de este movimiento es la diversidad de opiniones en torno a él. Podemos, sin embargo, sacar de entre todos los comentarios, ciertos elementos constitutivos en torno a los cuales parecen estar de acuerdo la mayoría de los críticos, y que se pueden resumir en los siguientes:

- 1.- La reivindicación de lo marginal.
- 2.- Ruptura de la idea de "unidad" y defensa de la "diversidad."
- 3.- Referencia paródica al pasado.
- 4.- Urbanismo.
- 5.- Consumismo (que no implica carencia de calidad).
- 6.- Generalización de la imposibilidad de conocimiento
- 7.- Apatía ante el sentimiento de alienación.

Estos elementos se dan, en mayor o menor medida, en las sociedades altamente desarrolladas donde la tecnología posee una importancia vital.

A continuación veremos cómo se aplican estos puntos al mundo de la literatura. Para ello seguiremos las teorías posmodernas de una de las críticas más importantes de este movimiento con respecto a la literatura, Linda Hutcheon.

En su obra *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon estudia los elementos más importantes de esta escuela.

En este trabajo aplicaremos los puntos expresados por Hutcheon al estudio de nuestro autor. Con ello queremos investigar las posibles novedades que introduce la novela de Antonio Muñoz Molina en el contexto de la narrativa española contemporánea y averiguar si ha habido un cambio de sensibilidad en la sociedad española en la década de los ochenta en relación con debatido tema de la posmodernidad.

La obra está dividida en dos partes principales: En la primera se discute el concepto de "posmodernidad"; su historia en relación con el modernismo y la década de los 60, su modelo estructural derivado de la arquitectura, su relación con los discursos minoritarios o "ex-céntricos", su reto a las teorías y prácticas que suprimen la puesta en discurso y termina con la consideración de lo que es la preocupación principal del posmodernismo: la problematización de la historia. El primer tratado discute la carencia de historicidad que se ha achacado a esta escuela. Hutcheon declara que el posmodernismo no es un movimiento ahistórico o deshistoricista, aunque se cuestiona nuestras presunciones acerca de lo que constituye el conocimiento histórico. La "metaficción historiográfica," - término con el que Hutcheon designa el método con el que la ficción accede al estudio historiográfico-, estudia temas del discurso histórico y su relación con lo literario. Temas como los referentes a la forma narrativa, intertextualidad, estrategias de representación, el papel del lenguaje, la relación entre "hecho histórico" y "suceso experimental", y, en general, las consecuencias epistemológicas y ontológicas del acto de convertir en

problemático aquello que la historiografía -y la literatura- ha dado por supuesto.

La segunda parte de la obra estudia específicamente la "metaficción historiográfica". Problemas tales como el regreso al argumento y cuestiones del referente que habían sido puestos entre paréntesis por el intento de los tardo-modernistas de explotar los convencionalismos de la narrativa realista: El Nouveau Nouveau Roman francés o los textos de *Te/Que!*, la Neovanguardia italiana o la Surficción americana. Estos son más radicales en su forma que las novelas posmodernas. La metaficción historiográfica, en su estrategia diferente, se hace subversiva, pero sólo mediante la ironía, no a través del rechazo. La problematización sustituye a la explotación.

El posmodernismo enseña que todas las prácticas culturales tienen un subtexto ideológico que determina las condiciones de producción de significado. Voluntariamente contradictoria la cultura posmoderna usa y abusa de las convicciones del discurso. Conoce la imposibilidad de escapar de las implicaciones económicas (tardo-capitalismo) e ideológicas (humanismo liberal), dominantes en su tiempo. Lo único que puede hacer es cuestionarse desde dentro. Sólo puede problematizar los "supuestos" de nuestra cultura. La historia, el yo individual, la relación del lenguaje con sus referentes y de los textos a otros textos. Nociones que, en varios momentos, han sido presentados como "naturales" o de sentido común, sin problemas. Esto es lo que es cuestionado.

El posmodernismo no puede ser usado simplemente como sinónimo de "contemporáneo." No describe un fenómeno cultural internacional, ya que es

principalmente europeo y americano. El posmodernismo es, fundamentalmente, contradictorio, histórico y político. Sus contradicciones son las de la sociedad tardo-capitalista.<sup>10</sup> Estas contradicciones se manifiestan en el concepto de "la presencia del pasado."<sup>11</sup>

La mayoría de los teóricos del posmodernismo están de acuerdo en que está caracterizado por los resultados de la disolución tardo-capitalista de la hegemonía burguesa y el desarrollo de la cultura de masas.

La cultura posmoderna posee una relación contradictoria a la cultura liberal humanista dominante. No es que la niegue, sino que la discute desde dentro de sus propios supuestos. Modernistas como Joyce o Eliot han sido vistos como profundamente humanistas en su paradójico deseo de establecer valores estéticos y morales, aun sabiendo la inexistencia de tales universales. El posmodernismo difiere de esto, no en sus contradicciones humanísticas, sino en la provisionalidad de sus respuestas: rehúsa imponer cualquier estructura. Lyotard arguye que estos sistemas impuestos pueden ser atractivos, incluso necesarios, pero no por ello menos ilusorios. Roland Barthes había prefigurado anteriormente el cuestionamiento de todo lo que es "natural", "universal" o "eterno" y, por tanto, incambiable. Barthes sugiere la necesidad de cuestionarse y desmitificar primero, y después intentar un cambio.

Los 60 fueron el tiempo de la formación ideológica de muchos de los intelectuales y artistas posmodernistas de los 80. En los 60 se desarrolló un concepto diferente de la posible función del arte: La idea que rebate la visión humanista con sus prejuicios contra las clases potencialmente elitistas. Una de las funciones del arte en la cultura de masas sería la de "modificar la conciencia"; muchos críticos han comentado que las energías de los 60 sirvieron para cambiar nuestra concepción del arte. El



conservadurismo de los últimos 70 y los 80 puede que tenga su impacto cuando los intelectuales y artistas que se están formando ahora comiencen su producción.

La experiencia política, social e intelectual de los 60 ayudó a que el posmodernismo fuera visto como un tipo de escritura de límites: límites de lenguaje, subjetividad, identidad sexual, sistematización y uniformidad. Este interrogarse sobre los límites ha contribuido a la "crisis de la legitimización" que Lyotard y Habermas ven como parte de la condición posmoderna.<sup>12</sup> Ha supuesto un replanteamiento de las bases de nuestros modos de pensar occidentales que hemos llamado, quizá demasiado generalmente, humanistas.

Una de las consecuencias de la crisis de uniformidad es el concepto de lo "ex-céntrico", de lo marginal; ya sea de clase, raza, género, orientación sexual o grupo étnico. Este concepto toma nueva significación a la luz del reconocimiento de que nuestra cultura no es realmente el monolito homogéneo basado en clase media, varón, heterosexual, blanco, occidental que habíamos asumido. El concepto de "la otredad" alienada, basada en oposiciones binarias que permiten jerarquías, deja paso a otra de diferencias. Se acentúa lo local y regional. La "Cultura" se convierte en "culturas"; y esto ocurre a pesar del -y quizá debido al- impulso homogenizador de la sociedad consumista del tardo capitalismo: otra contradicción del posmodernismo.<sup>13</sup>

El arte posmoderno afirma y después, deliberadamente, subestima principios tales como "valor", "orden", "significado", "control" e "identidad"; que han sido las premisas básicas del liberalismo burgués. Esos principios humanistas están aún operando en nuestra cultura, pero para muchos no son eternos e invariables.

La visión que el posmodernismo tiene de la historia no es de negación del pasado, pero el acceso a él está supeditado a la textualidad. Esto es, no podemos conocer el pasado más que a través de sus textos: documentos, evidencias, incluso los testigos visuales cuentan como textos. Hasta las instituciones del pasado, sus estructuras sociales y prácticas pueden ser vistas, en cierto sentido, como textos sociales. La metaficción historiográfica se inscribe y después subvierte el compromiso mimético con el mundo. Ni lo rechaza ni simplemente lo acepta; pero cambia irrevocablemente cualquier noción simplista de realismo o referencia al confrontar directamente el discurso artístico con el histórico.

Otra paradoja del posmodernismo es su función de enlace de las diferencias entre arte popular y arte elitista. Diferencias que han sido aumentadas por la cultura de masas. Muchos autores han estudiado la atracción del posmodernismo hacia formas de arte popular como la novela detectivesca o del western.<sup>14</sup> Pero lo que es aún más importante es el corpus de obras que como *La mujer del teniente francés* o *El nombre de la rosa*, han sido a la vez best-sellers y objetos de intenso estudio académico. Como textos contradictorios típicamente posmodernistas, paródicamente usan y abusan de las convicciones de la literatura popular y elitista, y lo hacen de tal forma que pueden hacer uso de la industria cultural invasora para desafiar su propio proceso de modificación desde dentro. Más aún, si la cultura elitista ha sido fragmentada en disciplinas especializadas, estas novelas híbridas se dirigen y subvierten esa fragmentación mediante su pluralización en los discursos de historia, sociología, teología, ciencias políticas, economía, filosofía, semiótica, literatura, crítica literaria, etc. La metaficción historiográfica sabe que está operando en un complejo institucional y discursivo de élite, masas y cultura popular.

Un término con el que tenemos que contar para la mejor interpretación del posmodernismo es el de "parodia". Parodia no entendida como la imitación ridiculizadora de las teorías y definiciones "standard". Se sugiere una redefinición de parodia como la repetición, a cierta distancia crítica, que permite indicar irónicamente las diferencias incluidas en la similitud. En metaficción historiográfica, en cine, en pintura, en música, y en arquitectura, esta parodia paradójicamente propicia un cambio y una continuidad cultural. Jameson señala que en posmodernismo la parodia se encuentra sin vocación, reemplazada por el pastiche, visto como una parodia vacua, neutra (1984, 65). En 1974 el arquitecto italiano Paolo Portoghesi pedía un regreso de la arquitectura a sus raíces en cuanto a necesidades prácticas y en el sentido estético y social de continuidad y comunidad. La memoria es central en este enlace del pasado con lo vivido. Como arquitecto en Roma, Portoghesi no podía evitar la confrontación directa con los distintos niveles históricos de su ciudad y con el ejemplo de los arquitectos barrocos anteriores a él. La historia no es, sin embargo, un depósito de modelos: él no está interesado en copiar. Como todos los posmodernistas, sabe que no puede rechazar completamente el modernismo, especialmente su material y los avances tecnológicos, pero quiere integrar con esos aspectos positivos del pasado inmediato los aspectos, igualmente positivos, de la historia de las formas más remotas y reprimidas. Todo debe ser usado, todo debe ser puesto en cuestionamiento así como la arquitectura "escribe" la historia a través de su moderna re-contextualización de las formas del pasado. El lenguaje es puesto en contacto irónico con la serie completa de experiencias históricas del pasado para crear un arte paradójico y ambiguo,

pero vital. En palabras de Portoghesi "It is the loss of memory, not the cult of memory, that will make us prisoners of the past."

Ahora bien el significado de gran parte de las referencias históricas no es percibido, por una gran mayoría del público medio. Si los códigos necesarios para su comprensión no son compartidos por el codificador y el decodificador el posmodernismo se convertiría en elitista. Es por ello que el uso de un lenguaje común y fácilmente reconocible intenta combatir este exclusivismo. La preocupación por ser entendido reemplaza la preocupación modernista del purismo formal.

La parodia viene a ser un forma privilegiada de la auto-reflexividad formal posmoderna. Debido a su incorporación paradójica del pasado en sus estructuras a menudo apunta a los contextos ideológicos de una manera más evidente, más didáctica, que otras formas. La parodia ofrece una perspectiva del presente y el pasado que permite al artista hablar de discurso desde dentro de él, pero sin ser completamente asumido por él. Por esta razón la parodia parece ser el medio perfecto de los marginados por una determinada ideología dominante. Así se ha convertido en la estrategia más popular y efectiva de los grupos ex-céntricos -negros, minorías étnicas, homosexuales, y feministas- intentando replicar creativa y críticamente a la cultura, aún predominante, del blanco, heterosexual, macho en la que se encuentran.

En nuestro mundo de hoy no podemos olvidar los discursos precedentes, y es mediante la parodia irónica que señalamos nuestro reconocimiento de ellos. Los discursos anteriores deben ser reconsiderados de una manera irónica. Ahora bien, esta re-creación del pasado no es nostálgica, si por ello entendemos evasión del presente, idealización del

pasado, o recuperación de éste de una manera edénica. Lo que hace el posmodernismo es confrontar críticamente el pasado con el presente, y viceversa.

En la reevaluación de la historia el posmodernismo no es en ningún modo absolutista. Su postura no es la de creer imposible e inútil intentar establecer un orden jerárquico, algún sistema de prioridades en la vida; lo que defiende es la existencia de todo tipo de órdenes y sistemas en nuestro mundo y que nosotros somos quienes los creamos. Esa es su justificación y su limitación. No son fijos, universales, eternos; son construcciones humanas en la historia. La idea no es exactamente que el mundo no tiene significado, sino que cualquier significado que tenga es el de nuestra creación.

En sus contradicciones, la ficción posmodernista ofrece una presentación literaria "dialéctica" que, en vez de satisfacerle, perturba al lector, forzándole a estudiar sus propios valores y creencias. El desafío a la certidumbre, el continuo cuestionamiento, la revelación de la construcción de ficción donde hayamos podido aceptar la existencia de una "verdad absoluta"; este es el proyecto del posmodernismo. El estudio no se hace en términos de orden o desorden sino de ambos. Los mitos y convencionalismos existen por una razón, y el posmodernismo estudia estas razones. No se intenta hallar una visión total. Sólomente se cuestiona.

Ha habido cierto movimiento en la crítica para distinguir entre dos tipos de posmodernismo: uno no-mimético, ultra-autónomo, anti-referencial, y otro históricamente comprometido, problemáticamente referencial. Debemos considerar al último como el que define propiamente al posmodernismo según el modelo desarrollado aquí. Los ejemplos de ficción posmodernista más citados por la crítica son el Nouveau Roman

francés y el Nouveau Nouveau Roman, así como la Surfiction americana. Pero, siguiendo el modelo aquí presentado, éstos serían más bien ejemplos de extremismo tardo-modernista. El Modernismo tardó mucho tiempo en recobrar la autonomía artística del dogma de las teorías realistas de representación; el mismo tiempo que ha tardado la novela posmodernista en recobrar su historicidad y contextualidad del dogma de la estética modernista (que incluye el hermetismo y ultra-formalismo de textos como los de *Tel Quel*, por ejemplo).

Uno de los mayores desafíos que presenta el posmodernismo es la noción de "centro", en todas sus formas. El movimiento hacia la reconsideración de los márgenes y las fronteras es claramente un movimiento de descentralización con sus preocupaciones asociadas de origen, unicidad y monumentalidad que funcionan para unir el concepto de "centro" a los de "eterno" y "universal." Lo local y regional, lo no-totalizador cobran importancia a medida que el centro se convierte en una ficción necesaria, deseada, pero ficción a fin de cuentas. Gran parte del debate sobre la definición del término "posmodernismo" ha sido llevada a cabo alrededor de lo que ha sido visto como una pérdida de fe en este impulso del pensamiento humano centralizador y totalizador. Cuando el centro comienza a dar paso a los márgenes y la universalidad totalizante comienza a auto-deconstruirse, la complejidad de las contradicciones dentro de las convicciones -tales como las de género, por ejemplo- comienzan a ser aparentes. La afirmación de la identidad a través de las diferencias y las especificaciones es una constante en el pensamiento posmoderno.

El posmodernismo defiende la destrucción de la antigua jerarquía entre arte superior/inferior, el ataque a la centralización de interés

académico del arte superior, por una parte; y por otra apoya la homogeneidad de la cultura consumista que adapta, incluye y hace que todo parezca accesible al neutralizar y popularizar. Pero, derribar jerarquías no significa derribar distinciones. El posmodernismo mantiene y aun celebra las diferencias contra lo que ha sido llamado "la lógica racista de la exclusividad". El concepto modernista del "otro" único y alienado es desafiado por el cuestionamiento posmoderno de oposiciones binarias que ocultan las jerarquías (yo/otro), proponiendo la multiplicidad de "otros."

Es, una vez más, en los años 60 donde encontramos las raíces de este cambio, ya que en estos años se inscribieron en la historia los grupos "silenciados", definidos por raza, género, preferencias sexuales, etnicidad, status, clase. Los 70 y 80 han visto el incremento rápido de estos grupos ex-céntricos en el discurso teórico y en la práctica artística, desafiando los andro-, hetero-, Euro-, etno-centrismos. Estas diferencias operan dentro de cada una de las culturas, así como contra la dominante. Negros y feministas, grupos étnicos y gays, culturas nativa y del "Tercer Mundo", no forman movimientos monolíticos, sino que constituyen una multiplicidad de respuestas a una situación de marginalidad percibida en común. Como consecuencia de ello las oposiciones binarias que siempre habían privilegiado a una mitad: blanco/negro, hombre/mujer, yo/otro, intelecto/cuerpo, objetividad/subjetividad son sustituidas por una multiplicidad de grupos.

Ser ex-céntrico es poseer una perspectiva diferente, alienada y crítica, que está siempre cambiando su foco.

El posmodernismo no mueve lo marginal hacia el centro. No invierte el valor de los centros al de las periferias, sino que usa la posición

doblemente paradójica para criticar el interior desde el exterior y el interior.

La enunciación requiere algo más que un texto y un receptor para activar el proceso dinámico de generación de significado. El texto tiene un contexto, y el sentido de la forma es conseguido tanto por la inferencia del receptor de un acto de producción como por el acto de percepción en sí mismo. Si el arte es visto tanto como producción histórica como práctica social, la posición del emisor no puede ser ignorada, ya que existe un juego de relaciones sociales entre emisor y audiencia que puede ser revolucionada por un cambio en las fuerza de producción que puede cambiar al lector en colaborador en vez de consumidor. La comunicación verbal no puede ser nunca entendida fuera de su conexión con una situación concreta. Además, el lenguaje no es un medio neutro, propiedad privada de un usuario, sino que está sobrepoblado de intenciones de otros.

La relación del poder con el conocimiento y el contexto discursivo histórico, social e ideológico es una obsesión del posmodernismo.

Uno de los pocos denominadores comunes entre los detractores del posmodernismo es el tildarlo de deshistoricista. Es una línea de ataque tanto de marxistas como de tradicionalistas no sólo contra la ficción contemporánea sino también contra la teoría. Sin embargo la historia es, hoy en día, un elemento debatido y problematizado. Gran parte de este regreso problematizante a la historia es una respuesta al formalismo deshistoricista que propugna un esteticismo hermético y que caracterizó gran parte del movimiento modernista.



En palabras de Umberto Eco "The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence (the discovery of modernism), must be revisited: but with irony, not innocently (1983: 67)" Esta falta de inocencia nos lleva hacia el "Nuevo Historicismo".

Esta nueva historia literaria no es un intento de preservar y transmitir un canon o tradición de pensamiento, sino que mantiene una relación de cuestionamiento hacia la historia y la crítica literaria. Gracias al trabajo de los marxistas, feministas, homosexuales, negros y teóricos de diferentes grupos étnicos, existe una percepción de la historia que no puede ser escrita sin un análisis ideológico e institucional, incluyendo un análisis del acto de escribir. El proceso de análisis y examen crítico de los elementos supervivientes del pasado es el "método histórico". La reconstrucción imaginativa de ese proceso es la "historiografía". La "reconstrucción imaginativa" es el foco del pensamiento posmoderno en cuanto al cuestionamiento de cómo llegamos a tener un conocimiento del pasado. El pasado realmente existió. La pregunta es: ¿cómo podemos conocer el pasado hoy?, ¿cuánto podemos saber de él? La metaficción historiográfica rechaza los métodos naturales o de sentido común que distinguen entre hecho histórico y ficción. Rechaza la visión de que sólo la historia puede reclamar la verdad, afirmando que tanto la historia como la ficción son discursos, construcciones humanas, sistemas de significado. El referente "real" del lenguaje existió una vez; pero sólo es accesible a nosotros hoy en día en forma textualizada: documentos, testigos oculares, archivos.

Dado que sólo poseemos de la historia aquellos aspectos que tuvieron más importancia en su tiempo, la versión de la "Nueva Historia" de Foucault no es un repertorio de cosas, sino de discursos, de términos, categorías, y

técnicas a través de los cuales ciertas cosas se convierten en ciertos periodos en el foco de toda una configuración de discusión y procedimiento.

En su estudio Linda Hutcheon se interroga los límites y poderes del discurso posmoderno investigando una pluralidad de manifestaciones que apuntan a cuestiones problematizadoras que definen la poética (problemática) del posmodernismo. Conocimiento histórico, subjetividad, narratividad, referencia, textualidad, contexto discursivo. Como Habermas indica este arte no emite señales claras, pero tampoco lo intenta. El posmodernismo quiere problematizar y, con ello, hacer que nos cuestionemos. Las contradicciones del posmodernismo no ofrecen respuestas, pero, al menos, formulan una serie de preguntas que conducen a un posible sistema de respuestas.

## NOTAS

<sup>1</sup> El ideal político americano de un estado fuerte e intervencionista se puede ver en los comentarios de Strobe Talbott en donde achaca los males de las democracias hispanoamericanas a la debilidad de sus estados: "to sustain a stable democracy, a country needs more than elections; it needs a strong state (Talbot, 61)."

<sup>2</sup> Estos comentarios están sacados del artículo de David Harvey "Looking Backwards on Postmodernism."

<sup>3</sup> Gonzalo Navajas "Género y contragénero policiaco en *La rosa de Alejandría* de Manuel Vázquez Montalbán."

<sup>4</sup> Gonzalo Navajas: "Modernismo, Postmodernismo y novela policiaca. El aire de un crimen de Juan Benet."

<sup>5</sup> "Literatura postmoderna." *Quilmera* 46-7 (1985):12-21.

<sup>6</sup> Janet Pérez. Introducción a *Monographic Review*: 8

<sup>7</sup> Vid. Introducción de Frederic Jameson a Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*

<sup>8</sup> A modo de ejemplificación del carácter denostador del término 'posmodernismo' valgan los comentarios que en 1989 hacían María Antonia García de León y Teresa Maldonado: "En la sociedad española el tema del posmodernismo que en otros países ha tenido el furor de una novedad filosófica, prácticamente no ha pasado de ser "ecos de sociedad," una etiqueta con la que adornar un bar, un traje ("vas vestido a lo posmoderno") clasificar a los asistentes a una fiesta, etc., mientras, en el extranjero, circulaban ha tiempo las propuestas de Habermas, Lyotard, etc. (...) Así, la movida y el posmodernismo (a la española), término que aparece siempre ligados, han circulado al son de la frivolidad y de la fiesta, por otro lado, como conviene a los postulados de una filosofía que propugna la muerte de los dogmas, el todo vale, el pastiche, etc. (136-7)."

<sup>9</sup> Las ideas filosóficas de Subirats, Campillo y Albiac fueron obtenidas del artículo de Francisco Javier Higuero, "Tres aproximaciones críticas al pensamiento postmoderno en el ensayo español actual: Subirats, Campillo y Albiac." Para un estudio detallado de sus teorías véanse sus respectivas obras: Subirats, *Utopía y subversión, Contra la razón destructiva, Figuras de la conciencia desdichada, El alma y la muerte, La crisis de las vanguardias y la cultura moderna, La flor y el cristal y La cultura como espectáculo*, Albiac: *Todos los héroes han muerto, La sinagoga vacía* De Antonio Campillo *Adiós al progreso*, de Carlos Díaz, *Escucha posmoderno y La última filosofía española: una crisis críticamente expuesta*.

<sup>10</sup> Con este término Linda Hutcheon se refiere al cambio operado por las sociedades más avanzadas técnicamente de un capitalismo de producción a otro de consumo.

<sup>11</sup> Este fue el título dado a la Bienal de Venecia de 1980, la cual marcó el reconocimiento institucional del posmodernismo en arquitectura.

<sup>12</sup> Según Lyotard en la época del ordenador, la legitimación del poder viene dada por quienes controlan las fuentes de información que, en último caso, son quienes las manipulan y deciden qué conocimiento se ha de popularizar.

<sup>13</sup> Charles Russell explica que la nivelación homogeneizadora de las sociedades democráticas da lugar a una multiplicación de posibilidades para todos los grupos que resulta en multiplicidad y alienación. Multiplicidad porque cada pequeño grupo reivindica el derecho a poseer su propia cultura individual y alienación porque la multiplicidad impide la existencia de grupos con fuerte personalidad que sobresalgan.

<sup>14</sup> Vid. Fiedler (1975) y Taní (1984).

### CAPITULO III

#### ANTONIO MUÑOZ MOLINA EN SU TRAYECTORIA LITERARIA.

Para la mejor comprensión de la obra de Antonio Muñoz Molina, consideramos imprescindible dar unas notas sobre su vida, ideas estilísticas, culturales y políticas. Este capítulo intenta dar una visión general de sus ideas sobre la obra artística así como mostrar en qué medida su obra está influida por los hechos biográficos.

Antonio Muñoz Molina nace en Ubeda (Jaén) en enero de 1956. De familia humilde, desde pequeño se afirmó en él el sentido de responsabilidad y la necesidad de ser buen alumno, ya que obtener notas bajas suponía cortar la posibilidad de continuar estudiando. Esto se ve reflejado en la infancia del protagonista de su primera novela, Jacinto Solana, que ha de estudiar una vez acabadas las faenas del campo y aún así su padre desea apartarlo del colegio, lo cual se ve obstaculizado por la defensa del maestro. Una vez acabado el Bachillerato se marchó a Madrid para cursar estudios de periodismo. Entonces el periodismo era lo que todos los jóvenes de provincia un poco rebeldes querían estudiar, porque permitía luchar desde las letras y porque posibilitaba el viajar. Sin embargo en Madrid no le va bien y el periodismo le decepciona y como consecuencia abandona la ciudad y los estudios tras el primer año. La experiencia madrileña dejó marcada en él una especie de obsesión que se refleja en sus obras. En la primera línea de *Beltenebros* ya sale Madrid "Vine a Madrid para matar a un hombre al que no había visto nunca" y en *El invierno en Lisboa* el eje es una conversación que transcurre en Madrid. La ciudad le produce a nuestro autor una especie de

fascinación recelosa. Después de la experiencia madrileña decide estudiar Historia del Arte en la Universidad de Granada, ciudad donde reside desde 1974. Trabajó durante un tiempo como funcionario del Ayuntamiento de Granada, oficio que dejó cuando los beneficios del éxito de *El invierno en Lisboa* se lo permitieron. Hoy día vive de su escritura, tanto de los beneficios económicos que le reportan sus novelas como los derivados de los premios literarios.<sup>1</sup> Asimismo de los derechos de *El invierno y Beltenebros* para hacer versiones cinematográficas. También de algunos pedidos como la creación del libro histórico *Córdoba de los Omeya* por Planeta o el libreto de ópera *El bosque de Diana*. Por otra parte, también da conferencias por diversas universidades nacionales y extranjeras.

Piensa que para escribir hay que ser marginal, y basa su marginalidad en el vivir lejos de los centros culturales españoles, Madrid y Barcelona. Confía más en el modelo de escritor anglosajón que el latino. Frente al escritor intelectual de origen francés reivindica la figura de Patricia Highsmith metida en su pueblecito de las montañas.

El haber nacido en el seno de una familia de campesinos humildes -su padre, Francisco, vende hortalizas en el mercado de Ubeda- produce en Antonio Muñoz Molina una necesidad de escapar de la realidad rampiona que le rodea que se plasma en la literatura. La escritura constituye para él una forma de crearse su propio mundo interior y una manera de evadirse de la realidad. Por otra parte, su actitud de solitario, de la que le proviene su carácter, fue su primer material humano. Pero también era una forma de huir, de cambiar el mundo en el que ya tenía un destino marcado. "Esa conciencia de haberse escapado del campo, de aquella vida, de la pobreza, me dejó el instinto de huir, un hábito del alma que conduce a la convicción de

que uno se ha educado en la conciencia de que está en el lugar equivocado (Cruz, 75).” Quizá por ello todos sus personajes principales son fugitivos.

Considera la función imaginativa que hay en el niño, la función de mirar, de entender el mundo en términos de fábula, como uno de los ingredientes de su quehacer narrativo.

Desde el punto de vista literario, al contrario que la generación anterior, unida por el común combate a la dictadura, no cree que exista un grupo literario coherente y personalmente dice no coincidir con las ideas estéticas de ninguno de sus miembros. La diferenciación es consecuencia de la sociedad que permite la diversidad.

Con respecto al supuesto auge de la narrativa española de los últimos años, Antonio Muñoz Molina cuestiona que España esté viviendo una nueva “edad de oro” de la novela a través de la producción de sus jóvenes creadores “porque ahora no sabemos ni lo que es bueno ni lo que es malo... Los editores españoles son más proclives ahora a publicar novelas, pero todavía no se ha escrito en esta década una novela como *Si te dicen que caí* de Juan Marsé... (Azancot 13).” Una novedad que nota con respecto a la generación anterior es el mayor instinto de universalidad.

Desde el punto de vista social considera que el mercado se está abriendo y que ha mejorado notablemente el paladar literario del lector.

Sobre la pretendida crisis de la novela subraya que tanto en Europa como en los Estados Unidos este género vive un momento de gran auge.

La novela morirá como la poesía pastoril, pero asegurar que se está muriendo ya es producto de ese morbo gálico que aseguraba, en los tiempos del *nouveau roman*, que la novela como género estaba agotada. Hubo un tiempo, en los años sesenta, en el que la mayor descalificación de una novela era considerar que tenía argumento y era costumbrista. Pero ni el



teatro ni la música clásica podrían sobrevivir sin ayudas sin subvenciones y la novela tiene un mercado propio, que no necesita protección alguna (Azancot, 13).

Su obra hasta el momento comprende cinco novelas: cuatro de ficción - *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *El jinete polaco*<sup>2</sup>, una "casi histórica" - *Córdoba de los Omeya*<sup>3</sup>, dos colecciones de artículos narrativos - *Diario del Nautilus* y *El Robinsón urbano* y otra de relatos - *Las otras vidas*. Asimismo es el autor del libreto de la ópera *El bosque de Diana*<sup>4</sup> y dos de sus novelas han sido llevadas al cine. Como prueba del éxito de su obra están las cinco ediciones que de *El invierno en Lisboa* se hicieron en sólo dos años (1987, 1988) o las cinco que se hicieron de marzo a junio de 1989 de *Beltenebros*

Antonio Muñoz Molina representa esa corriente literaria que comienza a escribir una década después de la muerte de Franco y cuyo punto de convergencia es la conciencia de libertad vivida y la resistencia a cualquier tipo de constricción, política o formal al ejercicio narrativo.<sup>5</sup> El crítico Andrés Soria Olmedo apunta al reconocimiento que Muñoz Molina ha logrado sin abandonar la provincia ni ampararse en parámetros regionalistas.

Sus obras son el resultado de dos presupuestos básicos: el elemento temporal y el geográfico. La materia prima de las novelas es el tiempo, al igual que en cine. Igualmente es importante en el proceso de aprendizaje del escritor el saber callar a tiempo, saber no decir la cosas.

La unidad en su obra viene dada por la presencia del tiempo, la acción del recuerdo y del olvido. Además existen ciertos nexos que conectan las diferentes obras. Personajes de una novela que salen en otra, referencias que van de una a otra novela, etc. La memoria es una de las bases de su

ficción y actúa de manera colectiva e individual. La memoria colectiva es el espacio en que la percepción individual se vincula a la historia de todos. La memoria adquiere un nuevo autor una función revolucionaria ya que "Puede que una de las tareas de la novela española sea ahora mismo utilizar la memoria como una provocación contra la amnesia que patrocina el poder (El Urogallo, 1989: 15)."

Otro elemento importante en su obra es la concepción pictórica de sus novelas. Su manera de escribir es "viendo" lo que tiene que contar, partiendo de imágenes. Asimismo son fundamentales las sensaciones de color.

El motor de su escritura es la voluntad de conocer. Los personajes que le interesan son los que quieren conocer algo. La literatura misma se convierte en una metáfora del conocimiento.

La novela es una construcción simbólica que sirve para explicarnos el mundo y nuestra situación dentro de él. O bien la literatura puede ser una degradación o una simulación de eso, una tergiversación. Sobre todo a partir del S. XIX, deja de ser épica y se convierte en romance, surge la novela como narcótico, como algo que leen las señoras. Nos da un mundo distinto para aliviarnos de éste. La novela como mentira. Y la novela policiaca es un buen ejemplo pues tiene el gran mérito de ser una simulación del proceso del conocimiento (Castro, 5).

Concibe la obra literaria como unión de inspiración y artesanía. En toda obra existe un momento de inspiración que produce los elementos de la obra pero junto a ella está toda la labor artesanal del escritor. "El secreto para lograr la universalidad está en contar una experiencia con materiales que la hagan perdurable. La novela tiene una parte artesana importantísima (Fajardo, 122)."

Su concepción de la novela es como una máquina de contar, hecha "de palabras visibles y de artefactos invisibles." "A pesar de que aún

arrastramos la herencia del experimentalismo de los setenta y la oscuridad sigue teniendo más prestigio que la transparencia, las mejores novelas son aquellas que fluyen con una naturalidad que se parece al azar de la vida "La edad de la novela, 34)."

Además, considera que toda novela memorable debe tener una severa afirmación moral, de ejemplaridad. Tiene que conmover. Entiende la novela en el sentido de la tragedia aristotélica; como una representación que implica una especie de transfiguración moral en la persona que la está contemplando.

Un tema recurrente en sus obras es la ciudad: Granada en el *Robinson* y *Nautilus*, San Sebastián y Lisboa en *El invierno* y Madrid en *Beltenebros*, todas ellas expuestas bajo el prisma de lo maravilloso y mítico. El mismo sentido mítico es el que tienen sus héroes, de tragedia griega. "Gente que cometió equivocaciones pero que supo elegir, porque entonces había que elegir. Esa gente que no se rindió, que supo seguir aspirando a la libertad, se convierte en símbolo de lo mejor que hay en nosotros. Si España no se ha hundido moralmente por completo en el fango de la dictadura es gracias a ellos (Fajardo: 123)."

Junto al héroe aparece la figura del mito. En un prólogo para *Absalón Absalón* de William Faulkner habla del mito. Para él un relato que sea significativo debe tener un sentido mítico, no entendido éste como un engrandecimiento de los hechos, sino que la acción se narre explicando cuestiones fundamentales. La literatura tiene que ser conocimiento, deslucramiento y profundización. Y entonces el mito quizá no sea una finalidad, pero tiene que ser un resultado. Y la infancia es el territorio del mito: la niñez es cuando las cosas ocurren de una vez por todas (Castro, 4)."

Junto a estos temas la presencia del pasado como ente a recuperar aparece continuamente en sus obras: ya sea el pasado olvidado que se intenta recuperar siguiendo el modelo proustiano, ya sea el perdido conscientemente y recuperado con el dolor. Una tercera modalidad, muy presente en Muñoz Molina, es el pasado que se nos ha obligado a olvidar por intereses particulares: "En España no existe el pasado, no hay conciencia de Historia. En el fondo la posmodernidad y la llamada nueva novela significa: 'Mire no hay pasado, no hay nada detrás. Hay que contar lo inmediato porque no sabemos nada del pasado' El problema es que al ignorar el pasado no hay quien entienda el presente (Fajardo, 122)."

En sus obras aparecen elementos provenientes de la literatura de género, aprendida de los escritores anglosajones. La ventaja que tiene este tipo de escritura es que posee unas pautas muy estrictas. Pero el hecho de que le influya este tipo de literatura no quiere decir que escriba novelas de género, sino que aprovecha los modelos estructurales. Se le ha achacado repetidamente el que algunas de sus novelas son "novelas negras" que él se niega a reconocer:

Eso de la novela negra es una tontería. Yo no creo que mi primera novela sea negra en la medida que no es una novela de género, pues lo importante no es que se adscriba a unas determinadas pautas de género, sino que lo importante es la historia de unos personajes y los puntos en común que pueda tener con la novela policiaca. El que exista un crimen o el que exista una trama de misterio tiene un doble sentido, por un lado que el misterio sea la metáfora del misterio básico que son las relaciones entre los personajes. Para nosotros siempre es un misterio una persona que tenemos enfrente y más todavía si es una persona a la que amamos. Por otra parte, me interesaba lo que es la aparición brusca del horror y el peligro en la vida cotidiana de una persona. En una novela negra se supone que forma parte de los códigos del detective o del policia que aparezca un asesino, pero en esta novela no. Mi intención era que una persona normal, como tú o como yo, de pronto se viera atrapada por el espanto.

Es una novela de amor, estrictamente, nunca una novela negra y menos en el sentido que se le da en España donde la

novela negra es una especie de análisis social, realista, de bajos mundos, de lumpen, de droga (Martín Gil, 27).

Algo similar ocurre con el uso de elementos susceptibles de ser aprovechados por disciplinas creativas extraliterarias procedentes del campo cinematográfico o de la música de jazz. Considera que, al igual que la literatura, la música y el cine son artes del tiempo, modulaciones del tiempo.

A lo largo de sus obras, que para él forman un ciclo cerrado, Muñoz Molina toma elementos de estos campos para dar testimonio de una educación sentimental en la que ha tenido mucha influencia la literatura y el cine.

La novela negra, el cine y el jazz son modas culturales, y en su caso aficiones personales. "La novela policíaca, porque me parece eso que Pavese llamaba una imagen-relato, es decir, una forma narrativa que es en sí misma una metáfora: la del conocimiento y la muerte. El cine, porque es la continuación de la novela por otros medios. El jazz porque es la música de mi corazón, y porque sólo entre los jazzmen se encuentran artistas dignos de los artistas malditos del XIX. Para entender a Charlie Parker hay que pensar en Baudelaire (García Ortega, 15)."

En cuanto a los escritores que han influido en su escritura, admite la doble influencia, proveniente de la tradición oral y de la escrita, a través de sus lecturas.

La concepción de la literatura oral de su Andalucía natal le influyó por el sentido mágico que el idioma tiene en la infancia. A ese mundo le debe el sentido de las palabras y de la ficción. La única relación que su familia tuvo con la literatura fueron los folletines por entregas. La tradición oral fue,

por tanto, fundamental puesto que suplía la ausencia de libros en una sociedad carente de peso cultural.

Dentro de la tradición escrita reivindica toda la tradición y toda la vanguardia, "desde Cervantes hasta Joyce, desde Chandler a las canciones de Concha Piquer (Martín Gil, 25)." La trama de sus novelas nos recuerda la tradición de escritores que persiguen la construcción de un mundo autosuficiente, del tipo de Faulkner, García Márquez o Marsé; a los que habría que añadir a Alfred Hitchcock, Borges y Cervantes entre sus autores favoritos. *El Quijote* supone para él la obra más moderna por su experimentación, el juego de las voces narrativas y la alternancia entre ficción y realidad. De Galdós le interesa el uso del monólogo interior. A Borges dice debérselo todo. "En mi generación vivimos la pestilente cultura de los setenta, que se caracterizaba por la imposibilidad para gozar. En mi caso, hasta los diecisiete años escribí con facilidad y felicidad absolutas, hasta que me inoculé a mí mismo la incapacidad para percibir las cosas limpiamente y dejé de escribir. En Madrid leí *El Aleph* de Borges y me dije: eso es lo que yo quiero hacer (Vidal-Folch, 18)."

Para el instinto del ritmo del idioma fueron fundamentales los sudamericanos: Borges y Onetti, además de Cortázar y Rulfo. A estos habría que añadir a Jaime Gil de Biedma. La generación del Noventa y ocho no contribuye mucho a su obra:

Me gusta mucho Valle. Con Unamuno me pasa que su tesis sobre el Quijote y Cervantes me parece irritante ya que Cervantes es un autor al que amo. En parte lo que ocurre en la literatura española es que no hay confesiones auténticas, no hay reconocimiento de las propias pasiones y eso hace que no existan personajes creíbles. Y además es que el idioma se hace muy gramatical. En Valle no pasa. En *Sonata de Otoño*, *Ruedo Ibérico* y sobre todo en *Luces de Bohemia* abre de veras. El mismo Galdós, hay un punto en el que se para. Se para por acomodaticio, por falta de audacia, y convierte la novela en un apañito burgués. Quizá tenga que ver con la cerrazón del país,

como si no circulara mucho el aire. Los catalanes, al estar en una ciudad fronteriza y en un idioma fronterizo, tenían otra relación más irreverente con el español (Entrevista en Ajoblanco, 17).

Considera a Marcel Proust como autor imprescindible para la atención a las sensaciones y a los sentimientos y para penetrar en la corriente de conciencia. Asimismo Julien Sorel y Fabricio del Dongo cuentan entre sus escritores favoritos. De los anglosajones aprendió sobre la honestidad y humildad constructiva.

A pesar de haber sido mimado por la crítica que le ha considerado como uno de los más serios valores de la narrativa contemporánea española, sus ideas sobre los críticos no son muy positivas. Considera que en nuestro país el crítico no existe, pues le falta amor a la literatura. Cree que el crítico no cumple su función de juzgar un libro en relación con aquellos otros libros a los que se remite y en relación con la tradición en la que parece encontrarse. El crítico debe ser un lector como otro, más cualificado. Y al serlo y tener una cierta posición su tarea es alumbrar y explicar un poco qué hay dentro del libro. Considera a los críticos como monopolizadores y organizadores de la cultura y a propósito de ello cuenta en forma anecdótica su no inclusión en la antología que *Revista de Occidente* preparó sobre la narrativa española contemporánea.

El verano pasado, no se si viste un especial que hicieron en la *Revista de Occidente* dedicado a la narrativa española contemporánea. No quise participar; había que mandar un relato y, bueno, era como ir de excursión con los hermanos maristas. Todos los novelistas jóvenes en un autorcar, Bértolo conduciéndolo y, en vez de llevar un San Cristobal, llevaban una estampa de Juan Benet. Y era muy curioso porque establecían una especie de jerarquía: primero estaba Benet, la literatura española de postguerra era Benet; después había unos escritores que son los que de verdad agitan la conciencia de la

gente y luego había una tercera categoría muy curiosa, que eran los que se dedican a complacer al lector, a contarle tramas y cosas así, y allí estábamos Rosa Montero y yo (Entrevista en *Ajoblanco*, 16).

Uno de los puntos en los que la crítica ha atacado a Antonio Muñoz Molina ha sido la comercialización que han conseguido sus novelas, llegando a decirse de él que escribe las novelas para un público consumista. De ello se defiende alegando su deseo de transparencia que puede ser considerada comercial. Pero, además, considera el contacto íntimo entre escritor y lector como imprescindible para el hecho literario.

Lo que ocurre es que la novela no es como la poesía, la novela necesita muchos lectores. La gran época de la novela fue el siglo XIX, y ese momento es un producto industrial, con un público muy amplio que la sigue. Hay novelistas que fabrican "best-sellers". Hay otros que, por casualidad venden, ya que en literatura el éxito de ventas es siempre casualidad. Yo soy muy escéptico con las grandes estrategias editoriales, creo que hay muy pocas. Lo que sí creo es que la novela, por lo menos en España, está recuperando el sentido del público y la relación entre la novela y el público, es decir, la novela como espejo necesario de la gente (Gopegui, 117).

Importante para la comprensión de sus textos es, también, el entendimiento de su conciencia política. A pesar de que, como aclarábamos, Muñoz Molina, al igual que sus compañeros de generación no se comprometen política ni estilísticamente con ningún movimiento, su conciencia política es patente. Incluido en la tradición moral de izquierdas, ve con indignación cómo esta tradición es rechazada por las nuevas izquierdas en una trayectoria hacia el capitalismo.

Yo no creo en ese compromiso político militante en que se creía antes, ahora lo que sí creo es que hay una especie de responsabilidad moral en el escritor. Yo vivo en un estado de indignación permanente. Lo que me indigna es ver cómo en este



país la ilusión de la transición se ha convertido al final en una especie de exaltación continua del capitalismo salvaje, del éxito que se consigue pisotinado, del interés, del dinero, el lujo, de la tontería. Me parece atroz esa alegría con que se están creando dos mundos: un mundo de prosperidad y, otro de marginalidad. Me parece terrible que los débiles sean cada vez más débiles y los fuertes cada vez más fuertes y más contentos de serlo, sin complejo de culpa ni nada (Gopegui, 119).

La cultura de izquierdas de los sesenta y setenta, aunque insuficiente en ciertos aspectos, registraba principios éticos importantes como la necesidad de construir la propia historia y no esperar que se construya sola.

Su conciencia política no le obliga a tomar militancia por ninguna facción y, de hecho, militó en el partido comunista durante un día solamente. Ante la lectura de obras suyas como *Beatus Ille* y *Beltenebros* donde aparece manifiesta la represión franquista, podríamos tener la idea de que conoce profundamente ese mundo. Sin embargo, su conocimiento no es adquirido por la experiencia directa. Con relación a ello cuenta su escasa experiencia con el mundo de los revolucionarios.

Me captó una chica -tenía unas piernas preciosas- y me citó para el día siguiente en el altillo de un bar.

Me dijo que me buscara un nombre de guerra. No dormí en toda la noche y cuando aparecí en el bar, ella estaba allí, al fondo, sola sin nadie más. Me preguntó si había elegido el nombre y dije que no. Soy el típico compañero de viaje. En Madrid, en la primera manifestación a la que fui me dieron un palizón y me tuvieron varios días en la dirección general de Seguridad. Tenía mucho miedo y allí había un tipo que ya había sido detenido varias veces, lo iba a pasar mucho peor que yo y estaba tranquilo. Sentí ante él ese sentimiento de estupor frente al héroe que aparece en la novela (Belmonte, 23).

Decepcionado por la labor de las izquierdas en el poder, considera que la gestión cultural por ellos llevada a cabo es deficiente y que las izquierdas se han apartado de sus objetivos originales acercándose peligrosamente al modelo capitalista:

La guerra civil la ganó el fascismo; el dictador se murió en la cama y estamos viviendo esa victoria. No te hablo sólo de la república con régimen político, te hablo de algo que había en este país, que era lo que ha llamado Juan Marichal 'la universalización de España'; es decir, un momento en el que el país empieza a abrirse, en el que empieza a haber una efervescencia en muchos campos, no sólo en la literatura, sino en las matemáticas, en la medicina... Hay un momento en el que parece que por fin España está llegando al siglo XVIII; está llegando la ilustración, con todas la contradicciones de esa sociedad terrible sometida a esas tensiones tan brutales que hacen que todo proyecto político ilustrado esté condenado a la marginalidad. Y, entonces, la guerra civil es el ataque de lo más negro del pasado contra esa posibilidad de razón. Ahora, la izquierda que hace la democracia no hace la democracia, sino que es admitida al juego de la democracia instaurada por los herederos de la dictadura. Esa izquierda, en vez de reivindicar lo mejor de su propia tradición, lo que hace es asumir la indignidad moral de la dictadura. Y jugamos en ese campo de indignidad moral.

En consecuencia veo la cultura como dependiente y servil.

Una de las consecuencias de la victoria de la guerra civil es la ruptura con todo el proyecto educativo e iluminista de la República. Entonces, cuando llegan al poder los socialistas, hay dos opciones. Hay una opción cuyos resultados son muy a largo plazo, que es hacer una verdadera educación primaria y secundaria, dotar al país de una infraestructura lenta de escuelas de bibliotecas, de conservatorios... hacer la ilustración. Y hay otra opción, que consiste en hacer grandes gestos para salir al día siguiente en el periódico. Evidentemente se ha optado por lo segundo. Mientras, los planes educativos son cada vez más bárbaros y favorecen más la banalidad y la ignorancia. En un país completamente aculturalizado por la dictadura, se le está imponiendo un modelo de desarrollo económico de capitalismo salvaje a una sociedad civil que no está articulada. A pesar de que el franquismo y el postfranquismo socialista han generado una clase media con poder adquisitivo, esa clase media es bastante bárbara en general. Lo que hace falta es una sociedad civil. Una sociedad fuerte en la que no sea posible el clientelismo. cuando se habla del tráfico de influencias, no se toca lo fundamental, y es que todo eso es posible porque la legislación, las leyes que hay, el aparato administrativo, es un aparato dependiente de la política. Es un aparato que es corrupto por naturaleza, porque favorece la arbitrariedad. Y sí, hay una clase media, pero no hay, insisto, un espacio público. Lo público es un concepto que está siendo dinamitado (Entrevista en Ajoblanco, 17,18)."

Es indudable que toda experiencia humana vivida por un escritor influye de una manera consciente o inconsciente en la forma de escribir y se deja ver a lo largo de su obra. En Antonio Muñoz Molina esa necesidad adquirida en la infancia de ser responsable, de actuar con seriedad le produce el sentido de gravedad ante la escritura. Su escritura se hace con afán didáctico, pero, al mismo tiempo, con alas; con deseos de evadirse de la realidad para crearse su propio mundo. Es así que, al igual que el muchacho que inventaba historias sobre sus padres para huir de la parca realidad, los personajes que corren por sus obras son fugitivos. Intentan escapar de un algo impreciso como indica la cita del Quijote que encabeza *Beltenebros* "unas veces huían sin saber de quién, y otras esperaban sin saber a quién."

Del mismo modo el haberse formado en los últimos años del franquismo y la transición propicia la conciencia de libertad y el rechazo a cualquier tipo de constricciones, ya sean políticas o narrativas en el ejercicio de la escritura. Y es esta falta de imposiciones la que le permite la inclusión en su obra de materiales provenientes de manifestaciones extraliterarias tales como el cine o la música de jazz.

En cuanto a los temas principales, la voluntad de conocimiento y la recuperación del tiempo perdido, podemos decir que están enlazados en el intento de recuperar ese pasado que el régimen anterior intentó borrar de la conciencia de los españoles. El anhelo de recobrar la historia perdida que, en parte, viene determinado por sus ideas políticas antifranquistas. Estas mismas ideas son las que propician la creación de un héroe solitario que es el homenaje a aquellos luchadores individuales que resistieron o combatieron el régimen.

Los pilares de su narrativa son el resultado de sus vivencias personales y de sus ideas ante la vida y la sociedad. Ideas que desarrolla en

boca de sus personajes y que se resumen en la cita que toma de T.S. Eliot para iniciar *Beatus Ille* "Mixing memory and desire." Memoria para recuperar el pasado y deseo de construir uno mejor.

## NOTAS

<sup>1</sup> Muñoz Molina ha recibido diferentes premios literarios por sus novelas comenzando por el Icaro recibido por su primera novela, *Beatus Ille*, el Nacional y de la Crítica por *El invierno en Lisboa* y recientemente, el Planeta -con su dotación de 25 millones de pesetas- por su última novela *El jinete polaco*

<sup>2</sup> De todas estas obras nos ceñiremos a las obras narrativas estrictamente publicadas en los años 80, por lo que *Córdoba de los Omeya*, *El jinete polaco* y el libreto de ópera *El bosque de Diana* quedan fuera de nuestro estudio. Ya que del resto hacemos un estudio amplio en el siguiente capítulo, nos vemos obligados a dar una introducción a las obras no incluidas.

*El jinete polaco* (Barcelona: Seix Barral, 1991) con la que consigue el premio Planeta, dotado con 25 millones de pesetas. En esta novela hay mucho de autobiografía y la considera un regreso al realismo. Sus novelas anteriores parecen ejercicios literarios en los que que recurre a prototipos que toma prestados.

Según el propio autor la novela "trata, en parte, del sentido del tiempo y del paso de las cosas en una sociedad rural, en la que las cosas son recurrentes. Ese es el problema del protagonista, que quiere huir del tiempo, de cómo éste ha cambiado, y con él, el mismo mundo. Y ésta es una

experiencia que hemos vivido todos los que procedemos del campo, a caballo entre esos dos tiempos" (Alameda:53).

<sup>3</sup> *Córdoba de los Omeyas* (Barcelona: Planeta 1991). Libro sobre la historia de esta ciudad andaluza en el siglo XI en la época de máximo esplendor de los Omeya escrito para la colección de la Editorial Planeta "La Ciudad en la Historia". Con este libro introduce una novedad en su obra que rompe con la trayectoria de los años cincuenta y es la manera de hacer literatura sobre datos ciertos. Es casi una novela histórica. Con ella descubre cuánto de ficción tiene la historia. El historiador, como el novelista, da una visión imaginaria de la realidad, uno con datos ciertos y otro con datos ficticios. A pesar de haber trabajado con materiales y personajes novelescos, el autor no la considera una novela en el sentido de ficción que comporta el término. "No he inventado casi nada de lo que cuento en ese libro, pero al ceñirme obligatoriamente a las limitaciones temporales y a ciertos rigores de la historia he disfrutado más que nunca el gusto de perderme en los desafueros de la imaginación ("El huésped...", 2)."

<sup>4</sup> *El bosque de Diana* es obra del compositor granadino José García Román, patrocinado por el Teatro de la Zarzuela, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Cuenta con la dirección escénica de Guillermo Heras y la dirección musical de José Ramón Encinar.

La acción de la obra que, en un principio, debía transcurrir en la Edad Media, se trasladó a última hora hasta la década de los años 50 del presente siglo por decisión de Muñoz Molina. El mismo autor reconoce que "acababa de terminar *Beltenebros* y de este modo surgió la idea para situar en esta época la nueva adaptación argumental (Lorenzo: 15)."

El argumento aúna una situación moderna, perteneciente al cine negro, y el mito griego de Diana cazadora. Una pareja de enamorados -Molloy y Silvia- huye hacia la frontera sin que se llegue a saber de qué huyen o hacia qué país se dirigen. En su escapada, se internan en un bosque. El bosque en el que Diana mora.

Perseguidos por la policía, rodeados por una barahunda de ladridos, ambos, cada uno por su lado, topa con la diosa que les espera y profetiza su futuro. Finalmente, Diana se dirige al público diciendo: "A nadie que sea débil y torpe le está permitido volver vivo del bosque de Diana."

La conjunción de los dos ambientes y épocas convierte a *El bosque de Diana* en un espectáculo irreal y sugestivo.

La elección de la figura de Diana no ha sido casual. El propio autor dice haberse sentido siempre atraído por la historia de George Frazer, *La rama dorada*. Según este relato, en la antigüedad había un bosque consagrado a Diana. El sacerdote que servía su culto, -representado en la obra por un guardián- deambulaba noche y día entre los árboles con una espada en la mano, pues según la tradición cualquiera que le diese muerte ocuparía su lugar, quedando a su vez apresado en la condena de vigilar siempre y no dormir hasta que un nuevo usurpador lo arrojara del sacerdocio y de la vida.

<sup>5</sup> Vid. nuestros comentarios en la introducción sobre este período.



CAPITULO IV  
*BEATUS ILLE* EL CUESTIONAMIENTO DEL CONOCIMIENTO  
HISTORICO.

IV A.- PRESENTACION.

*Beatus Ille* (Barcelona: Seix Barral, 1986) es la primera novela de Antonio Muñoz Molina con la cual consigue el prestigioso premio Icaro para escritores noveles en 1986.

El argumento es el siguiente: Al iniciarse el relato, Minaya, que es el verdadero conductor de la historia, abandona Mágina y se dirige a una estación para tomar un tren que ha de llevarle a Madrid, lugar de donde procede. Llega a Mágina rastreando la historia de Jacinto Solana, escritor de la Generación del Veintisiete del que supo a través de la investigación que, sobre el mismo, estaba haciendo un compañero. Con la intención de escribir su tesis doctoral sobre Solana va a Mágina de donde tanto el escritor como él son oriundos. Permanece en la casa de su tío Manuel, amigo íntimo de Solana, cuya casa compartió éste a su vuelta a Mágina tras la prisión sufrida al final de la Guerra Civil. A través de la investigación académica descubrimos el asesinato de Mariana, esposa de Manuel, asesinada en extrañas circunstancias, y mujer que ejerce una curiosa influencia en todos los hombres de la novela que se enamoran de ella de manera fatal. Cuando Minaya logra enlazar el pasado con el presente y entrever la realidad de lo ocurrido -incluida la autoría del crimen a manos de un amigo del propio Manuel e incitado por la madre de éste- a través de los manuscritos

secretos que Solana dejara antes de su muerte, descubrimos algo insólito en el entierro de Manuel. Solana no ha muerto, sino que se ha sepultado voluntariamente en el olvido de Mágina, y a través de sus escritos ha actuado de director de esa ceremonia de la confusión que se ha desarrollado ante los ojos de Minaya, es decir de los nuestros, puesto que éste descubre la verdad en el cementerio de Mágina al mismo tiempo que el autor ha puesto ante nosotros todos los datos del enigma para que seamos a la vez capaces de resolverlo. La novela termina con el relato de la conciencia de un difunto que nos habla, puesto que es Jacinto Solana, el que, gracias a la ingestión masiva de somníferos, va a regresar a esa muerte que todos le suponían desde hacía tiempo; mientras va adentrándose en ese final, ve alejarse a Minaya, camino de la estación, enlazando con el comienzo y cerrando la estructura circular, dudando de cual de esos espejos que lo han apresado desde su llegada a la ciudad dará un reflejo más exacto de la dudosa realidad a la que se ha asomando durante unos días.

El proceso de creación de esta obra fue largo. De ella dice su autor haberla empezado a elaborar cuando tenía veinte años y después madurarla durante una década. Escribió una primera versión de cerca de doscientas páginas entre los veintidós y veintitrés años, pero se dio cuenta que no salía porque le faltaba técnica y experiencia "más que publicar, me preocupaba escribir, tener la voluntad y la técnica precisas para terminar una novela, librarne, con ella, del lastre de mi memoria personal (*Leer*, 15)." El personaje de Jacinto Solana deriva de textos de Max Aub Y *Los papeles de Aspern* de Henry James.

La novela se desarrolla en una ciudad que se parece bastante a la ciudad donde nació nuestro autor, y el origen de la ficción sucede de un modo

casual. Ocurrió estando una vez invitado en casa de una familia que antes había sido bastante poderosa. En ella había una habitación con cuadros antiguos y un reloj parado.

Yo pensé mira que si este reloj está parado cuando no hay nadie en la habitación echa a andar cuando entra alguien" Es decir, algo completamente casual. Y posteriormente había otra imagen que me perseguía, la de un señor que salía de espaldas de una cárcel con una maleta en la mano. Entonces estas priemras imagenes se quedan ahí y uno empieza a hacer cosas que cree que no pertenecen a esa novela. recuerdo que en esa época empecé a escribir una serie de trabajos ambientados en la guerra civil española y en la postguerra. Escribí un relato sobre la historia real de un campesino que durante toda la guerra se había retirado al campo, porque no quería saber nada de nadie. Era del bando republicano, pero no salió de allí hasta que terminó la guerra. Entonces fueron a buscarlo a su casa, se lo llevaron, le hicieron un juicio sumarísimo y lo fusilaron. Nadie sabía ni podía explicarse por qué había sido hasta que alguien contó algo que había visto. Este señor una vez había subido a la ciudad a buscar un hacha porque tenía en el huerto una higuera que se estaba comiendo su trabajo impidiendo la limpieza de la tierra de labranza. Este hombre tuvo que subir a su casa en el pueblo para buscar un hacha y cuando volvía, al pasar por una calle oyó una voz. Los militares querían entrar en casa de alguien que estaban buscando y golpeaban con los fusiles en la puerta. Al pasar por casualidad este hombre con el hacha le dijeron que debía dársela. El se negó y eso bastó para que después fueran a buscarle ("A.M.M. ¿Inspiración o disciplina?", 28).

A partir de unas ideas fundamentales y añadiendo historias provenientes de recuerdos o de su propia imaginación, Muñoz Molina crea su novela.

Externamente la obra está claramente estructurada; con una división en tres capítulos, cada uno de ellos encabezado por una cita que aporta una importancia temática a su obra. En el primero se trata de T.S. Elliot "Mixing memory and desire." Esta cita es importante para comprender la función de la memoria y el deseo como elementos constituyentes de la literatura para

Muñoz Molina: "La literatura como construcción, como afirmación y revelación, que se construye con mentiras pero cuyo efecto tiene que ser la verdad. Sobre todo esa cosa anglosajona: la novela como una experiencia relevante tanto para el que la escribe como para el que la lee (Castro, 5)."

En los capítulos segundo y tercero las citas son de *Don Quijote* "al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido" *Don Quijote*, I, Prólogo, en el segundo capítulo; y "Fuego soy apartado y espada puesta lejos" *Don Quijote*, I, XIV, en el tercer capítulo. Estas citas a la obra de Cervantes indican la deuda de nuestra novela al clásico español. En la obra la influencia se deja ver en ciertos elementos estructurales que Muñoz Molina incorpora. Al igual que Cervantes del *Quijote*, Muñoz Molina no es el padre sino el padrastro. Se trata de un libro dentro de un libro, escrito por el narrador y concluido por otro personaje, por voluntad del primero. Además, al igual que don Quijote, el personaje principal crea una imagen ideal que llega a superar a la real.

Estas tres divisiones vienen a coincidir con tres partes internamente visibles, cada una de ellas con un fuerte impulso temático y un clímax. La primera acaba con la muerte de Manuel, la segunda culmina las falsas pistas con las que Solana confunde a Minaya y al lector sobre su hipotética muerte. Finalmente, la tercera, que finaliza el relato y enlaza con el inicio y la marcha de Minaya y el suicidio de Solana. El final de la novela deja al lector dubitativo, no sabiendo si, por una vez, tomarnos en serio esa voz agonizante que se ha pasado la novela engañándonos con sus ambigüedades.

Hay varias opiniones acerca de cómo aparece estructurada internamente. José Luis Buendía López comenta que sigue la estructura de las novelas detectivescas clásicas con la diferencia de que al contrario que

los detectives clásicos sólo interesados en la resolución del problema, Minaya queda atrapado y envuelto en el conflicto. La investigación se convierte en un juego literario ya que es el propio investigado, Jacinto Solana, el que, desde su anonimato, dirige el proceso de investigación sobre su propia persona.

La frustración final de Minaya es que, de poderoso investigador, ha pasado a ser un instrumento de la reconstrucción de Solana.

En este sentido, el propio Molina ha reconocido que su obra sigue la estructura de las novelas policíacas y que el recurso del muerto que no ha muerto realmente lo copió de *El largo adiós* (García Ortega, 23).

Por su parte Gregorio Morales Villena ha visto la estructura como un doble proceso de descubrimiento. El primero es el llevado a cabo por el protagonista, Minaya al ir descubriendo la historia ocurrida años antes. El segundo proceso es el del estupefacto lector que, de repente, al final de la novela, descubre que el narrador impersonal y objetivo que le contaba las cosas, no es tal, sino el mismo Jacinto Solana, que hábilmente ha dispuesto los hechos para su asombro.

Aparecen ciertas simetrías que refuerzan el sentido de unidad de la obra. El tiempo, por ejemplo, aparece distorsionado, girando en torno a un eje central de forma que la obra comienza y termina en la misma disposición temporal: la marcha de Minaya de la ciudad de Mágina. El pasado se proyecta en el presente. De este modo, Minaya e Inés son el trasunto de Manuel y Mariana, ya que Mariana era la mujer oficial de Manuel pero amada y disputada secretamente por Jacinto y ahora Inés es la pareja de Minaya pero compañera sentimental e instrumento de Solana. Asimismo es doblemente simétrica la estructura de la novela, en la disposición de sus partes (la primera y la tercera están narradas de forma objetiva, y en la segunda

alterna esta técnica con fragmentos de un diario de Jacinto Solana), y en la circularidad de la historia, pues acaba justamente donde empieza: El viejo escritor contempla a Inés marcharse tras los pasos de Minaya, y rememora su historia

José Ortega concibe la novela como una narración regresiva, o retrospectiva, en que la historia se reconstituye desde su desenlace, es decir, a partir de la narración del personaje Solana cuando éste ha decidido suicidarse. La corriente de conciencia, o interioridad en la vigilia, nos orienta hacia todas las dimensiones del tiempo: pasado, presente y futuro.

El crítico William Sherzer ha intentado relacionar la técnica narrativa de Muñoz Molina con las teorías críticas del "nuevo historicismo" de Paul Ricoeur. Según Sherzer la historia aparece en *Beatus Ille* en su doble aspecto de historia particular de una novela y historia colectiva de la sociedad representada. Asimismo nos hace ver la relación de esta novela con aquellas que David Herzberger llama "novelas de memoria", o aquellas novelas que trascienden las restricciones establecidas por la condición sociocultural de la dictadura.<sup>1</sup> Pero esta novela constituye un perfeccionamiento de aquellas novelas que surgieron de la transición y que reemplazaron la novela sentimental. En *Beatus Ille* la historia funciona para crear y encuadrar el argumento, retrocediendo constantemente para permitir a los personajes y al narrador la recreación subjetiva de la historia.

El concepto de textualidad conduce a dos posturas críticas: la de la literatura como fenómeno secundario, marginal, y la que Gonzalo Sobejano ha llamado "novela ensimismada" donde el contar predomina sobre lo que se cuenta.<sup>2</sup> Para Sherzer la literatura ensimismada de Muñoz Molina representa una respuesta literaria a una relajación de los preceptos de la literatura

testimonial que ha ido desapareciendo, pero que ha llegado a ser reemplazado definitivamente en los años ochenta. Según esto, la recreación histórica es palpable pero su verosimilitud depende más de la imaginación creativa de su autor que de la realidad de los actos históricos. Los hechos adquieren su realidad a través de una visión no tanto histórica como histórico-literaria. El desarrollo de lo real se lleva a cabo mediante el predominio de lo ficticio sobre lo real, lo cual, a su vez, no desaparece, sino que lo posibilita en la mente del lector, lo repotencia.

Los personajes que aparecen en *Beatus Ille* no son, en ningún momento, arquetipos, sino que representan la pasión cotidiana, el impulso existencial de gran parte de la novela contemporánea, que parece castigar a sus criaturas con el estigma del fracaso. Todas ellas aparecen inscritas en un mundo inestable.

La historia sucede en una isla urbana donde la proximidad entre las personas no se transforma en convivencia sino, más bien, en un aumento de la soledad. Cada personaje vive anclado en sus recuerdos. Enfrentados entre ellos, mantienen su individualismo de manera férrea, acosados por sus bajezas y encerrados en su orgullo. Sombras que circulan por la mansión o por las calles, sólo se dejan ver cuando precisan comida o se encuentran acosados por las preguntas de Minaya. Entonces proporcionan retazos de información, componiendo un rompecabezas cuyas piezas intenta ensamblar el doctorando.

Figura suprema de este mundo de tinieblas, actuando de sacerdotisa a cuyo poder no se escapa nada, doña Elvira, es la señora de la mansión, esfinge llena de odio y de un rencor inmovible con amores obsesivos y

tiranos. Ella controla la parca hacienda con la misma meticulosidad con la que vigila las andanzas de su hijo Manuel.

Junto con Solana, Manuel es la figura central. Fueron íntimos amigos, militaron en el mismo bando y se enamoraron de la misma mujer, Mariana. Manuel se casó con ella pero, para conseguirlo, tuvo que enfrentarse con su madre por vez primera. Contra el deseo de doña Elvira rompió su anterior compromiso con una correcta señorita de la localidad, desposó a la bailarina madrileña y se dispuso a abandonar la villa con su esposa tras la noche de bodas. Y lo hubiese hecho si una bala no hubiera matado a Mariana en aquellos revueltos días. Con su muerte, el recuerdo de esta bella mujer se convirtió en el más vivo de los fantasmas de la mansión. Mariana fue para Manuel el ideal perdido; para Solana la mujer ansiada que le correspondía e inalcanzable por estar él ya casado con Beatriz; para doña Elvira supuso la recuperación de su hijo. Mariana aparece como el personaje más complejo y misterioso. Aparece como una diosa del amor, con el placer y la crueldad inherentes a ello.

Junto a estas figuras destacadas, otras no menos fantasmales configuran el ambiente sórdido del poblacho y de la casa. Los anónimos guardias civiles de la posguerra o las muchedumbres enfervorizadas, los perseguidos por los tejados y los fusilados junto al cementerio son las sombras que colaboran a dar tono a la tragedia. De ellos brotan algunos perfiles, como el padre y la esposa de Jacinto Solana. El primero fue fusilado más por ser el padre de un escritor republicano que por sus actos; la segunda, miembro activo del Partido Comunista, abatida a tiros en 1947.

También destaca la figura del escultor Utrera, el cual sabía tallar figuras dignas de un Montañés, pero que, aislado en el pueblo, no pudo alcanzar la fama que su destreza merecía. Su gran trabajo fue un



monumento a los caídos, levantado por encargo de los vencedores: la cara del caído es un bello retrato de Mariana, según puede descubrirse desde un ángulo difícil. De esta manera, su escultura es un postrer y perenne homenaje a la belleza de una mujer que supo seducir a cuantos le conocieron, y con la cual tuvo mucho que ver el escultor en los días que estuvo en Mágina. Junto a él, el pintor Orlando se nos aparece contradictorio y radical y el médico Medina, desde su segundo plano, testimonia lo que fueron aquellos momentos tan luctuosos.

Contemplada la historia desde 1969 año en que Minaya acude para realizar su investigación, los antiguos episodios van apareciendo con nueva luz. Dos fechas en ellos son esenciales: 1937, por la muerte de Mariana, y 1947 por la desaparición de Solana. Desde esta fecha el tiempo se estanca, la muerte se adueña de la casa y todo se torna memoria opresiva. Todos los personajes viven en y para el pasado.

La única juventud y frescura que allí se encuentra es la que pone la joven criada Inés, pero incluso ella es incapaz de romper con la oscuridad de la casa, atrapada por el ambiente. Su actitud refleja la que cuentan tenía Mariana. Capaz de compartir su cuerpo con Minaya, al mismo tiempo se presenta distante, celosa guardadora de sus íntimos sentimientos.

No falta quien haya querido ver en la ciudad de Mágina la verdadera protagonista del libro: "No disimula el amor que siente por cada una de sus piedras, por cada una de sus plazas, por el paisaje que él remansa de manera plástica, a pinceladas, barrocamemente, lo que nos delata también al buen pintor (Sedano, 31)."

Diferentes temas son tratados en la obra sobresaliendo el tema de la Guerra Civil española del 36 o la visión que sobre la Generación del Veintisiete nos da.

La novela no trata el tema de la guerra directamente, sino de la relación que la generación del autor tuvo con ella ya que, como el autor reconoce, su generación intenta enlazar con la vida intelectual que cortó la guerra. "Nosotros hemos querido heredar la vanguardia cultural de los años treinta. Para construir nuestra conciencia cultural, nuestro mundo, hemos tenido que atravesar un desierto, volver hasta nuestros abuelos para recuperar el coraje intelectual de entonces (Fajardo, 122)."

La guerra se integra en las vidas de los personajes determinandolas. Lo realmente importante en la obra no es la guerra en sí, sino que ésta se convierte en propuesta para llevar a cabo la búsqueda, la recuperación de la memoria, tanto en el esclarecimiento del asesinato como en la señas de identidad de los personajes.

Gregorio Morales Villena cree que la guerra aparece tratada en tono mítico. Piensa que este tema, de ser un tema candente y apasionado, tratado con dolor por aquellos que la vivieron ha pasado a convertirse en un mundo mítico, en el tiempo ido, al ser tratado por autores jóvenes que no la vivieron y que sólo la conocen por referencias. El resultado es una visión más imparcial que las anteriores pues no está cegada por el odio ni el partidismo. Y por ello mismo se hace mítica, y a la par, como la tragedia, más terrible, conmovedora y catártica.<sup>3</sup>

La novela, por ello, se convierte en un intento de llenar el vacío existente entre su generación, en un sentido amplio, y el pasado civil de España derivado del grupo del 27.

Da la casualidad que hubo un proceso esforzado y durísimo que Juan Marichal llama la Universalización de España en los años 30, en todas las artes, y todo eso se interrumpe y ahí queda como un desierto. Y nuestra generación intenta buscar raíces, puntos de referencia y se remonta con mucha dificultad y con poco conocimiento hacia todo ello, con una capacidad de ilusionarse tremenda porque sabe que ahí está su punto de partida. Y la novela trata de eso, de cómo ese pasado se convierte en mitología y también aborda el efecto de la literatura sobre la gente (Castro, 5).

Es un episodio fundamental de nuestra experiencia personal y colectiva. La actitud de Minaya frente a Jacinto Solna es la misma actitud de nuestra generación hacia esa otra generación, hacia esos "héroes" de algo que pudo haber sido. No se trata de mitificar. Piensa que es la única referencia que tenemos contra la desmemoria presente y el desierto de la tiranía. Su valor sigue siendo absoluto porque representa a la mejor tradición, verdaderamente democrática, estética, civil y política, que tenemos (Gutiérrez, 16).

Quizá por ese sentido del tiempo perdido y de una generación que perdió el esplendor de la posible universalización de España, la novela está llena de obras de arte fracasadas, un escritor que no escribe su novela, un pintor que no pinta su cuadro. El autor lo concibe como el propio temor a fracasar ante su obra: "Es la obsesión del fracaso, más que público, en la literatura, en la creación de la obra. Es un ajuste de cuentas sistemático, con mi memoria y con el de mi familia, marcada con la guerra civil (Torres, 24).

Un factor de extrema importancia para el rescate de ese pasado perdido es la memoria. José Ortega ha estudiado cómo a partir de la cita de Eliot "Mixing memory and desire", los protagonistas Javier Solana y Minaya desean recobrar el tiempo, es decir, su identidad, liberando un pasado olvidado, repudiado o falsificado. En esta especie de búsqueda del tiempo perdido, para aprehender la continuidad del "yo", interviene activamente la facultad de la imaginación. Memoria e imaginación son los dos mecanismos que organizan el caótico mundo de visiones, sentimientos, e incluso objetos que han conservado la huella del tiempo.

La imaginación tiene también un valor catártico, ya que Minaya, sirviéndose de esta facultad, logra descifrar símbolos y conductas humanas, según nos revela Solana: "Pero ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer, mucho mejores de lo que fuimos, más leales y hermosos, limpios de la cobardía y la verdad" (278).

Como en las novelas de Faulkner y Proust -añade Ortega-, el pasado es una realidad presente, y éste sólo adquiere sentido al reencontrarse con el pasado. Y el pasado está en la conciencia de cada personaje, y no en el exterior. Más que estar determinados por su pasado, los personajes de este relato son su pasado. La imaginación interviene en la conciencia de lo pasado, así como en la conciencia de lo inmediato. Y a la rememoración de sucesos aislados de los personajes, se une la experiencia interna de los testigos (Frasco) y los personajes secundarios (Beatriz, Orlando). El narrador Minaya aprehende el caótico mundo de impresiones, recuerdos y fantasías, estructurándolos y recreándolos a través de la imaginación, ya que el recordar es una operación creadora (imaginativa) y no una reproducción pasiva. La memoria relaciona al individuo con su pasado, así como con el pasado de otros.

La memoria individual de los personajes se inscribe en la memoria colectiva de la Guerra Civil. La Guerra Civil y sus consecuencias obligan a los personajes a refugiarse en su subjetividad. Contra el egoísmo, decrepitud y envilecimiento de los vencedores (Doña Elvira, Utrera) surge la figura de Minaya quien, a pesar de haber nacido después de la guerra, otorga un sentido a ésta, según nos aclara Solana: "Usted, que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho a carecer de memoria..." (278). La creación de una distancia suficiente como para dar objetividad al relato crea un sentido de mayor realidad.

Al escribir *Beatus Ille* recordé que estaba contando historias de la guerra civil que les había oído contar a mis abuelos como Faulkner había hecho sobre la guerra civil americana que eran también las historias que le contaban sus abuelos y las criadas negras de su casa. La distancia no exactamente temporal, sino emocional, la no implicación personal en esas cosas hace que uno pueda crear una ficción más limpia. La distancia y la memoria convierten la realidad en ficción (Vidal-Folch, 17).

La conformación de la novela viene apoyada por una serie de técnicas narrativas entre las que hay que destacar la importancia de lo visual y el juego de voces llevado a cabo. José Luis Buendía se ha fijado en el uso de préstamos sensoriales de diversas artes, ya que el relato es, principalmente, visual.

no duda en montar puestas en escena sacadas de las etéreas visiones del quattrocento italiano, o navegar en las aguas decadentes del Prerrafaelismo, sin olvidar los constantes guiños cinematográficos de la novela: véase como ejemplo la visión filmica que Medina conservaba de Mariana: 'Al verla aquel día pensé que se parecía un poco a Hedi Lamarr. Por entonces a mí me gustaban las mujeres como Jean Harlow (Buendía, 69).

El juego de voces se lleva a cabo entre la primera y segunda partes. Si en la primera parte el problema se plantea de forma predominante por medio de Minaya, y las voces del pasado van haciendo acto de presencia, primero con timidez por medio de cartas, documentos, en la segunda estas mismas voces alcanzan autonomía necesaria para retratar el pasado, que convierten de esta forma en un presente activo. Con ellas encontramos no sólo el mero recuerdo de lo que sucedió sino, asimismo, la vigencia que aquellos acontecimientos tienen sobre el presente. La fuerza del tormentoso pasado es tanta que cuanto sucede en 1969, no es más que un resultado de las pasiones y acontecimientos de lo sucedido lustros antes. No son, pues,

voces pretéritas y caducas, sino vigentes y vigorosas, rescoldo alimentado por esos personajes caducos. Ellas son las que conducen a Minaya hasta ese *Beatus Ille* que jamás llegó a escribirse. La historia que Solana nunca llegó a redactar y que ahora, por medio de Minaya, y sus anotaciones, se hace realidad. Pues lo que Minaya escribe no es más que el contenido del libro que tenía pensado Solana y que jamás llegó a empezar.

El lenguaje cobra especial importancia, pues la novela no nos es relatada a la manera de la novela negra "dura", sino que el suspense tiene la originalidad de mezclar el misterio que flota en torno al crimen con la investigación que inicia Minaya. El trazo narrativo combina acciones supuestamente reales, con las más elevadas nostalgias de nuestra imaginación.

El ritmo es lento, musical y sumamente poético. El autor lo consigue mediante el uso de una frase larga, llena de subordinaciones, y en la que la comparación y la imagen, son elementos fundamentales.

La crítica, en su mayoría, ha aplaudido esta primera novela de Muñoz Molina. Sin embargo no han faltado autores que han anotado los elementos negativos en su novela.

Leopoldo Azancot ha criticado esta obra apuntando a sus elementos positivos y negativos. Entre sus virtudes este crítico ha encontrado que *Beatus Ille* cuenta con un estilo rico y flexible, con el que puede abordar con la misma eficacia la acción, los diálogos, las descripciones, las notaciones de sentimientos y de emociones, lo lírico y lo meditativo. En segundo lugar

apunta la inventiva novelesca; para finalizar alabando la seriedad del empeño subyacente al libro.

Entre los puntos negativos Azancot señala el exceso de información parasitaria, entendiendo por esto toda aquella información que no hace referencia a aquellos aspectos de la realidad que el autor pretende poner al descubierto, y que, por consiguiente, resulta no significativa en relación con la novela considerada como un todo. Esto tiene como consecuencia que la línea principal de la narración quede ahogada frecuentemente y que la estructura del conjunto resulte difícil de distinguir.

El segundo defecto de *Beatus Ille* es que la novela resulta demasiado complicada formalmente en relación con la elementalidad y la pobreza de la materia novelesca misma: la complicación está en el modo, no en la sustancia: el novelista se contenta con rozar la complejidad virtual de la historia que cuenta, prefiriendo establecer variaciones intelectuales a partir de los problemas con que se topa a ahondar en los mismos. Como consecuencia de ello, dichos personajes resultan de una pieza, parecen movidos antes por la voluntad del autor que por sus respectivos caracteres. Por último alude a la debilidad de la estructura de la novela.

A estos defectos añade Lluís Bassets el exceso de tópicos y argumentos manidos que se extiende a los mismo personajes y escenarios, tan propios del realismo de posguerra, la acumulación de circunstancias extrañas y violentas que ponen en peligro la plausibilidad, la prolijidad e incluso verbosidad de algunas descripciones y el enmarañamiento de tiempos, voces y argumentos, que dificultan la lectura.

Con todo, *Beatus Ille* es una excelente obra tanto por las técnicas narrativas utilizadas como el saber llevar a cabo una historia que nos

mantiene en suspense a lo largo de toda la obra, para ofrecernos un final sorprendente que no desmerece en nada al resto de la novela.

#### IV B.- UN CUESTIONAMIENTO DEL CONOCIMIENTO HISTORICO.

y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles (*Beatus Ille*, 277).

Como hemos indicado en la Introducción al estudio de Linda Hutcheon, una de las críticas más frecuentes achacadas al posmodernismo es la carencia de historicismo. Sin embargo el posmodernismo hace una revisión crítica de la historia, oponiéndose a los excesos anti-históricos del hermetismo estético modernista.<sup>4</sup> Ahora bien, la visión que este movimiento tiene de la historia es que, al igual que la ficción, son discursos, sistemas de significación, mediante los cuales intentamos dar sentido al pasado. La visión crítica e irónica con que el posmodernismo estudia la historia está en relación con el nuevo tipo de lector que la ficción requiere. Un lector cómplice capaz de desentrañar las codificaciones que el escritor propone.<sup>5</sup> La problematización de la Historia que el posmodernismo propone es, reconociendo la existencia de un pasado, cuestionarse ¿cómo conocemos ese pasado?, ¿cómo podemos saber que la Historia que se nos ha contado es la verdadera o la más cercana a los hechos? ¿quién establece la "verdadera" Historia? La "metaficción historiográfica" es el estudio de estas preguntas mediante la inserción en la propia Historia. Esta disciplina rechaza toda convicción como forma de conocimiento del pasado y equipara a



la ficción con la Historia como métodos de rescate del pasado: tanto la Historia como la ficción están basadas en textos, en discursos, sistemas significativos, y, por ello, construcciones humanas. Si la realidad existió una vez lo que nos queda de ella son solamente textos.

A lo de estas páginas vamos a estudiar la interpretación del estudio histórico en la obra de Muñoz Molina y, en concreto, en *Beatus Ille*.

Tal como explicamos en la introducción, esta novela aparece como una historia detectivesca en la que se intenta rescatar del olvido un pasado histórico. El protagonista Minaya intenta recuperar, mediante textos hallados y conversaciones con testigos de los sucesos, los hechos acaecidos a Jacinto Solana, Manuel y Mariana, que desembocarán en la muerte de Mariana y la desaparición (supuesta muerte) de Solana. El método de investigación utilizado es el detectivesco y los elementos con los que cuenta solamente textos, ya sean los hallados dispersado por diferentes lugares, ya sean las conversaciones y recuerdos propios, anotados en su libreta de apuntes. Como Solana nos advierte "las cosas existen sólo si hay alguien, un interlocutor o un testigo, que nos permita recordar que alguna vez fueron ciertas (*Beatus Ille*, 170)." Por lo tanto Minaya está creando una historia para nosotros basada en la visión que otros tuvieron de ella pero que, como reconoce al final no es más que una de las múltiples historias posibles que se podrían haber conseguido. El conocimiento de la historia es sólo parcial, limitado a los textos y la verdad no es única e irrefutable, sino tan sólo una de las muchas verdades posibles.

El método más apropiado para la búsqueda de cualquier verdad es el de la detección deductiva; esto es, obteniendo unas conclusiones a partir de

unos datos. Antonio Muñoz Molina expresa sus ideas a este respecto de la siguiente manera:

A mí lo que me interesa del género policiaco, tanto del inglés como del americano, tanto de la novela de enigma como del thriller es su construcción; la máquina de construir. Yo necesito construir una novela. Recorro a modelos cerrados que me dan una arquitectura muy potente y que son un excelente modelo alegórico. Es lo que llama Pavese "la imagen relato", que no sólo es sólido como construcción sino que es una construcción significativa. Está llena de sentido porque es una alegoría del conocimiento. La novela policiaca es un proceso de lo desconocido a lo conocido y el misterio final es la muerte. Eso es una alegoría de la actitud de las personas ante la vida y de mi propia actitud en la novela. Mis novelas tratan de alguien que quiere saber algo.<sup>6</sup>

A partir de esta definición el autor construye su novela con la intención de llegar al conocimiento de unos hechos. Significativamente sus personajes siguen, también, este método convirtiéndose en sus propios creadores. Solana deja textos preparados para Minaya, el cual, siguiéndolos escribe la historia del poeta del 27. En este proceso metafictivo tendríamos que preguntarnos ¿Quién es el autor real de *Beatus Ille*? ¿Solana, Minaya o Muñoz Molina? ¿Quién es el creador de la historia? ¿De quién es la verdad que se nos está vendiendo?

Externamente los personajes se mueven dentro de una historia de detección en un sentido doble: académica y criminal. Minaya, su protagonista llega a Mágina buscando la historia y la obra de uno de los escritores del 27, Jacinto Solana, relegado al olvido por el gobierno franquista. Lo que comienza siendo una investigación literaria acaba mezclándose con la detección de un crimen al darse cuenta, mediante uno de los manuscritos del poeta que Mariana no murió accidentalmente sino que uno de sus compañeros la mató. A partir de ese momento la investigación se desdobra en dos vertientes: la literaria y la criminal. "Entendió que al buscar

un libro había encontrado un crimen y que después de la muerte de Manuel no le quedaba posibilidad de inocencia (106)." 7

Mediante el modelo de novela detectivesca Muñoz Molina logra penetrar en el mundo de la España de la posguerra para mostrarnos su interior, convirtiendo la novela en una búsqueda de las "señas de identidad" de los personajes y de toda una generación: aquella que sufrió la impronta de una guerra civil y las consecuencias que ésta trajo.

Para llegar al conocimiento profundo Muñoz Molina se sirve de una dicotomía que aplica a sus novelas: APARIENCIA / REALIDAD. Mediante esta dicotomía y siguiendo un proceso muy similar de acercamiento a la realidad al llevado a cabo por la mente humana, se nos da una primera visión de la realidad aparente que se corresponde con la que en un primer momento nos dan los sentidos. Mediante el estudio de los hechos que rodean a esta realidad y a los personajes llegamos al segundo momento de la investigación: Un conocimiento más profundo de la realidad que, lejos de acercarnos a los hechos, nos hace cuestionarnos sobre esta realidad y sobre quién es su creador.

Esta dicotomía entre lo superficial y lo profundo, se aplica a los elementos más importantes de su obra. En concreto aparece en esta obra reflejado en los personajes, en la sociedad de la época, y en el propio modelo estructural que sigue; el de la novela detectivesca.

La investigación de los hechos sucedidos en la casa del tío de Minaya en Mágina después de la guerra civil nos va a llevar al conflicto de los personajes y su tragedia durante la guerra y la posguerra y, lo que es más importante, la de la sociedad española de posguerra. La desgracia de

aquellos hombres que vivieron una época en la que tenían que callar sus ideales. La investigación que vamos siguiendo va a mostrarnos a unos personajes con apariencia de héroes y fondo trágico en un proceso de desmitificación que va desde los personajes secundarios a los principales y a toda la sociedad española de la época.

El crítico Gregorio Morales Villena ha querido ver en la obra *Beatus Ille* una mitificación de la Guerra Civil española. Mitificación que resulta de la visión por parte de jóvenes escritores que no vivieron la época y que sólo la conocen por referencias extravivenciales y donde la imaginación ocupa el lugar de la realidad. Esa es la primera impresión que da la obra de Muñoz Molina; de mitificación de unos personajes y unas situaciones vivenciales. Pero explorando más profundamente nos damos cuenta que no se trata de una mitificación sino que se nos da una visión diferente y novedosa sobre la realidad de la época al cuestionar la autoría de una historia que se nos viene inculcando desde tiempos remotos.

La primera impresión superficial coincide con una caracterización ascendente de los personajes. Si seguimos la distinción que hacía Valle-Inclán entre mirar a los personajes de rodillas, de pie o desde las alturas, el primer momento se corresponde con la visión del autor de rodillas. Las descripciones pueden darnos una idea del punto de vista diferente. Aparece claramente en el recuerdo que Minaya posee de su tío Manuel desde la primera vez que fue a su casa. Minaya entonces era un niño y veía toda la casa mucho más grande y esta visión magnificadora era paralela a la que poseía de su tío. "Desde entonces, la casa y su mitológico habitante cobraron para él el tamaño heroico de las aventuras del cine. Saber que en ella vivía un hombre inaccesible que era, sin embargo, su tío, procuraba a Minaya un orgullo...(10)."

(...) mientras una gran sombra que tal vez no pertenece a la realidad, sino a las modificaciones de la memoria, iba anegando las paredes sobrenaturalmente cubiertas por todos los libros del mundo. Estuvo primero inmóvil, sentado en el filo de una silla tan alta que sus pies no rozaban el suelo, sobrecogido por el tamaño de todas las cosas, de las estanterías, de los ventanales que daban a la plaza, del vasto espacio sobre su cabeza. Una mujer lenta y enlutada vino para servirles pequeñas tazas humeantes y le ofreció a él algo, un bombón o una galleta, hablándole de usted, cosa que le desconcertó tanto como descubrir que aquella caja tan alta y oscura y tapada con un cristal era un reloj (11-12)."

El Minaya adulto reconoce en sus recuerdos el proceso de formador de su mente y nos da una visión completamente irreal de la casa que es la que posee y que contrasta con la que da en el presente.

En el espejo del último rellano se miró para saber cómo lo vería su sobrino: estaba viejo y despeinado, y había pequeñas plumas blancas o grises en sus pantalones sucios y en su chaqueta de tweed con los bolsillos desfondados (26).

Era, tan cerca, un desconocido, y Minaya apenas pudo encontrar en él algún rasgo que le recordara a la alta figura vislumbrada en su infancia: tal vez las manos, el pelo, la actitud de los hombros (27).

-Me acordaba del patio y de los azulejos, y de ese reloj, que entonces me daba miedo. Pero creía que todo era mucho más grande (27).

Este cambio de perspectiva nos hace cuestionarnos cuál de las dos visiones es la real, si es que existe una real. Más bien lo que nos induce a pensar es que la realidad varía dependiendo del punto de vista con que se trate.

Los mitos creados en la ignorancia van cayendo a medida que la investigación nos da nuevos datos sobre las biografías de los personajes o la historia de los hechos. Así el famoso escultor

Eugenio Utrera, estaba destinado a ser, como escribió *Blanco y Negro*, un segundo Mariano Benlliure, un Martínez Montañés de los nuevos tiempos, y no sólo en Mágina, donde había vuelto a

tallar para las cofradías de Semana Santa todos los pasos de procesión que fueron quemados durante la guerra, sino en toda la provincia, en Andalucía, en las lejanas plazas de ciudades nunca visitadas por él donde los monumentos a los Caídos llevaban su firma escrita en cultas mayúsculas latinas, EVGENIO VTRERA, escultor.

(...) los años irrepetibles en que llegaban a su taller presidentes de cofradías y jefes locales del Movimiento para encargarle vírgenes barrocas y estatuas de héroes caídos, sobrios bustos de Franco, ángeles de granito con espadas (39).

no se asemeja en nada a aquel Utrera borracho y avergonzado de su cobardía y su traición al amigo que le permite vivir en su casa y donde instala su taller al que ya nadie acude para encargarle trabajos. En nada se parece al Utrera obsesionado por una traición y un crimen que busca en la estatua a los Caídos la cara de su víctima.

El personaje que sufre el proceso desmitificador más fuertemente es Jacinto Solana; esto es, el que se sitúa en un punto más cercano al mito. Antes de iniciarse la investigación Minaya buscaba "un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años (276);" un intelectual de renombre que se habría iniciado en las vanguardias con la creación de un movimiento nuevo: el "Abismo", cercano al futurismo con Buñuel; que había sido el más radical de los surrealistas, que publicó en *Revista de Occidente*, *El Sol*, un poeta al que Alberti y María Teresa León habían pedido que escribiese en su revista *Octubre* y que luego, al iniciarse la guerra civil evolucionó hacia una literatura comprometida como lo habían hecho otros poetas del 27 como Alberti, Lorca y Moreno Villa, arengando a los soldados republicanos desde las columnas de *Hora de España* o *El mono azul*. Un intelectual al que José Bergamín tenía pensado nombrar secretario para el congreso que la Alianza

de Intelectuales Antifascistas preparó en Valencia. En resumen, uno de los intelectuales y literatos más activos y reconocidos de su época que pasa a ser un mito al ser su obra destruida por las hordas fascistas y su memoria sepultada.

Ahora bien, todos estos atributos del escritor no hacen más que preparar la caída del mito al pasar por el tamiz de la investigación.

La desmitificación se produce cuando desvelamos la historia de un Jacinto Solana que se esconde de su propia vergüenza de fracasado en la identidad de otra persona. Y ello porque el verdadero Jacinto Solana no es el héroe mártir de la Guerra Civil española sino un cobarde que no fue capaz de prestar apoyo suficiente a su mujer y sus compañeros cuando lo necesitaron, así como no fue capaz de abandonarlo todo y entregarse abiertamente en los brazos de la mujer a la que realmente siempre amó: Mariana. Y el mayor engaño de todos; aquel con que mantiene interesado a sus compañeros, a Minaya el estudioso de su obra e incluso al propio lector haciéndole pensar en la existencia de un libro, *Beatus Ille*, que nunca fue capaz de escribir.

¿Conoce usted la imposibilidad de escribir? No la torpeza, ni la lentitud, ni las horas perdidas en busca de una sola palabra que acaso está oculta bajo las otras, bajo esa fisura blanca en el papel, bajo otra palabra que la suplanta o la niega y que es preciso borrar para escribir en su espacio la palabra verdadera, la necesaria, la única. No el desvelo en busca de un adjetivo adecuado, o de un ritmo que sea a un tiempo más fluido y secreto. Le hablo de una interminable parálisis que se parece a la del herido que al cabo de mucho tiempo de inmovilidad quiere volver a usar sus manos o sus piernas y no acierta a ordenar los pasos ni a juntar los dedos con la precisión necesaria para tomar un lápiz o llevarse una cuchara a la boca (273).

La historia oficial o supuestamente "verdadera" cae con estas declaraciones del "héroe" que nos hacen pensar si el resto de la historia no es, asimismo, un fraude.

La guerra y la cárcel me sirvieron para aprender que yo no podía ser un héroe y ni siquiera una víctima resignada a su desgracia. Pero en los seis meses que pasé encerrado en casa de Manuel y en "La Isla de Cuba" descubrí que tampoco era un escritor. (...) Tocaba la máquina, ponía en el rodillo una hoja de papel y me la quedaba mirando hipnotizado por su espacio vacío. Cargaba la pluma y escribía mi nombre o el título de mi libro y ya no había palabras que fluyeran de ella. El acto de escribir era tan necesario e imposible como la respiración para un hombre que se ahoga (274).

A partir de este momento, si dudamos de la palabra de uno de los autores más implicados y comprometidos con la verdad, tenemos que empezar a cuestionarnos la fidelidad de todo el texto y de la historia en sí. Tendremos que empezar a preguntarnos ¿quién y por qué escribió qué tipo de historia?

Prueba del intento de desentrañar la historia de la Guerra Civil y la consiguiente frustración al no poder hallar respuestas es la marcha de Minaya e Inés de Mágina. El crítico Jesús Lázaro lo ha visto así:

la marcha de Minaya e Inés no tiene nada de fuga. Sencillamente, comprenden la inutilidad de su presencia en un mundo que se despedaza y convierte en polvo por momentos. Han buscado en él la verdad, la razón del asesinato de Mariana, los motivos de tanto odio, y han hallado las respuestas. Su permanencia en el lugar carece de sentido. No hay nada a lo que se pueda guardar fidelidad. Es necesario que el pasado se difumine para que deje de resultar opresivo, y su futuro está en aires nuevos (14).

No creemos, sin embargo, que nuestros personajes hayan encontrado las respuestas sino que, más bien, han hallado el vacío como respuesta, la carencia de una historia fidedigna y la multiplicación de posibles verdades que producen como resultado la frustración y la confusión en Minaya. No es que el pasado no haya existido sino que lo único que de él poseemos son



textos. Textos tergiversados por la voluntad e intereses de aquellos que, tanto en el papel como en su memoria, los crearon.

Paralelamente a los personajes, la existencia de la sociedad en general es puesta en entredicho, pues es la mente de los personajes la que la está construyendo, maleando a su antojo a sus componentes.

La memoria posee un papel fundamental en la creación de la historia, pues si bien recupera los sucesos y personajes del pasado, lo hace a través de su propia subjetividad, incorporando sensaciones positivas y prejuicios que alteran la realidad de éstos. Minaya va descubriendo los hechos ocurridos treinta años antes en lo que él piensa ser un proceso de detección pero que, en realidad, no es más que sacar a la superficie los recuerdos ocultos de los personajes. Contrariamente a lo que Minaya cree no resulta ser el detective recuperador de la historia sino un instrumento del todopoderoso Jacinto Solana que coloca las pistas y las pruebas en los lugares precisos para que su detective pueda crear la historia que él desea. Es Jacinto quien manipula los pasos de la construcción desde el inicio de la novela hasta el final. Es tan fuerte su poder creador que incluso puede dirigir a los personajes coetáneos y crearles la historia que desea.

puedo imaginar o contar lo que ha sucedido y aun dirigir sus pasos, los de Inés y los suyos, camino del encuentro y del reconocimiento en el andén vacío, como si en este instante los inventara y dibujara su presencia, su deseo y su culpa (7,8).

Veo a Minaya, lo inmovilizo, lo imagino, le impongo minuciosos gestos de espera y de soledad, quiero que piense que también ahora, al huir, me obedece (280).

Se puede hablar de la existencia de dos investigaciones que vienen a ser, en realidad, la creación de dos historias paralelas. Por una parte

aquella que intenta descifrar los hechos sucedidos en Mágina a los personajes que rodeaban a Jacinto Solana y a él mismo; esto es, una historia individual, una anécdota ocurrida a unos personajes concretos en una época concreta. Por otra parte está la investigación mucho más profunda y ambiciosa de Jacinto Solana que intenta reconstruir, treinta años después de los hechos, mediante la labor de detección de Minaya y sus propios recuerdos, la historia colectiva de la sociedad española durante los difíciles años de la posguerra. Esta "reconstrucción" llevada a cabo por la memoria de Solana es, en realidad, la creación de una historia nueva impuesta por los deseos de justicia y venganza del propio Solana. Puesto que la recuperación total de la historia completamente nueva basada en unos nombres y unas fechas que, si bien existieron en otro tiempo, ahora no son más que entes vacíos, desprovistos de significado que Solana va llenando con su imaginación.

Memoria individual y memoria colectiva se vienen a ensamblar en la dualidad apariencia/realidad. Lo aparente, lo que primero nos llama la atención es la historia individual perseguida por el detective Minaya. Pero la realidad creada por Solana es más profunda y nos construye, mediante la memoria el pasado colectivo de la sociedad española de posguerra.

Un recurso que ayuda a configurar esa inclusión de memoria individual dentro de la colectiva es la aparición conjunta de personajes, lugares y situaciones ficticias junto a otras reales. Antonio Muñoz Molina dice no hacer mucha investigación a la hora de enmarcar su obra en un período histórico, pero lo cierto es que en *Beatus Ille* aparecen gran cantidad de elementos culturales que demuestran el gran acervo cultural de nuestro autor.<sup>8</sup>

La acción ocurre en dos centros geográficos principales: Madrid y Mágina. El Madrid presentado es un Madrid real con nombres de calles e instituciones existentes. Mágina, aunque posee un nombre imaginario como ciudad, existe como nombre de la geografía andaluza: la sierra de Mágina. Pero, además, este paisaje ficticio, imaginario es una imagen de Ubeda o Jaén, ciudades de la infancia del autor. Los elementos que en ella aparecen son reales y están basados en recuerdos del autor.<sup>9</sup> Por lo tanto ficción y realidad aparecen unidos mostrando un universo propio del autor que se relaciona con la sociedad española de la época.

Históricamente también vemos la relación entre ficción y realidad, apariencia y realidad. Y lo vemos en el modo en que sus personajes se relacionan con personajes reales o con circunstancias históricas.

La incorporación de la ficción dentro de la historia se lleva a cabo de tres formas fundamentales:

- A).- Los personajes ficticios aparecen insertos en revistas o instituciones históricas.
- B).- Los personajes ficticios aparecen junto a los reales-históricos.
- C).- Los personajes ficticios toman papeles propios de los históricos.

Existen numerosos ejemplos de cada una de las modalidades. De la inserción de personajes ficticios en revistas o instituciones históricas podemos citar el hecho de que Minaya llegue a saber de Jacinto Solana a través de la lectura que José Manuel Luque le ofrece de unos poemas suyos aparecidos en *Hora de España* en julio de 1937 (18). Varios personajes de la historia ficticia se mueven en torno a un elemento real, histórico.<sup>10</sup> De igual modo algunos poemas suyos aparecen en *El Mono Azul* de septiembre de 1936 a mayo de 1937 (19).<sup>11</sup> La aparición de la fecha concreta en que

aparecen estos poemas da un mayor grado de verosimilitud a la historia ficticia. Siguiendo con la producción literaria de Jacinto Solana, existen críticas de cine en *El Sol*, versos en *Octubre*<sup>12</sup>, cuentos en *Revista de Occidente* y poemas en *La Gaceta Literaria*(31). Del mismo modo, el personaje Eugenio Utrera aparece en la revista *Bianco y Negro*(39) y *ABC* (40).

Los personajes ficticios se unen a los reales al ser puestos juntos relacionándolos, comparándolos o haciéndolos trabajar juntos. Es así que la fotografía de Jacinto Solana aparece junto a Rafael Albertí y José Bergamín en *El Mono Azul* durante un congreso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (19) o junto a Buñuel en París en el estreno de *La Edad de Oro* (30). Asimismo escribía guiones para la empresa de este director: Filmófano (31). También Buñuel aparece junto a Orlando, uno de los personajes (31 y 270) y el escultor ficticio Eugenio Utrera es comparado con Mariano Benlliure y Martínez Montañés (39).<sup>13</sup> Siguiendo con las apariciones de personajes ficticios junto a reales notamos que el bisabuelo de Minaya don Apolonio era amigo del rey Alfonso XIII (71)<sup>14</sup> y Pedro Salinas le dedicó un ejemplar de su libro *La voz a ti debida* a la mujer de Manuel, Mariana Ríos (159). Por otra parte un familiar de Minaya, José Emilio Minaya es comparado con Bécquer y Rubén Darío (264). Por último esta confluencia de lo real con lo ficticio aparece supeditando lo histórico a lo imaginario. En este caso Alberti y María Teresa León, al crear su revista *Octubre* piden a Jacinto Solana que escriba algunos poemas (270).

El último caso de unión realidad/ficción es el caso de los personajes cumpliendo funciones históricas. La primera yuxtaposición ocurre cuando al referente histórico Miguel Hernández se le compara con Jacinto Solana el cual siguió una trayectoria vital y artística paralela. Ambos eran de origen

humilde (en la novela -p. 31- se les compara su dedicación al pastoreo de cabras), tuvieron una etapa vanguardista (comparemos la época de *Perito en lunas* del alicantino con la época del "Abismo" del personaje literario) para pasar a hacer una poesía de combate o, como Randolph Pope la llama "una poesía de emergencia." Por último, ambos poetas tuvieron un fin trágico al ser asesinados tras la Guerra Civil. Jacinto Solana, además de ser redactor de *El Mono Azul*, pertenecía a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (32) de la cual Bergamín pensaba nombrarle secretario del Congreso que preparaban en Valencia (161). El personaje Orlando nos recuerda los trágicos hechos ocurridos en Guernica y la plaza de toros de Badajoz (177).<sup>15</sup> Por último la evolución literaria de Jacinto Solana sigue la de aquellos escritores que pasaron de las vanguardias a la literatura comprometida. Jacinto Solana era el más radical representante del surrealismo. Publicó un cuento que se llamaba "El aviador desafortado" (270) al que podemos relacionar con la admiración por el maquinismo del futurismo de Marinetti y la influencia que produjo en los poetas del 27 como Pedro Salinas. Estos contactos con los movimientos de vanguardia europeos cuajaron en el intento de creación de uno propio al que llamarían con la terminación de los "ismos", "Abismo" junto a Buñuel y Orlando al igual que Jorge Guillén acoplaría los "ismos" europeos en la versión española del "Ultraísmo". La admiración por la gran ciudad de Nueva York expresada en el manifiesto del "Abismo" "El límite, el vértigo, la ceguera, el suicidio desde el trigésimo séptimo piso de un rascacielos de Nueva York" (270) es otra similitud con el grupo del 27.<sup>16</sup> Por último, el proceso que había operado García Lorca, Rafael Alberti o Moreno Villa hacia una literatura comprometida y de apoyo a las milicias al inicio de la contienda se opera

también en Jacinto Solana que, al igual que estos poetas, comienza a escribir "romances" el poema tradicional español (271).

La unión de los personajes históricos con los ficticios desvaloriza a los primeros poniendo en tela de juicio la credibilidad de los personajes incluidos y, por extensión, de los hechos históricos. Desde el punto de vista de la escritura de Muñoz Molina, la historia creada es una ficción y toda relación con la Historia es puramente casual. Sin embargo desde el punto de vista del escritor Jacinto Solana éstos son los hechos ocurridos y ésta es la única realidad que él conoce, la que ahora rescata del olvido para inmortalizarla con su escritura. Si profundizamos en este aspecto nos damos cuenta de que el proceso de escritura es igual en ambos autores: Solana y Muñoz Molina; ambos intentan plasmar una realidad histórica. ¿Qué es, pues, lo que nos hace pensar que la verdad es la de Molina y no la de Solana? ¿Por qué debemos considerar más fidedigna la palabra de uno u otro escritor? Esto nos conduce a cuestionarnos sobre la autoridad de la historia y la unicidad de la verdad ¿es que acaso no tienen ambos autores el derecho a considerar su historia como la verdadera? ¿existe una sola verdad o es múltiple? ¿quién está creando a Jacinto Solana: Molina o el propio Solana a través de Minaya? Probablemente nadie puede dar una solución a estas preguntas y el hecho de su existencia es válido por sí mismo porque lo que se pretende con esta múltiple creación metafictiva no es dar respuestas sino provocar preguntas.

El último punto a tener en cuenta en el estudio de la dicotomía apariencia/realidad es el uso de la novela detectivesca como estructura narrativa. Ya comentamos las ideas del autor respecto al uso de la

estructura detectivesca como método de conocimiento. Esto no quiere decir que sus novelas sean policíacas, sino que Muñoz Molina se sirve de ciertos elementos de la novela detectivesca para intentar el conocimiento de una realidad. Externamente la novela tiene apariencia de novela detectivesca; internamente vamos a ver que no lo es.

Si analizamos los elementos que de novela policíaca o detectivesca existen en *Beatus Ille* veremos que, externamente, el único elemento aparente que pueda relacionarse con la literatura detectivesca es la presencia de un crimen, el de Mariana; pero ninguno de los personajes se encuadra dentro de los caracteres de los de la novela criminal.

La novela criminal supone una investigación sólo en cuanto actividad encaminada a exponer, desde cualquier punto de vista, el quién, el cómo o el por qué de un hecho, antes o después de que se produzca, y cuyo campo de acción puede ser la realidad material, la realidad psíquica o la realidad social. Sólo así se entiende que la novela criminal implique siempre un proceso de investigación (Vázquez de Parga, 16)

A pesar de que toda novela criminal presupone una investigación, no toda novela donde aparezca una investigación ha de ser necesariamente una novela criminal. De hecho faltan otros elementos constituyentes: los mitos. Un detective que desvele el misterio y restablezca el orden infrigido, un criminal que quebrante el orden en búsqueda de un beneficio personal y una víctima a la cual "Desde el principio los escritores procuraron atraer hacia ella la antipatia de los lectores, equilibrando así los sentimientos que provocaban el criminal (...) Porque la víctima era un ser perjudicial para la sociedad y en definitiva se hacía acreedora de su eliminación (Vázquez de Parga, 30)."

Aplicando estos elementos a nuestra novela observamos que lo único existente de las novelas criminales es la existencia de un crimen y su

investigación. Pero, en este caso el crimen y su investigación no siguen el modelo clásico. Primero porque el crimen no es el principal móvil de la investigación. Minaya vino a Mágina en busca de un libro y la historia de su autor. Sólo una vez metido en la investigación del libro y, por circunstancias derivadas de esta investigación se topa con la presencia del crimen y se dispone a averiguar quién fue su autor; esto es, decide pasar de ser un investigador literario a convertirse en detective criminal. Sin embargo el detective no posee los elementos de los detectives clásicos. Al detective desvelador de misterios y restablecedor del orden destruido se opone el joven Minaya, sin experiencia en este tipo de asuntos y que sigue las pistas que, por otro lado, son inventadas por Jacinto Solana -que previamente ha colocado para que pueda obtener la verdad.- El criminal, Utrera, tampoco es el profesional del crimen, frío, calculador. Se trata de un pobre hombre acorralado y forzado a asesinar a la mujer de su protector por la que, además, se siente atraído físicamente y cuya cara ha esculpido en una de sus estatuas a los caídos. En realidad, más que criminal es una víctima de los sucesos históricos por los que tuvo que pasar y víctima de su propia ideología. Utrera asesina a Mariana no por convicción sino porque doña Elvira, la madre de Manuel, le chantajeó a cambio de no pasar información al bando de los republicanos sobre sus hechos como seguidor de Franco.

La víctima, Mariana, asesinada mientras paseaba en la noche por el palomar, no se nos aparece en ningún momento como un ser despreciable o negativo, acreedor de su propia muerte. Mariana es un ser dulce y bello del que todos los personajes están enamorados:<sup>17</sup> Manuel, su marido; Jacinto Solana, a pesar de estar casado con Beatriz. Asimismo lo está Utrera que la desea desde detrás de su máscara de alcohólico e incluso Orlando, el



homosexual, se siente atraído por su belleza y la usa como modelo de sus pinturas. Todos ellos se sentían, de un modo u otro, atraídos por ella; todos excepto doña Elvira, la incitadora del crimen. Doña Elvira nunca le perdonaría a su hijo que se casara con "una cualquiera" y que Mariana tuviera un desliz amoroso con Jacinto. Sin embargo, en ningún momento, ni tan siquiera cuando Mariana y Jacinto cometen una falta moralmente reprochable sentimos rechazo por la víctima. Ante los ojos del lector es un crimen injustificado; una injusticia poética.

Por último, el propósito final de toda novela detectivesca, en su modelo clásico o de novela negra americana, es la de restablecer el orden infringido y reponer la justicia poética.<sup>18</sup> En *Beatus Ille* tampoco se cumple esta función. Se llega a conocer a los culpables, se reconstruye la historia del crimen, pero los culpables no son castigados y los "buenos" no obtienen una recompensa sino que sufren las penas de la expulsión. En este sentido hemos de mencionar los comentarios de Malcom Compitello con respecto a la novela detectivesca posmoderna: "The Postmodernist detective story undermines the most fundamental assumption of the model: the ability to order the world. Borges, Robbe-Grillet and the like defeat this assumption by emptying the model of its original content and replacing it with one which is devastatingly unsettling (*Monographic*, 46)."

La carencia de justicia poética al final de la obra nos da la impresión de la existencia de un caos social imposible de remediar por los protagonistas. La obra no nos resuelve el problema del crimen, sino que sólo nos lo presenta. Por otra parte, la creación de un Solana mítico e ideal en las páginas de la tesis de Minaya tampoco nos aclara el conflicto de identidad del escritor del 27, sino que sólo nos da una imagen falsa de él,

producto de la cual sobrevendrá en Solana una crisis de identidad que se resolverá en suicidio.

Lo que de novela detectivesca posee *Beatus Ille* es la estructura. Aquello que le permite al autor seguir un modelo de búsqueda de realidad. Esta estructura está tomada en un doble sentido. Seguimos una doble detección. Por una parte la llevada a cabo por Minaya para estudiar la realidad de los personajes y la historia de un crimen. Por otra parte, y por encima de ella, la detección llevada a cabo por Jacinto Solana para presentar la realidad interna de la sociedad española de posguerra.

Muñoz Molina hace en *Beatus Ille* aparentemente una novela detectivesca pero realmente una novela de conocimiento, de cuestionamiento de las verdades instituidas.

El autor juega constantemente con estos espejos mostrando una apariencia de verdad y una realidad más profunda inalcanzable.

Si por "historiografía" entendemos con Linda Hutcheon "Imaginative reconstruction or intelectual systematizing (...) [that] is the focus of the postmodern rethinking of the problems of how we can and do come to have knowledge of the past (Hutcheon, 92)," el método historiográfico seguido por Muñoz Molina en *Beatus ille* es el de crear una ficción con visos de realidad para producir una historia que podría ser absolutamente cierta. Mediante un proceso doconstructivo que analiza las fuentes de la creación histórica convierte en problemático aquello que la historiografía daba por supuesto. No se trata ya de defender una historia "oficial" y otra "no oficial" sino de mostrar que cualquier historia que se cree es tan auténtica como las ya creadas. Así damos a entender que somos nosotros quienes creamos

nuestros propios órdenes y sistemas. Mediante este proceso de desvalorización de lo instituido se consigue una perturbación del lector que le obliga a estudiar sus propios valores y creencias.

Un aspecto más hemos de estudiar dentro de este apartado sobre el estudio del conocimiento histórico: el del uso de la ficción como creación de una realidad dentro de la realidad. Mediante un juego metafictivo, el autor nos introduce dentro de un mundo de creadores y creados que nos lleva a plantearnos aspectos del posmodernismo tales como el cuestionamiento de la autoridad del autor y el poder que ejerce el escritor al manipular la historia.

Efectivamente la labor detectivesca de Minaya se convierte en metafictiva al estar creando -dentro de la novela de Muñoz Molina- la vida y obra de Jacinto Solana. En este sentido la escritura tiene la doble función de comunicar y ser instrumento de creación.

William Gass ya apuntaba esta doble función del lenguaje "In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artefact out of the materials and so to treat the medium as an end (65)." En *Beatus Ille* tenemos dos focos de comunicación: el que emana de la voz de Minaya intentando comunicarnos la historia de Solana y el procedente de éste mismo que pretende mostrar un ideal de escritor que no corresponde a su propia persona pero que le es exigido por la sociedad en la persona de su representante, Minaya: "Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente

olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años (276).” Pero lo que en un principio pudiera parecer lenguaje como medio de comunicación se va convirtiendo también en medio de creación. Creación, principalmente por parte de Solana que forma en su mente a este Ideal, y también por parte de Minaya que re-crea en las páginas la imagen de Solana. Jacinto Solana nos es presentado como personaje frustrado, sin posibilidad de realizarse personal e intelectualmente debido a una parálisis física e intelectual. Física como consecuencia de un tiroteo y mental por su incapacidad para la escritura. Por ello siente la necesidad imperiosa de comunicarse a través de otra persona; a través de un medio. Éste lo conseguirá a través de Minaya. De este modo el joven investigador se va a convertir en el medio de comunicación de Solana.

En principio esto parece seguir la idea de comunicación como medio de conocimiento. Se nos da a conocer la vida de Jacinto Solana. El problema se complica con la existencia del *Beatus Ille* que Solana, aparentemente, escribió en sus últimos meses de vida. Al final de la obra llegamos a saber que nuestro poeta nunca llegó a escribir el libro; se sentía absolutamente impotente para ello y así lo reconoce ante su estudioso: “Pero en los seis meses que pasé encerrado en casa de Manuel y en “La Isla de Cuba” descubrí que tampoco era un escritor. (...) Cargaba la pluma y escribía mi nombre o el título de mi libro y ya no había palabras que fluyeran de ella. El acto de escribir era tan necesario e imposible como la respiración para un hombre que se ahoga (274).” A partir de este momento, Minaya deja de ser un simple escribano, recolector de información, para convertirse en autor, en creador de la obra que Solana nunca pudo hacer: “Pero ese libro que usted buscó y ha creído encontrar no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted, desde que vino a

Mágina, desde aquella noche en que Inés le oyó preguntar por Jacinto Solana hasta esta misma tarde. Ahora mismo su desengaño y su asombro siguen escribiendo lo que yo no escribí (273)." Ficción y realidad comienzan a entremezclarse diluyéndose las fronteras.

La relación que une a estos dos personajes es de necesidad en distintos niveles. Minaya necesita de la figura de Solana para cumplir lo que vino a hacer a Mágina: escribir su tesis sobre la vida del poeta del 27. Jacinto Solana, por su parte, está logrando plasmar una imagen de sí mismo que puede llegar a ser más auténtica que su vida real. Para Minaya la relación es casual. Eligió la persona de Solana porque le era cercana pero, de igual manera, pudo haber elegido cualquier otro autor. En el caso de Solana, se trata de una relación de necesidad. El poeta crea alrededor de él una historia que él necesita para verse realizado desde su silla de paralítico. La ruindad de su vida pasada le obliga a crearse una nueva, victoriosa y heroica que llega a ser para él y para el lector más real que su vida propia. En la necesidad de llegar a conocerse a sí mismo, Solana crea una figura superpuesta a sí mismo que le supera. No se trata ya sólo de que Solana necesite de Minaya para expresarse cómo es, para mantener su existencia tal como fue en el pasado; sino que necesita de Minaya para crearle su historia, para inventar una vida ficticia que Solana nunca llegó a tener. La relación que les une, por tanto, no es de simbiosis, sino de parasitismo.

Es aquí donde el papel de la escritura adquiere gran importancia, pues no se trata de comunicar el pasado de una persona, sino de crearlo. Minaya, al escribir su tesis, está creando a Solana y a su obra: *Beatus Ille*

Esta unión entre los dos es tan fuerte que en el momento en que desaparece la relación desaparecen también los personajes. Así, Minaya adquiere vida al entrar en relación con Solana y decidir contar su historia. A partir del momento en que crea y nos descubre esa historia, su papel deja de tener valor y desaparece.

Minaya, sin saberlo, vino a crear una historia. Una vez creada su labor está acabada y sería inútil permanecer en el mismo lugar.

La dependencia es aún más fuerte en el caso de Solana que, desde que supo la llegada de Minaya, ha estado creándose, a través de Minaya, su propia historia, moldeándola y perfeccionándola para terminarla como se esperaba que fuera la vida de un escritor-héroe de la Guerra Civil. La historia, oscura y sin sentido que Solana ha llevado desde que fue atacado por la Guardia Civil, vuelve a tener valor mientras crea a este otro Solana, pero su vida deja de pertenecerle para formar parte de la escritura de Minaya, como él mismo reconoce "Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido." (277). Una vez creado, acabada la labor, al igual que Minaya, ha de desaparecer. Es por eso que la historia comienza a ser narrada desde la voz en off de un Solana que se suicida. Una voz que dirige los pasos y las acciones de los otros personajes. Esta voz vuelve a aparecer al final, cumpliendo su última voluntad de creador-creado mientras las pastillas suicidas cumplen su función.

El suicidio de Solana es el resultado de la crisis a que llevaría esta continua pugna entre el "yo" personal del poeta y el otro "yo", el inventado, el deseado. En este sentido podríamos concluir que Solana ha intentado llegar a conocerse mediante la creación de una imagen que ha ido tergiversando hasta el punto de superarle, resultado de cuyo contraste con la realidad ha

sobrevenido una crisis al darse cuenta de la ruindad de su vida y ha optado por la consiguiente ruptura total mediante el suicidio.

La desaparición de los personajes mediante el suicidio o la marcha del lugar de los hechos marca el final de la obra de Solana-Minaya y de la de Muñoz Molina. Por la voluntad de Solana queda el libro de su vida terminado pero también olvidado en las estanterías de alguna biblioteca desconocida. La última voluntad del escritor es que Minaya reniegue de Mágina y quemé los manuscritos. Esto es, que rompa la posibilidad de continuidad. Por eso la vida de Solana sólo volverá a latir cuando algún lector tome en sus manos la obra de Muñoz Molina; cronista de esta extraña relación.

En este punto tenemos que volver a nuestro punto de partida y preguntarnos sobre la función del lenguaje. ¿Somos los receptores de la comunicación de una historia previamente creada o asistimos al proceso completo de creación de todo un mundo de personajes, sentimientos, pasiones, etc? Evidentemente la historia creada por Muñoz Molina, a pesar de tomar ciertos elementos históricos, es una ficción. Pero dentro de esta ficción subyace otro mundo dentro de la obra que está siendo creado por sus personajes y que es el que realmente nos interesa. Cabría preguntarse cual de los dos Solanas es más real: el paralítico que se vio forzado a mentir para crearse una historia y un personaje ante el cual se ve impotente y que le obliga a suicidarse o el propio producto de éste que es el que en realidad todos esperan que sea: la sociedad representada por Minaya, el propio Solana e incluso el lector. Se podría aludir que el Solana triunfador no es más que un personaje ficticio extraído de la imaginación de un pobre ex-combatiente, pero ¿acaso no lo es también el Solana paralítico, extraído de la imaginación

de Muñoz Molina? El poder del lenguaje es tan fuerte en nuestra obra que las descripciones de objetos son simultáneamente creaciones del objeto.

La metaficción en este caso viene a mostrarnos que la realidad y la historia no son verdades fijas y únicas sino provisionales y múltiples. Cualquier interpretación de la realidad es válida si se dan los elementos necesarios para que lo sea o como Solana reconoce "no importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla" (277).

Paralelamente a la multiplicidad de la realidad, el lenguaje, como forma de acercamiento a ella, no puede reflejar pasivamente un mundo coherente y objetivo ya que, como vemos, la realidad en sí está llena de contradicciones. El lenguaje que opera en esta realidad no fiable es un sistema independiente y autorreferencial que genera sus propios significados. En el caso de *Beatus Ille* la realidad es la de la lucha entre Jacinto Solana y su creación. El lenguaje utilizado es creativo por cuanto, mediante la escritura, se genera una realidad completamente distinta a la inicial, que es la que viven los personajes que aparecen en la tesis de Minaya.

Mediante la construcción metafictiva *Beatus Ille* superpone un mundo imaginario al mundo real mostrándonos la relación entre realidad y ficción. En palabras de Patricia Waugh: "In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written' (19)." Partiendo de la doble función del lenguaje como elemento comunicativo e instrumento creador hemos visto que los personajes de la novela de Muñoz Molina intentan superarse a si mismo mediante la creación de unas imágenes ficticias que llegan a superar a las reales. El resultado de este experimento



es la subordinación de los personajes a sus creaciones. Esto es, la supremacía del poder de ficción sobre la realidad.

En resumen, en *Beatus Ille* se nos muestra el proceso de cuestionamiento de la historia. A través de las páginas vemos crearse la historia de unos personajes y la sociedad en general según los parámetros de un escritor. en ningún momento se nos aclara que esa historia es verdadera pues como Hutcheon afirma "Postmodernist fiction doesn't aspire to tell the truth as much as to question whose truth gets told (123)." Desde este punto de vista la verdad narrada es la de Solana, quien la hace crear según sus ideas. Este Solana-Demiurgo actúa sobre los otros personajes como creador inventándoles una historia. La creación literaria constituye un poder sobre los otros personajes y sobre el lector. Ninguno de los otros personajes habría existido si Solana no los hubiese creado, pero al crearlos ha ejercido su poder manipulándolos a su gusto. Por otra parte esta reivindicación de la historia de los perdedores está en consonancia con las ideas de "excentricismo" posmodernas. Es la historia de los marginados la creada por Solana, desde su silla de parálítico condenado que le imposibilita seguir viviendo la vida real. Pero no le impide crear la historia según su punto de vista. Esto supone un cuestionamiento del poder instaurado. Aunque su creador no deje de estar marginado, al menos puede poner en duda la veracidad de la historia "oficial." Este cuestionamiento viene acusado por la incorporación de elementos históricos del pasado tales como revistas, artistas y sucesos de la época. Con ello cuestiona la estabilidad de los hechos ficticios así como de los históricos. Al incorporar sucesos históricos conocidos en el texto problematiza el conocimiento histórico y rompe el marco de la ilusión.

Todo este cuestionamiento sobre el autor interno de la historia lleva a olvidarnos del autor real de la novela, lo cual nos relaciona con otro punto de estudio del posmodernismo: el de la pérdida de autoridad. Es como si el verdadero autor hubiera dejado de interesarnos al estudiar a fondo el nuevo creador. De hecho es un elemento más en el círculo. Si ponemos en duda la historia oficial por la nueva historia y si dudamos de la veracidad de su creador, Solana, ¿por qué no habríamos de cuestionarnos la existencia, o al menos el poder creativo del autor externo? Si Unamuno perdió su autoridad ante la voz de su personaje Augusto que le exigió cambiar el final, en el caso de Muñoz Molina se llega aún más lejos desposeyendo al autor de su función creadora de destinos y son los propios personajes quienes deciden. La función del autor como creador ha pasado a ser de recogedor de información o como William Gass afirma irónicamente es una decadencia del "theological power, as if Zeus were stripped of his thunderbolts and swans, perhaps residing on Olympus still, but now living in a camper and cooking with propane. He is, but he is no longer a god (35)."

## NOTAS

<sup>1</sup> Trascibimos a continuación el texto de Herzberger en que Sherzer basa sus comentarios: "La historia es, pues, primordial en estas novelas: sitúa al individuo en el tiempo 'real' y sirve como el fondo contra el cual los personajes se revelan, las ideas se transmiten, y las creencias se postulan o se desconfirman. Mientras cualquiera de estas funciones se puede llevar a cabo en la novela de memoria, la historia surge claramente como lo que Hayden White clasifica 'el contenido de la forma'. Se ofrece a la vez como consecuencia de la memoria y como lo que da origen a aquella memoria; le da sentido a la narrativa y le da forma a aquel sentido. Sobre todo, sin embargo, la historia ocupa la narración de una manera que subvierte la tensión estructurada del discurso mítico y presenta en su lugar las contingencias del tiempo y del sentido (54)."

<sup>2</sup> Gonzalo Sobejano "La novela ensimismada (1980-1985)."

<sup>3</sup> Gregorio Morales Villena " *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina: La Guerra Civil como mitología."

<sup>4</sup> Recordemos a tal respecto las teorías de pureza estética de Ortega y Gasset.

<sup>5</sup> Es digno de mención a este respecto la teoría de Cortázar sobre la necesidad de un lector "macho", activo que co-crea la obra.

<sup>6</sup> Estos comentarios fueron obtenidos en una entrevista personal con el autor en Ohio State University en abril de 1991. Vid. "Apéndice" en esta tesis.

<sup>7</sup> Todas las referencias a *Beatus Ille* serán hechas a la edición de Seix Barral (Barcelona, 1986); y aparecerá el número de la página entre paréntesis.

<sup>8</sup> "No, yo soy muy perezoso como para encerrarme a estudiar libros antes de escribir una novela. Consulté, pero durante media hora, una colección de 'El mono azul'. Mayormente mi novela es fruto de la invención (Gutiérrez 21)."

<sup>9</sup> Al preguntársele por la primera idea de la novela Muñoz Molina contestó: "De la primera idea literaria sí me acuerdo. Mi novia me enseñaba una casa en Jaén, que era de una marquesa. Al entrar a un salón vi que había un reloj antiguo parado y se me ocurrió una historia: el reloj se ponía en marcha cuando entraba un tío, al abrir la puerta (Torres, 14)."

<sup>10</sup> La revista *Hora de España* apareció por primera vez en Valencia en enero de 1937, cuando la exaltación inicial en la España republicana se había estabilizado para dar paso a una visión más serena del conflicto. Su redacción fue trasladada a Barcelona en enero del 38 y su último número fue el correspondiente a octubre del mismo año, con la invasión de Cataluña por los ejércitos de Franco. Fue creada por Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste, Manuel Altolaguirre, Juan Gil Albert y Ramón Gaya. Puesto que sus páginas estaban especialmente abiertas a aquellos escritores que tronaron con voz propia en la guerra tales como Miguel Hernández o José Herrera

Petere la inclusión de Jacinto Solana entre sus colaboradores es muy acertada.

<sup>11</sup> *El mono azul* era un suplemento de *Hora de España* dedicado al ensayo, poesía y crítica al servicio de la causa popular, para el soldado que combatía en el frente. Recibió su nombre de José Bergamín por referencia a la prenda de vestir que llevaban algunos obreros milicianos. Fue editado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas bajo la dirección de Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre. Comenzó a aparecer el 27 de agosto de 1936 y tuvo una breve vida estando su última época incluido en las páginas del periódico madrileño *La voz*.

<sup>12</sup> La revista *Octubre* comenzó a ser publicada por Rafael Alberti y María Teresa León en 1933, a su regreso a España desde Alemania y URSS.

<sup>13</sup> Mariano Benlliure Gil (1862-1947) fue escultor y pintor. Representante de la escultura naturalista del XIX. Su obra más importante fue el monumento de Alfonso XIII del Retiro. Dada su capacidad de trabajo mereció numerosísimas condecoraciones y fue académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Juan Martínez Montañés (1568-1649) es una figura fundamental en la escuela escultórica andaluza. Se le llegó a conocer por "el dios de la madera."

<sup>14</sup> Alfonso XIII gobernó hasta abril de 1931 en que fue expulsado por elecciones municipales. De se falta de seriedad nos habla José María

Escudero: "[Alfonso XIII era] un archimadrilleño, con todos los defectos y virtudes de sus paisanos... Gran patriota...amigo de la vida, demasiado ansioso de caras nuevas y especialmente fatigado de las demasiado serias o austeras (393)." Sin embargo, a pesar del fracaso político de su reinado este período histórico coincide con una recuperación nacional en economía, industria, ciencia, vida intelectual y artística gracias a la neutralidad de España en el I conflicto mundial.

<sup>15</sup> Las ciudades de Guernica y Badajoz son dos de los casos más cruentos de devastación por parte de las tropas nacionalistas durante la Guerra Civil. La ciudad vizcaína de Guernica fue devastada por la aviación de la Legión alemana "Condor" el 26 de abril de 1937 como servicio especial de ayuda de Hitler a Franco. El hecho fue especialmente cruel por lo que de valor espiritual tiene la ciudad para los vascos que la consideran la capital espiritual de su raza. La ciudad fue primero bombardeada y después quemada. La población superviviente fue masacrada por las metralletas de la aviación.

Badajoz representaba la línea divisoria entre el norte nacionalista y el sur republicano. El general Juan de Yagüe Blanco con 3.000 soldados, muchos de los cuales eran moros atacó a la ciudad donde la batalla se hizo en las calles y casas de la ciudad. La prensa mundial expandió la noticia de la "masacre" de Badajoz donde 1.000 personas murieron. La mayoría de los asesinados lo fueron cuando los republicanos refugiados en Portugal fueron entregados a los nacionales de Salazar. Al no poseer infraestructura capaz

de mantener a los prisioneros, los hombres capturados eran fusilados. En Badajoz fueron asesinados en la plaza de toros cientos de ellos.

<sup>16</sup> Vid. el estudio de Juan Manuel Rozas sobre la Generación del 27, y en concreto el apartado "Civitas Hominun."

<sup>17</sup> A tal respecto José Luis Buendía López diría que "El gran talento del novelista es haber sabido escoger al personaje que actúa como eje central, éste es la víctima (Mariana en este caso), y construir en torno suyo la trama del misterio, siendo ella el centro de la perspectiva desde el cual las conductas del resto de los personajes van a desarrollarse (72)."

<sup>18</sup> Aclaramos el término "novela detectivesca clásica" para distinguirlo de aquellos casos en los que -como Borges o Robbe-Grillet- no se da una solución final a la duda sino que se queda inconclusa. Pero aún en estos casos nuestra novela no entra dentro de este modelo porque, a diferencia de Borges, en *Beatus Ille* sí se descubre el crimen aunque no se cumple la justicia poética.

CAPITULO V  
*EL INVIERNO EN LISBOA.* LA REIVINDICACION DE LOS "EX-  
CENTRICOS."

V A.- PRESENTACION.

Con *El Invierno en Lisboa* (Barcelona, Seix Barral: 1987) comienza la popularidad de Antonio Muñoz Molina. Esta popularidad se debe tanto a los premios que consigue como a los elementos que introduce.

La novela narra la historia de amor de un músico de jazz, Santiago Biralbo, quien descubre por azar a Lucrecia, esposa de un tratante de cuadros llamado Bruce Malcolm, en un club nocturno de San Sebastián. En su turbio negocio de compraventa, Malcolm está asociado con el indeseable Toussaints Morton y con Daphne, la rubia mujer fatal. El amor entre Biralbo y Lucrecia es el motor que pone en marcha la peripecia, estorbada siempre por Malcolm. Además de los celos que Malcolm tiene por Biralbo hay un negocio sucio de un millón de dólares y el asesinato de un hombre. Los villanos persiguen a Biralbo y a Lucrecia por el mundo. En la últimas páginas la acción estalla en una serie de aventuras que culminan en la lucha a vida o muerte a bordo de un tren portugués que termina en la muerte de Malcolm.

La historia es de amor y de intriga. Santiago Biralbo es un pianista de jazz cuya existencia está marcada por Lucrecia, una mujer de la que está apasionadamente enamorado. Los pasos del pianista están dirigidos tras ella, en una constante búsqueda. Cada reencuentro parece desenlazarse en un pequeño fracaso insuficiente para extinguir la pasión amorosa. Biralbo



encarna el amor más allá de cualquier contingencia, por encima, incluso, del apetito carnal. Lucrecia es el misterio que únicamente se descubre muy al final.

Sus oponentes son Malcolm y Toussaints Morton, delincuentes de altura internacional que contribuyen a que la novela pueda inscribirse en lo que se ha llamado un "thriller". Son parte esencial de la intriga que tiene que ver con el mundo del tráfico de obras de arte. Junto a ellos hay otros personajes no menos interesantes, aunque estén tratados de modo más superficial, como eficaces comparsas: los componentes del trío de jazz, Floro Bloom, ex seminarista y propietario del local llamado Lady Bird; Maraña, el español exiliado en Lisboa, Dafne, personaje sin pasado y sin presente, porque es un personaje que prácticamente no hace nada.

Sobre su calidad hemos de mencionar los premios conseguidos de la Crítica y el Nacional de 1988.<sup>1</sup> Sobre su popularidad el hecho de haber editado entre 1987 y 1988 cinco ediciones y su traducción al portugués, francés y alemán. Asimismo hay que mencionar que ha sido llevada al cine bajo la dirección de José Antonio Zorrilla,<sup>2</sup> en una coproducción con Francia y Portugal y subvencionada por Euroimage.<sup>3</sup>

Aparece dividida externamente en veinte capítulos e introducida por una cita de *La educación sentimental* de Flaubert: "Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros (8)."<sup>4</sup>

Los nombres de los personajes adquieren enorme importancia puesto que, en cierta medida, constituyen la forma de ser del personaje. En este sentido Muñoz Molina sigue el consejo de Flaubert, el cual decía que "el

nombre de un personaje es tan importante como su historia, que intentar cambiar el nombre de un personaje es tan difícil como cambiar a un negro en blanco. Una vez que tengo alguien que se llama Toussaints Morton, tengo una historia ahí. El nombre es una manera de poseer al personaje (Martín Gil, 25).” Este mismo tratamiento de los nombres puede ser, asimismo, aplicado a las ciudades que, en ciertos casos, aparecen más como personajes completos que como marcos donde mover la acción. Así ocurre con las ciudades de Madrid, San Sebastián y Lisboa, que adquieren personalidad por su nombre:

Yo establezco con las ciudades una relación que se parece mucho a la que se puede establecer con las mujeres. Cuando yo oía la palabra Lisboa y cuando me imaginaba esa ciudad, pensaba que tendría que escribir un libro que terminara en ella, a pesar de no conocerla físicamente. La misma historia me arrastró y me hizo ir a Lisboa, me hizo conocerla y, en ese sentido, el poder de la palabra y el poder de la ciudad, tanto del calificativo Lisboa como del hecho abstracto a que tú decías de la ciudad, para mí, es fascinante (Masoliver, 23).

El narrador aparece como un personaje ambivalente. Amigo de Biralbo nos relata la historia desde un doble punto de vista. Por una parte la visión subjetiva que, como personaje, tiene de los hechos. Por otra, y más importante, es la función que adquiere de narrador omnisciente que nos muestra los sentimientos y pasiones de los personajes. Con ello los personajes adquieren una visión mítica al ser vistos por un personaje ajeno a ellos mismos. El autor nos comenta el proceso que siguió para la decisión de escribir en tercera persona.

en principio, fue una necesidad estrictamente técnica. Empecé a escribir esta novela en primera persona, pero si hablaba el protagonista no tenía punto de vista que me alejara de él, no podía hacer de él un personajes de novela, mientras que teniendo un narrador yo lo veía en la distancia. Me acordé de *El Gran Gatsby* y que la grandeza de Gatsby se da porque lo mira otro. También ocurre lo mismo con Marlowe en *El corazón de*

*las tinieblas* El narrador era eso, un recurso, una cámara, pero empezó a llenarse de sentido y significado, pero sentido y significado que en ningún momento explicité. Quería que el narrador fuera una pura pregunta, por ejemplo, qué relación mantiene con Lucrecia, qué hace en Madrid, de qué vive, para qué vive, no lo sabemos, pero sabemos que hay algo (Masoliver, 26).

Carlos Mellizo ha visto el uso de la tercera persona del narrador como un fallo de la novela. Según este crítico el narrador apenas participa en lo que pasa y se limita a contarnos, en primera persona, lo que a él le han contado, lo cual no se ajusta a una novela como *El invierno en Lisboa* donde se dedica más de la mitad de sus páginas a reflexiones y situaciones de amor. Mellizo cree que el detallismo poético de los personajes sólo debe hacerse recurriendo a un narrador omnisciente, o a la confesión autobiográfica dirigida al lector.

Por lo que respecta al contenido, *El invierno en Lisboa* ofrece diversos y complementarios grados de lectura: la intensa peripecia amorosa se ve acelerada por una intriga policiaca muy bien modulada; aparecen sugestivas reflexiones sobre el arte -en este caso, la música-, el principio creador y sus contactos con la autobiografía. En esta última instancia, el sentimiento amoroso se convierte en principio ontológico o existencia, a partir de ciertas conversaciones entre los protagonistas.

Los cinéfilos se encontrarán a lo largo de estas páginas con el homenaje a memorables escenas y diálogos -generalmente con el desamor como tema- inmortalizados en la pantalla a través de películas como *El tercer hombre*, *Johnny Guitar*, o *Casablanca* ésta última repetidamente mencionada por los personajes del texto.

Es también una novela de amistades. Amistades sin condiciones y sin grandes declaraciones, porque jamás ninguno de ellos se dirá que son amigos y que se tienen cariño.

Otro tema que aparece tratado internamente en la obra es el urbanismo. El decorado donde se mueven los personajes es un decorado urbano y actual, y la historia recoge interesantes observaciones cotidianas. "Las ciudades son para mí fundamentales, tanto a la hora de vivir como a la hora de escribir. No me puedo imaginar un argumento sino en función de una ciudad concreta (Masoliver, 24)." Esta parece ser una característica de la narrativa de los últimos años: el deseo de mostrar la actualidad urbana española, con todo el submundo de arrabales, bares y vida nocturna;<sup>5</sup> y es lo que ha posibilitado el auge de la novela negra en España.<sup>6</sup>

Tres ciudades, perfectamente descritas, sirven de marco a la acción: Madrid, donde desde el presente se evoca la peripecia amorosa, y en donde se produce el inesperado final; San Sebastián, espacio mítico en el que tuvo lugar el deslumbramiento inicial y mutuo entre los protagonistas, que asistieron allí a la "edad de oro" de su relación; y, por último, Lisboa, a donde Lucrecia escapó para borrar su rastro. En aquel lugar, durante un invierno, Biralbo la busca de forma obsesiva.

En el tratamiento de las ciudades hay diferencias claras cuando se habla de Lisboa, San Sebastián o Berlín o cuando aparece Madrid, con referencias mucho más frías. "Madrid es una ciudad mucho más conocida para nosotros. Madrid sería una mujer bastante temible. Es una ciudad que conozco pero es una ciudad que temo, tiene su parte de miedo y su parte de espanto. Mientras que Lisboa es una cosa completamente lírica, es una ciudad en la que no me siento extranjero. Fui a Lisboa cuando el personaje tenía que ir (Masoliver, 25)." Una de las repercusiones que la presentación

de la vida urbana tiene en los personajes es el desarraigo a que son sometidos. Prueba de ello es el modo en que el protagonista decide vivir en los hoteles, no quiere tener casa, no quiere tener ciudad, no quiere tener nada que lo ate ni que lo engañe. Las dependencias, ya sea a una cultura, a un partido, a unas ideas o a un amor se hacen peligrosas. Lo que hace estar vivos a los personajes es estar desarraigados, no pertenecer a los sitios. El personaje progresa interiormente en su vida y su música cuando se da cuenta que no pertenece a ninguna parte, cuando se vuelve extranjero, como Billy Swann. "Necesité crear gente que llevaran su tiempo consigo (un tiempo autónomo), que no fueran de ninguna parte, que no pesara sobre ellos más que sus propios errores: personajes sin genitivo. (...) Siempre me acuerdo de aquella frase de Onetti: 'La patria de uno son los bares' (Basualdo, 9)."

La historia enfrenta a los protagonistas con los celos del enfurecido marido, que, además, pertenece a una banda de delincuentes, contrabandistas de obras de arte. Están empeñados en arrebatar a Lucrecia el plano que señala la secreta ubicación de una importante obra de arte. Con ello nos adentramos en los dominios de la novela policíaca, que aumenta el interés de la trama.

La novela se estructura temporalmente en torno a la transformación del pianista de jazz Santiago Biralbo en Giacomo Dolphin tras haber sobrevivido a la intriga a la que le arrastró su amor por Lucrecia. El cambio operado en el protagonista por la lección sentimental -logra librarse del chantaje de la felicidad no mediante la resignación, sino mediante el desdén- supone también un cambio estético, pues Dolphin toca mejor que Biralbo.

00  
01  
02  
03  
04  
05  
06  
07  
08  
09  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99

El tiempo es un elemento de enorme importancia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina, siendo uno de los pilares en que basa la estructura. Es el tiempo el que estructura el cambio de personalidad de Santiago Biralbo a Giacomo Dolphin. "En esta novela el tiempo es inmediato; el tiempo de la nostalgia de lo que ha ocurrido hace dos horas, no de lo que ha ocurrido hace treinta años. Lo que acaba de ocurrirnos y no nos va a ocurrir nunca: el tiempo que de pronto se queda vacío, que de pronto avanza muy despacio y por una razón u otra empieza a correr vertiginosamente (Martín Gil, 26)." Por otra parte, el tiempo marca la alternancia entre desencanto e ilusión con respecto a la acción amorosa central, la cual se consigue con el enlace entre el presente (Madrid/pesimismo actual de los protagonistas) y el pasado (San Sebastián/Lisboa). Los juegos con el tiempo son los que dan el carácter melancólico y taciturno de los personajes, anclándolos en un presente inamovible. Antonio Muñoz Molina confiesa que a sus personajes las cosas les ocurren sin pasado ni porvenir, porque "sus vidas son siempre ese instante irrepetible en el que un músico de jazz improvisa lo que está tocando" y la novela amplía que éste no se puede detener, que es puro presente.

Al igual que el tiempo se convierte en un elemento estructurador modificando la percepción que el lector posee de los sucesos, el silencio viene a ser un instrumento con el cual el narrador puede decir más que con las palabras. La palabra escrita debe ofrecer indicios o señales, de modo que sea en la imaginación del lector donde la historia se cierre sobre sí misma. En *El invierno en Lisboa* el espacio en blanco intenta decir lo mínimo para que sea la imaginación del lector la que diga lo máximo.

Pero, del mismo modo que la música no termina cuando deja de oírse, así las palabras que no se llegaron a escribir, alientan con la intensa y vacía presencia de los fantasmas necesarios en la imaginación y en la lealtad de sus lectores, porque tal vez la suprema maestría sea la de saber elegir no lo que se dice, sino lo que debe callarse. Y tal vez en la literatura importan más los silencios de Rulfo, de Hammett, de Gil de Biedma, de Onetti, que el vocerío de tantos impostores que a diario vulneran, sin contricción ni fatiga, el espacio sagrado del papel en blanco (Muñoz Molina, "La paradoja...", 95).

Ya hemos comentado en el capítulo anterior sobre la importancia que para Muñoz Molina tiene la literatura como forma de conocimiento. En *El invierno en Lisboa* esa forma de conocimiento viene dada de diferentes factores. Rafael Conte comenta sobre la música como forma de conocimiento. "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 (Conte, 1987: 15)."

Otra forma de conocimiento es la que se desprende del amor. El propio autor nos lo describe en estos comentarios recogidos por Pilar Caballero: "Les històries d'amor són com la concentració de l'experiència, en les quals ens aboquem al límit de nosaltres mateixos", explica. En el cas de *El invierno en Lisboa*, el misteri funciona com una metàfora del coneixement amorós, més que com un component de novel·la de gènere (Caballero, 25)."

En el fondo, para el autor, todo proceso de creación es un proceso de conocimiento, de volver consciente lo inconsciente, como si los personajes, paralelamente al proceso de su autor, se hallaran a la conquista de su destino. La escritura, la invención, se convierte en un arma contra la propia imposibilidad del conocimiento.



Un aspecto que debemos tener muy en cuenta a la hora de analizar *El invierno en Lisboa* es el uso que Muñoz Molina hace de elementos extraliterarios tales como la música -en este caso, el jazz- y el cine. Para él la literatura es un género mestizo que cobra valor al mezclarse con otras artes. Mediante este proceso de mescolanza, la literatura amplía sus fronteras usando imágenes o técnicas de otras artes.

*El crítico artista* Oscar Wilde sugirió el único camino posible para que la mirada de la literatura hacia las otras artes adquiriera un sentido de iluminación y utilidad para el lector: que el crítico sea a su vez artista, es decir, que use el objeto de su atención como materia y punto de partida para una creación literaria autónoma (...). El crítico artista que exigía Wilde es tan necesario como infrecuente, tal vez porque los literatos tienden a la claustrofobia de su propio oficio y se interesan poco por otras artes, sin darse cuenta de que en ellas podrían encontrar muy valiosas enseñanzas para su trabajo: de un pintor, dice Patricia Highsmith, un novelista puede aprender a mirar. De un músico, a cobrar conciencia de que el tiempo es la materia última de la ficción: lo que hace el novelista al organizar una trama y dotar de ritmo, de pausas y de silencios a la escritura es modular el tiempo exactamente igual que un compositor o un director de cine.

Pero no es preciso escribir sobre jazz para hacerlo presente en la literatura. Incluso diría que la demasiada explicitud se puede convertir en un peligro muy serio, del que el propio Cortázar fue víctima más de una vez. Cuando uno vuelve a leer ahora esos tediosos capítulos de *Rayuela* en los que los personajes se dedican interminablemente a hacerse saber los unos a los otros cuánto saben de grabaciones antiguas y de viejos maestros, tiene una inmediata sensación de pedantería y artificio. En esas páginas se habla de jazz, pero el jazz está ausente, como si bastara nombrarlo y apelar a su infalible prestigio cultural para que él mismo huyera de la literatura.

Nos ocurre lo mismo con esos escritores cinéfilos que llenan sus novelas de referencias a películas, o con aquellos otros, aficionados a la gastronomía, que detienen de vez en cuando la acción para contarnos una receta de paella. La novela es un género mestizo que no tiene el menor escrúpulo en hacer suyos materiales de cualquier procedencia, pero no admite otra legitimidad que la de su propia construcción interior y expulsa sin misericordia toda añadidura que no sirva a sus fines (Muñoz Molina, "El jazz y la ficción," 24.

El cine y la música de jazz van a ser elementos que sirven para configurar de una manera u otra la narrativa y el estilo de la obra de Muñoz Molina. "El cine influye en la manera de ver: mis libros son completamente visuales, y también en el modo de utilizar el tiempo (elipsis, montaje...). En la música, me interesa narrativamente el sentido de la recurrencia y la resonancia, un acorde que responde a otro de hace cinco minutos y que es como un eco del primero (Muñoz Molina, "La literatura encuentra...", 35.)"

Este aspecto visual se materializa en la especial observación de los personajes, de situaciones trasladadas a la literatura mediante miradas discretas de los hechos. Por eso es lógico que sus libros interesen en el mundo del cine. Por ello dos de sus libros - *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* han sido llevados a las pantallas.

Ahora bien, el cine y la música de jazz no son homenajes postizos, sino que se insertan dentro de la historia de una manera necesaria; de tal forma que la historia depende completamente de estos elementos, y dejaría de existir si no fuera por ellos. *El invierno en Lisboa* es como una película de Hitchcock, pero no es una novela cinéfila. Posee una trama policial y amorosa, una historia de persecuciones alucinatorias. El protagonista es un pianista de jazz, pero en la novela no aparece esa palabra. Se da por supuesta. La historia no es de cine o de jazz. Es la aventura del pianista en busca de una mujer y en busca de un misterio.

Quien mejor puede darnos la clave para la interpretación de la obra de Muñoz Molina es el propio autor, quien escribió un artículo sobre la relación entre la música de jazz y la literatura. Transcribimos a continuación

algunos párrafos extraídos de "El jazz y la ficción" que nos parecen importantes para entender su obra.

Del jazz pueden aprenderse algunos secretos y algunos comportamientos muy útiles para la escritura, pero no es obligatorio escribir sobre jazz para cultivarlos: lo que hace falta es ser íntimamente un jazzman, y esa elección estética implica sin remedio una actitud moral. (...) de lo que trata el blues, pues, es de lo mismo que constituye la médula de la literatura, el dolor, el sentimiento del deseo, del despojo y la pérdida. (...) La técnica o la belleza exterior de una canción como las de un cuadro o las de una novela, no sirven de nada si no contienen y manifiestan algo más, si en su equilibrio no hay un riesgo de locura, una tentación de ceguera y desorden (...) no vale nada lo que no tiene swing, lo que no atrapa y sacude igual que el advenimiento de la desesperación o del amor. (...) Ahí se esconde esa lección de estética a la que aludía: abandono y control, inspiración y disciplina, técnica y locura. Porque para tocar o escribir en estado de inocencia es necesario saber mucho, y nadie se pierde con gozo en la libertad si previamente no se disciplinó hasta el límite, y el visible desorden no es nada si no está regido por un orden secreto. 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 literatura. (...)

Y la literatura, igual que el jazz, cobra su más alta presencia y su única justificación verdadera cuando establece un sentimiento de simultaneidad: el que está tocando y el que escucha participan del mismo sobrecogimiento, y la música no existiría si no hubiera alguien que estuviera escuchándola. Eso sentimos al leer una de esas ficciones que acaban formando parte de nuestra vida: que son tan nuestras como de quien las inventó, e incluso un poco más, porque la resonancia está en nosotros. (...)

Pero donde debe estar el jazz no es en el argumento, sino en el pulso de quien escribe, en su orgullo y su soledad y no en la suficiencia de quien se cuenta en el número de los elegidos, en la incertidumbre de avanzar a ciegas sobre el papel en blanco como quien toca una música sabiendo de dónde procede y a dónde quiere ir, pero no el camino que seguirá entre medias, en el orgullo de saberse al margen, de practicar un arte que no tiene importancia para casi nadie ni valor de mercado, pero que puede llegar a ser tan necesario como el agua o el pan para quien ha sido trastornado por él. (...) Porque la literatura ha de contar, concreta o abiertamente, las historias de los héroes, y en este siglo hay muy pocos que tengan la melancólica dignidad y el coraje sin énfasis de los mejores jazzmen (24-5).

Algo similar ocurre con el cine. Las técnicas visuales utilizadas en el cine son aprovechadas por el autor para dar imágenes muy vivas de sus personajes. En este sentido, el propio autor reconoce guardar un archivo de imágenes, secuencias, films y rostros: "Monto mis novelas igual que lo hacen los del cine. Es un proceso similar (Masoliver, 24)."

Hasta tal punto se hace visual y cinematográfica la novela que el crítico José Mateos la considera un homenaje al cine negro y, en particular, a *Casablanca*, la película que protagonizaran Humphrey Bogart e Ingrid Bergman en 1943. Como *Casablanca* la novela relata una historia de amor y, por tanto, de soledad y ausencia, de ilusiones y fracasos; un amor interrumpido y fatal que exige de los protagonistas los más altos sacrificios. Los personajes se nos presentan como seres solitarios, enigmáticos, cansados de vivir y aparentemente fríos y desapasionados, pero capaces de la lealtad más firme cuando de su amor se trata.

Julio Melgar comenta sobre la influencia del cine en *El invierno en Lisboa* dándonos algunos ejemplos donde aparece esta influencia:

Hasta tal punto el cine influye en estos personajes que Biralbo tiene la sensación de 'estar actuando en una película', abre una puerta y sale de espaldas 'acordándose de que era así como salían los héroes de las películas' y sabe que no va a ver más a Lucrecia 'por las películas', le dice a Malcom, 'cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre'; y de la misma forma que Alonso Quijano aspira a convertirse, como Don Quijote, en un nuevo Amadís de Gaula, Santiago Biralbo, que acabará cambiando su nombre por el más joyceano de Giacomo Dolphín, aspira a ser un nuevo Humphrey Bogart, el caballero andante de Casablanca, Sam Biralbo. En realidad, todos los personajes actúan como actores de cine, hay un placer por los gestos y por las frases efectistas; las calles, las luces eléctricas, los bares, los hoteles, el cuarto de baño, los espejos, el tabaco, el teléfono, el retrovisor de los coches, el revólver, el tren, todo parece salido de una película. Son frecuentes los primeros planos y los movimientos en cámara lenta; el capítulo XIV, el más importante de la novela, no sólo tiene una dinámica y una visualización propia del cine, sino que

se revela como una verdadera parodia cinematográfica: Casablanca es aquí, Lisboa. También el final de la novela pertenece al cine. Aparece Lucrecia y 'parecía más alta y más sola que las mujeres de la realidad y no miraba como ellas.' Y de la misma forma que en la pantalla se borran las imágenes y el sonido para devolvernos a la realidad, el narrador ve a Lucrecia perdida en la multitud 'invisible, súbitamente borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido.'

El carácter cinematográfico se ve reforzado por el tono de novela de aventuras hacia la mitad del libro: en el cap. X Biralbo y Lucrecia huyen en coche hacia Lisboa Impelidos por el ansia de consolidar el encuentro; en el cap. XII el tren se convierte en el símbolo del desencuentro y en el capítulo XIII Biralbo huye y busca por las calles de Lisboa hasta que encuentra el extraño local Burma. Como 'actor de cine' Biralbo es una parodia de Bogart, como músico de jazz lo identificamos con Johny Carter de *El perseguidor* de Cortázar (16-7).

Para nuestro autor las técnicas cinematográficas, amén del uso que permiten de ciertas técnicas visuales, posibilitan un contacto con el lector que tiende a desaparecer, y que en otros tiempos aparecía más estrechamente.

El cine es la continuación de la literatura por otros medios... Un arte consiste en su público y el cine tenía un público. La pintura del Renacimiento es Italia y el cine es América. El cine clásico es como la novela del siglo XIX, un producto que tenía un público; los barcos que iban a América estaban esperando a que Dickens terminara un capítulo de un folletín para llevárselo allá. Un arte perfectamente útil y que el público se reconoce en él. Por eso el cine es irrepetible y por eso todo el cine que se hace después es un sistema de citas, de puras referencias. Hitchcock me lo dice casi todo. Me atrae de él el humo. A él no le interesaba nada el argumento. Es lo que él llamaba el McGuffin (Algo que nos sirve, si hace falta que nos sirvamos de algo.) El argumento es como unas muletas, para el escritor y para el lector, como un acelerador. Pero hay que alcanzar un punto de equilibrio (Centeno, 64).

En *El invierno en Lisboa* aparecen algunos elementos que no existían en la novela anterior como el diálogo de intercambios breves, un ritmo rápido o la multiplicación de espacios -en la existencia de tres laberintos: San Sebastián como base reconocible, unos trozos fugaces de Madrid y una

Lisboa de arrabales- mientras en *Beatus Ille* había como foco central la pequeña ciudad de Mágina y Madrid aparecía muy poco desarrollada. Respecto a este tema el autor ha confesado que *El invierno en Lisboa* nace como reacción contra *Beatus Ille*, como defensa. Si en *Beatus Ille* comentábamos el temor del escritor al fracaso que se vertía en sus personajes apareciendo todos con obras fracasadas, los personajes de *El invierno en Lisboa* están más seguros de sí mismo, como si al propio autor se le hubiera quitado el miedo al fracaso. "Esta novela surge como antítesis a la anterior: frente a la memoria del pasado, la no memoria, frente a los linajes, personajes sin lazos familiares, frente a la ciudad devoradora y originaria, la ciudad de tránsito, la ciudad inferno, pero también la ciudad paradisiaca. Biralbo quiere ser Alonso Quijano. El argumento central es de las personas que enajenan su vida hacia lo imaginario y la enajenan mal (Castro, 4)."

Pero junto a las diferencias también existen afinidades entre las dos obras. En las dos novelas hay un testigo que quiere conocer una historia porque él, como individuo, carece de historia. En las dos hay la obsesión por recobrar el tiempo en las palabras de otros y la sospecha de que todo amor es imposible. También comparten la figura de un maestro secreto de quien aprender el misterio del arte: Solana, en *Beatus Ille*, es el maestro del joven Minaya, que quiere obtener los dones del amor y de la literatura. En *El invierno en Lisboa*, el maestro es Billy Swann, que posee el secreto de la música y del fracaso. Muñoz Molina reconoce ese aspecto común que poseen las dos novelas en cuanto formas de conocimiento y aprendizaje: "*Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa* son dos tentativas de educación sentimental, son dos procesos de formación moral y sentimental de un hombre joven e inhábil para la vida. Las dos novelas tratan del aprender a querer. Yo

siempre repito los versos de Machin: se vive solamente una vez y hay que aprender a querer y a vivir (Gopegui, 116).”

El relato esta hecho de planos breves y rápidos, de movimientos sincopados, con un ritmo narrativo que nos remite a un montaje cinematográfico. Las secuencias enlazan unas con otras y las elipsis son rellenas por la imaginación. El lenguaje se convierte en adecuado soporte de la acción y el sentimiento, al margen de la artificiosidad retórica que pudiera alejar al lector de la tensión de la trama; predomina el tono conciso, vagamente elegiaco, en el que se suceden frases, imágenes, comparaciones a veces rápidas o irrelevantes.

Parte importante del estilo de Muñoz Molina es la metáfora y ese ritmo que la escritura debe tener para que fluya por sí misma. El propio autor nos da unas notas acerca de estos elementos.

Una metáfora es una ecuación formada por dos términos que se necesitan mutuamente. Están relacionados, esos términos por una ley de necesidad. El segundo término proyecta una luz suplementaria, pero necesaria sobre el primero. Si yo quiero contar, por ejemplo en esta novela, cómo tocaba Billy Swann, debo buscar una manera efectiva, y exacta, que lo indique: por eso, y no por adornar, escribo 'Billy Swann tocaba como si temiera despertar a alguien'. Hace poco di una conferencia que titulé 'Para una teoría del 'swing' en la literatura española'. Creo que hay en la literatura española muchos novelistas y poetas a los que se les nota demasiado la gramática. No les interesa el idioma como hecho material, no permiten que el idioma 'fluya'. Esto sucedía también en la poesía española hasta que llegó Rubén y revolucionó, refrescó el idioma español. Lo mismo pasó en las últimas décadas con los novelistas hispanoamericanos, pero los efectos de esa brisa nueva todavía no se perciben totalmente. Eso se aprende de gente como Borges, Bioy Casares, Onetti. Y Borges a su vez lo aprendió del inglés, de la falta de énfasis hueco del inglés. (...) Falta oído, en España. La palabra escrita debe fluir tanto como la hablada. No es palabra hablada, desde luego, pero, como la hablada, debe fluir. Debe tener un ritmo. Si estoy escribiendo una frase y llego a un verbo, por ejemplo, debo saber que tiene que haber un equilibrio en la segunda mitad; quebrarla con comas, prolongarla, etc. Y es el instinto el que debe funcionar allí: las intenciones conscientes no sirven en la literatura.

También debe haber, por supuesto, una relación sensual con la trama. Hay que preocuparse por esa cosa tan modesta y tan necesaria como que haya un ritmo en la narración, una pequeña sorpresa, etc. (Basualdo, 8).

La crítica, en general, ha visto con buenos ojos esta segunda novela de Muñoz Molina; a pesar de apuntar a ciertos elementos que debilitan la novela. Ramón Jiménez Madrid engloba la obra de Muñoz Molina dentro de lo que él llama la novela democrática, o de la postransición política. Para él lo mejor de este período narrativo es su diversificación y lo peor su falta de seducción así como su falta de raíces. La novela de hoy puede estar situada en Lisboa, San Sebastián, Berlín, Estocolmo o Madrid sin que el espacio altere la realidad literaria que, casi siempre, aparece desgajada de su carácter social y documental. Para nuestro crítico Muñoz Molina procede desde la imaginación literaria antes que desde la realidad de una España concreta y específica. En sus obras es imposible analizar el paro, la droga, o la mentalidad española en un momento dado.

Para Luis Peña, el éxito de la obra reside en tres puntos principales:

- 1) La perfección de la prosa donde no se nota el fluir cadencial y sonoro de las palabras escritas.
- 2) La técnica narrativa, basada esencialmente en el manejo y alteraciones del tiempo interior del relato, así como, sobre todo, la utilización del narrador, que cobra una cierta ambivalencia, pues, siendo un personaje de la novela quien nos cuenta la historia, en ciertos momentos éste cobra una función de narrador omnisciente, llegándose incluso a poner en duda en el propio texto la existencia de tal narrador.
- 3) El tema o argumento tratado, donde mediante una aparente trama de tipo policíaco, la novela va mostrando la intrincada búsqueda de identidades.



Contrariamente a las ideas positivas de los críticos citados anteriormente, Cipriano Torres considera que el lenguaje en ocasiones presenta ciertas redundancias y vacilaciones que traslucen una publicación precipitada. "El ritmo narrativo es uno de los puntos más débiles: hasta el capítulo VI no ocurre algo que ponga la intriga en marcha, y a medida que se acerca al final la narración gana consistencia y dinamismo, en contraste con un comienzo casi desganado (15)."

Para Cristobal Sarrias Antonio Muñoz Molina "Intenta novelar a base de juegos intelectuales, y dedicarse a jugar estructuralismos preconcebidos, lo cual puede hacer pensar en demasiados esfuerzos ante la cuartilla, y en un deseo excesivo y vehemente de ser distinto (27)."

Más radical, Manuel Villamor ataca con más fuerza la novela de nuestro autor acusándola de vacía:

No imaginamos que *El invierno en Lisboa* de entretenimiento únicamente, quizá trasnochado, ausencia infinita y desbordada de 'Casablanca', y que obtuviera el Premio de la Crítica y posteriormente el Nacional de Literatura, en un doblote similar al año anterior con Luis Mateo Díaz, imaginamos que el jurado ha atendido solamente a la acertada forma novelística, sin valorar la nadería interna, en un joven de 30 años que sí ha logrado una bella novela de entretenimiento, nada dice, poco aporta, a no ser esas brillantes frases cursis la mayoría, insistentes, y metáforas fugaces, continuas y enloquecedoras, que sí bien es cierto que abruman a lo largo de la obra, no llegan a cansar de forma absoluta, como para que abandonemos el libro para mejor ocasión, cuando el ánimo se muestre dispuesto a entretenerse con obras de diversión y futilidades (11)."

A pesar de las imprescindibles críticas que toda obra recibe a su salida, en general se ha alabado la labor original y bien hecha de Muñoz Molina en esta obra.

## V B.- LA REIVINDICACION DE LOS "EX-CENTRICOS".

Ya vimos en el capítulo dedicado al posmodernismo que uno de sus elementos más importantes es el anhelo por romper jerarquías mediante la imposición de elementos "ex-céntricos" que acaben con la idea de un centro exclusivo en favor de una pluralización descentralizada.

postmodern painters, sculptors, video artists, novelists, poets, and film makers join with this architects in collapsing the high/low art hierarchy of earlier times, in an attack on high art centralization of academic interest, on one hand, and on the other, on the homogeneity of consumer culture which adapts, includes, and makes all seem accessible by neutralizing and popularizing. To collapse hierarchies is not to collapse distinctions, however. Postmodernism retains, and indeed celebrates, differences against what has been called the "racist logic of the exclusive" (Hutcheon, 61).

Este movimiento del centro a la periferia puede verse en diferentes formas. Hutcheon nos indicaba el colapso de la distinción entre cultura superior/inferior. Otras formas posibles son la revalorización de lo local y periférico "not New York or London or Toronto, but William Kennedy's Albany, Graham Swift's fens country, Robert Kretsch's Canadian West" (Hutcheon, 61). A esto hay que añadir la presencia de grupos de "contra-cultura" como negros, feministas, distintos grupos étnicos, homosexuales, indios americanos, tercermundistas... Todos estos grupos no forman un movimiento unificado sino que constituyen una multiplicidad de respuestas a una situación de marginalidad y ex-centricidad. En este sentido hay un movimiento de descentralización del lenguaje de alienación que defiende la multiplicación de diferencias. El centro era usado como el punto entre oposiciones binarias que siempre privilegiaba a una mitad blanco/negro,

varón/hembra, yo/otro, etc. Pero si el centro es visto como una construcción, no como realidad fija e intercambiable la antigua relación binaria se rompe dando lugar a una de multiplicidad de diferencias que abre nuevas posibilidades.

En la obra de Antonio Muñoz Molina la descentralización ocurre de manera curiosa. El centro cultural propuesto no es español, sino foráneo. La cultura autóctona aparece como el elemento extrapolar, excéntrico que se intenta integrar dentro de la supuestamente "cultura superior" del resto del occidente; ya sea francesa, alemana, italiana o americana. Con ello pretende poner a la altura de estas otras culturas y destruir la imagen de una España retrasada culturalmente. Prueba de ese sentimiento de inferioridad cultural existente en España y el deseo de acabar con él mediante la inclusión de nuestra cultura (inferior) en la occidental (superior) son los comentarios de Casani en *La luna de Madrid* sobre el movimiento "la movida" en la España de los 80.

Antes de los 80, la imagen de España era muy mala. Nos humillaba cuando salíamos al extranjero. Había complejo. Lo español está mal visto. No había mitos nacionales (la cultura está basada en los mitos). Sí había artistas, gente que vivía de la cultura, pero no había estrellas. No había comercio ni arte ni nada. A principios de los 80 surge la necesidad de crear mitos y potenciar candidaturas a mitos, una vez que se produce la normalización de la sociedad de consumo, normalización social. Todo el terreno estaba libre, conquistable para ir cogiendo posiciones por parte de la gente candidata a mito. Eso daba mucha marcha. La movida fue el grupo que modernizó la situación cultural de España, por lógica, ya que los Benet, los Sánchez Ferlosio... muy respetables, pero no podían poner a la gente al día de lo que pasaba en U.S.A. Holanda, Italia, donde se estaban produciendo movimientos juveniles. La movida fue la aportación madrileña a una estética que se estaba produciendo internacionalmente, la estética del 'punk' de la Nueva Ola (130-1)."

Lo que estos jóvenes propugnan es la adscripción de España (geográfica y culturalmente ex-céntrica) al conjunto cultural occidental.

Esto es también lo que propugna Antonio Muñoz Molina cuando comenta que la universalidad está "En contar una experiencia concreta con materiales que la hagan perdurable. La novela tiene una parte artesanal importantísima, pero como en España lo que nos gusta es ser genios pues suele faltar esta parte artesanal que tienen los narradores ingleses, por ejemplo Graham Green (Fajardo, 123)." Y éste es uno de los principales valores de la obra de Muñoz Molina como reconoce Juan A. Masoliver:

*En El invierno en Lisboa(...)* indiferencia ante la realidad política y social y atracción por las aventuras de la imaginación; rechazo del color local en favor del cosmopolitismo; rechazo de la tradición literaria nacional en favor de literaturas o tradiciones "extrañas" y en general heterodoxas; incorporación de la música y el cine; voluntad de estilo, de hacer visible la elaboración del texto y la estructura narrativa; desacralización del arte e iconoclasta destrucción de las jerarquías tradicionales (15).

En el caso de la novela que nos atañe en estos momentos el autor consigue incluir los elementos culturales españoles dentro del concierto cultural occidental mediante dos procesos principales: Un proceso de asimilación de las formas y los nombres occidentales dentro de la cultura propia española y mediante el acopio de unas formas culturales "de masas" típicamente occidentales (y especialmente americanas) como es la novela negra, el cine y la música de jazz.<sup>7</sup> Esta absorción se hace, además, dentro de un marco de marginalidad por cuanto la novela negra es tachada de literatura inferior, o "subliteratura,"<sup>8</sup> así como la música de jazz estuvo en sus inicios marginada como música popular.<sup>9</sup> Con ello Muñoz Molina incluye a nuestra literatura dentro de la disputa occidental entre arte superior/arte inferior.<sup>10</sup>

Comenzando con los propios personajes, advertimos que se trata de marginados, expulsados o no adaptados a la sociedad general. Pero, a pesar de

ello, estos personajes son mostrados como héroes, no negativamente. Y es que, expuesta la mediocridad cultural española, estos personajes son, en realidad, héroes intentado salir de ella y crearse una historia más personal, más independiente y acorde con los moldes culturales occidentales. Como indica uno de los personajes de *El invierno en Lisboa* "No le quedaba nostalgia de España, esa tierra de ingratitud y de envidia que condena al destierro a quienes se rebelaran contra la mediocridad (176)."

El personaje principal, Santiago Biralbo, es un personaje español que, a través de una historia de amor e intriga, opera un cambio hasta convertirse en un personaje completamente diferente. El cambio operado en él es sustancial puesto que afecta a su habilidad como músico: "yo advertía de una manera muy vaga que Biralbo tocaba mejor que dos años atrás (10)." Este cambio cualitativo de un pianista provinciano con nombre español - Santiago Biralbo- a otro perfeccionista con nombre mezclado -Giacomo Dolphin- es producto de una serie de transformaciones. La primera de ellas es la del nombre. Al igual que para el poeta Pedro Salinas, para nuestro autor los nombres engloban algo más que la simple referencia a una persona. Incluyen la propia personalidad y existencia del poseído. "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 (78)."

El cambio de nombre hispano a otro extranjero: Giacomo Dolphin - nombre italiano y apellido sajón- ("un músico de origen irlandés o italiano que se llamaba Giacomo Dolphin" "Giacomo Dolphin (...) Nacido en Orán, en 1951, de padre brasileño, aunque nacido en Irlanda, y de madre italiana." (110) se lleva a cabo por necesidades de esconder la personalidad ante el peligro de la policía y de Toussaints Morton, pero es también el resultado

del cambio de ser operado en el pianista. Un cambio que lleva consigo hasta el de raza ya que a lo largo de su historia va tomando más y más características de los negros. "Le sonreía al contrabajista o a sí mismo con una brusca felicidad que ignoraba el mundo, (...) Mirando al contrabajista pensé que esa manera de sonreír es más frecuente en los negros, y que está llena de desafío y orgullo (...) y que entre Biralbo y el contrabajista [negro] había una especie de complicidad racial (11)."

El narrador puede apreciar los cambios operados en Biralbo en el tiempo que han estado separados. "En aquellos dos años él había aprendido algo, tal vez una sola cosa verdadera y temible que contenía enteras su vida y su música, había aprendido al mismo tiempo a desdeñar y a elegir y a tocar el piano con la soltura y la ironía de un negro (14)." El punto máximo de la conversión se da no cuando el narrador observa e indica los cambios: "y de pronto pensé -veía su cara absorta en el espejo del armario- que verdaderamente era otro hombre (19)." sino cuando el propio personaje reconoce los cambios y anhela la metamorfosis total. "Yo debiera ser negro, tocar el piano como Thelonius Monk, haber nacido en Memphis, Tennessee (19)."

Esta conversión interna propicia el que los otros personajes lo vean ya como el metamorfoseado que desea. Así Lucrecia se dirige a él como "Vas a ser el mejor pianista negro del mundo (107)." Es así como podemos interpretar la voz de nuestro escritor cuando comenta: "Flaubert decía que el nombre de un personaje es tan importante como su historia, que intentar cambiar el nombre de un personaje es tan difícil como cambiar a un negro en blanco. Una vez que tengo alguien que se llama Toussaints Morton, tengo una historia ahí (...) El nombre es una manera de poseer al personaje (Martín Gil, 28)."

El cambio de nombre operado en Santiago Biralbo a Giacomo Dolphin presupone también un cambio de personalidad. Una metamorfosis a un hombre liberado "del chantaje de la felicidad," más frío, calculador, con apariencia física diferente e incluso, internamente, de raza diferente. Se cumplen aquí las palabras de Flaubert, aunque a la inversa: el cambio de una blanco a negro.

Las mezclas de nombres y apellidos con distintos orígenes étnicos (generalmente latino y sajón), se suceden continuamente, así como los tipos ajenos a nuestra tradición. Así el antagonista principal -Toussaints Morton- es un negro de las Martinicas con nombre francés y apellido sajón, que, además, se hace acompañar de una alta rubia y fría secretaria de corte nórdico con un nombre tan latino como Daphne. El nombre real del dueño del bar -Floreál- es transformado en Floro Bloom (nombre italiano, apellido sajón), metamorfosis ésta que vemos perfectamente normal sabiendo que aunque había estudiado en un centro tan español como los seminarios (alusión directa a la religiosidad tradicional hispana) parecía, por su aspecto físico, nacido en Canadá o Suecia. A esta mezcla de elementos culturales variados hay que añadir también la de Biralbo al cual "se le ponía cara de turco cuando no se afeitaba", o el parecido del Portugués con un belga o alemán ("muy alto, con tatuajes en los brazos, un borracho de cerveza" ( 92), o lo exótico del español Maraña "con su traje como de lino colonial y sus gafas de cristales verdes que ocultaban unos ojos de albino y su pesada hospitalidad de sátrapa (175)." Por último, el coleccionista de obras de arte portugués Bernardo Uihman Rodrigues posee un apellido germano y otro portugués.

Junto a estas mezclas de realidades distintas mediante nombres pertenecientes a culturas diferentes aparece una serie de lugares que se refieren a culturas exteriores emplazadas en una realidad típicamente española. Así el bar de San Sebastián donde toca Biralbo se llama "Lady Bird" y un café de la misma ciudad "Viena". Biralbo se gana la vida tocando en ciudades como Madrid, Barcelona, Copenhague, Berlín o Hamburgo. Además las noches del Madrid de *El Invierno en Lisboa* se llenan de "hombres de piel oscura" y las de Lisboa de muchachas chinas y de "un humo denso de olores de grasa y de resina y de comidas asiáticas (175)."

El resultado de todo ello es la aparición de una España cosmopolita integrada plenamente en las corrientes culturales, las modas y los problemas del occidente cultural y muy diferente de como sería, en realidad, en la época descrita. El personaje Biralbo -o Dolphin- actúa plenamente imbuido dentro de una sociedad capitalista de consumo que le lleva a imitar los actos de personajes de libros o películas, principalmente americanos. Veamos algunos ejemplos:

Recuerdo que fumaba siempre cortos cigarrillos americanos sin filtro (20).

leyendo novelas policíacas en la habitación de un hotel (110-1).

Cerré la puerta y volví a llenar el vaso de bourbon. Tras los cristales del balcón la ví 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 entre la multitud, perdida en ella, invisible, súbitamente borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido (187).

Pero, a pesar de ser personajes extraídos de las novelas de Raymond Chandler o Dashiell Hammet, su inscripción en la sociedad española no deja de ser evidente.<sup>11</sup> Lo comprobamos en ciertos pasajes como el siguiente



donde junto a una descripción típica de novela negra americana vemos detalles que, como la aparición del puesto de tabaco, son muy lejanos a la realidad estadounidense y entran de pleno en el mundo de la realidad española. "En la Gran Vía, junto al resplandor helado de los ventanales de la Telefónica, se apartó un poco de mí para comprar tabaco en un puesto callejero. Cuando lo vi volver, alto y oscilante, las manos hundidas en los bolsillos de su gran abrigo abierto y con las solapas levantadas, entendí que había en él esa intensa sugestión de carácter que tienen siempre los portadores de una historia, como los portadores de un revólver (15);" "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- (11)." Ya que, en realidad, nuestro personaje aspira a ser "como esos héroes de las películas cuya biografía comienza al mismo tiempo que la acción y no tienen pasado, sino imperiosos atributos (40)." Esto es, pretende desprenderse de su carácter exclusivo nacional español y pasar a ser un personaje heroico y trágico del acervo universal, englobarse en la historia cultural occidental, y con él arrastrar a toda la cultura española. Es así que este ex-céntrico doble -primero por pertenecer a una cultura ex-céntrica y segundo por ser un personaje automarginado- a través no de una renuncia de los valores culturales españoles sino de una absorción de los occidentales -primordialmente de cultura americana- intenta acceder por derecho pleno a la historia cultural de un occidente conjunto.

Otra forma de acceso a esta unidad cultural alejada del provincianismo español que continuamente explota Muñoz Molina es el uso de formas culturales extraliterarias típicamente foráneas. Esto es, mediante

el uso de la intertextualidad. En el caso concreto de *El invierno en Lisboa* aparecen continuas referencias al cine y a la música de jazz.<sup>12</sup>

El uso de la intertextualidad es una técnica bien usada en la literatura moderna y Michel Foucault lo declara así: "The frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full-stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network (recogido en Hutcheon, 127)." Esta teoría de la novela como arte de mezcla, de relaciones con otros textos es llevada aún más allá por nuestro autor quien no duda en tomar elementos de otras disciplinas para crear un ambiente, marcar un tipo o indicar una situación. "La novela es un género mestizo que no tiene el menor escrúpulo en hacer suyos materiales de cualquier procedencia, pero no admite otra legitimidad que la de su propia construcción interior y expulsa sin misericordia toda añadidura que no sirva a sus fines (El jazz y la ficción: 22,3)." Esto es lo que hace precisamente Muñoz Molina, tomar de otras artes los elementos que considera necesarios para la creación de sus personajes y acciones. Y esto lo hace en dos sentidos. Por una parte accede a técnicas típicamente visuales prestadas del cine.<sup>13</sup> Por otra nos hace cómplices de todo un mundo cinéfilo que nos adentra en la lectura impidiéndonos ser lectores pasivos y participando, conjuntamente con él, en la creación y comprensión de la trama. En el siguiente ejemplo se nos da una descripción de una situación vista desde arriba, usando una técnica cinematográfica: "Yo había visto, desde arriba, como se ve en las películas, una calle vulgar de San Sebastián en la que 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 (33).” En otros casos es la presentación de una idea o un sueño mediante la visión rápida de acciones contiguas que produce una sensación de agobio, y que tan propias son de las películas: “la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribo, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo (21).” o bien usando estereotipos de películas negras americanas, “rostros azules y verdes bajo los letreros de neón, esfinges de mujeres solas, grupos de negros que se movían como obedeciendo un ritmo que sólo ellos escucharan, cuadrillas de hombres de pómulos cobrizos y rasgos orientales que parecían congregados allí por una turbia nostalgia de las ciudades cuyos nombres resplandecían sobre la calle, *Shangai, Hong Kong, Goa, Jakarta* (142).”

Este uso de técnicas cinematográficas se ve reforzado por las continuas alusiones a películas y tipos de cine que obligan al lector a conocerlos para, así, poder ser cómplices y llegar a conocer a fondo la trama. Así,

-Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.  
-Sam -dijo él, calculando la risa y la complicidad- Santiago Biralbo (80).

o en

-Dispara Malcolm. Me harías un favor.  
-¿Dónde he oído yo eso antes? -dijo Toussaints Morton (...)  
-En *Casablanca*-dijo Dapne, con indiferencia y precisión.-  
Bogart se lo dice a Ingrid Bergman (140-1).

Ante estas frases el lector ha de conocer la película *Casablanca* para entender la ironía y el juego cultural presente en la obra.

Hasta tal punto está la novela influida por el cine que sus personajes se mueven por designio de las películas llegando a perder su libertad

literaria. "¿Has visto cómo llueve? Yo le contesté que así llueve siempre en la películas cuando la gente va a despedirse (...) Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. 'Pues por las películas', le dije, 'cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre' (38)." o bien, "Biralbo salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas (141)."

Existe un símil entre la complicidad de los personajes por el cine y la cultura y la que el autor espera de los lectores a través de estas notas. "Hablabais mucho, los hacíais para poder miraros a los ojos, 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 os escuchaba y me parecía siempre que estabais hablando en un idioma que no podía entender (132)." o en "Películas -dijo, pero era muy difícil entender sus palabras-. Esto es lo único que os importaba, ¿verdad? Despreciabais a quien no las conociera, hablabais de ellas y estabais hablando de vosotros mismos, no os importaba nadie ni nada, la realidad era demasiado pobre para vosotros, ¿no es cierto? (141)."

En efecto, para que exista comunicación se necesita algo más que simplemente un emisor y un receptor para activar el proceso de generación de significados. El texto posee un contexto y varios intertextos que deben ser compartidos y entendidos para dar forma completa a la enunciación. Como Hutcheon aclara: "form is given sense perhaps a much through the receiver's inference of an act of production as by the actual act of perception (80)." La cultura del emisor no puede ser ignorada, y la serie de relaciones culturales existentes entre emisor y receptor puede ser explotada de forma que el lector pase de ser un simple consumidor a colaborador.

Ahora bien, esta necesidad de un lector decodificador puede ser interpretada como "elitismo" ya que podría parecer que exige un lector especializado. Sin embargo el uso de un lenguaje generalmente sencillo y unas estructuras no muy complicadas combaten esta exclusividad. El elitismo es sustituido por la popularidad y el escritor deja de ser exclusivo para llegar a la mayoría. En palabras de Hutcheon, "It is this concern for 'being understood' that replaces the modernist concern for purism of form (34)."

Esta accesibilidad no significa que se trate de un arte desposeído de técnicas narrativas. Todo lo contrario -y vamos a ver más adelante cómo Muñoz Molina hace uso de técnicas narrativas complicadas.- Esto significa que intenta hacerse accesible al lector pidiéndole su colaboración en la recepción de la obra.

El uso de la música de jazz en *El invierno en Lisboa* es otro claro exponente de la intertextualidad en la obra de Muñoz Molina.<sup>14</sup> El jazz se incorpora en nuestra obra de dos maneras. Primero recreando un ambiente y unos personajes cercanos a los "jazzmen." Segundo utilizando la cadencia musical como técnica literaria.

Cuando Molina comenta: "Porque la literatura ha de contar, concreta o abiertamente, las historias de los héroes, y en este siglo hay muy pocos que tengan la melancólica dignidad y el coraje sin énfasis de los mejores *Jazzmen* ("El jazz y la ficción", 27)" está haciendo una comparación de sus héroes con los músicos de jazz, pero también está comparando el arte de la música con el de la literatura. El protagonista Santiago Biralbo/Giacomo Dolphin es un personaje frío, distanciado, del que apenas conocemos nada, muy próximo al silencio. Es un personaje que dice más a través de los

silencios que a través de sus palabras. Y esa es la paradoja del silencio en Muñoz Molina, el dejar sobreentendidas muchas cosas sin necesidad de explicitarlas.

Supongo que es eso lo que nos permite reconocer siempre las formas excepcionales del arte, y que da igual que se trate de música o de pintura o de literatura: la certeza de hallarnos en las fronteras más oscuras, en los límites de la expresión que lindan ya con el silencio o la nada, con el papel en blanco, con la imposibilidad de dar un paso más sin ser atrapado por el vértigo ("La paradoja del silencio", 95)."

El acercamiento de nuestro personajes a los mitos del jazz lo efectúa Muñoz Molina mediante una técnica que ya vimos usada en *Beatus Ille* la yuxtaposición de personajes reales como Billy Holiday, Thelonius Monk o Art Tatum con otros ficticios como Toussaints Morton. Así se dice este último que es "devoto de la música de Art Tatum y Billy Swann (57)."

Pero, además, la música contiene una estructura melódica que Muñoz Molina refleja en su obra. Siguiendo la descripción que hace de la música del grupo de Billy Swann.

Al principio se oía como el rumor de una aguja girando en el intervalo de silencio de un disco, y luego ese sonido era el de las escobillas que rozaban circularmente los platos metálicos de la batería y un latido semejante al de un corazón cercano. Sólo más tarde perfilaba la trompeta una cautelosa melodía. Billy Swann tocaba como si temiera despertar a alguien, y al cabo de un minuto comenzaba a sonar el piano de Biralbo, que señalaba dudosamente un camino que parecía perderlo en la oscuridad, que volvía luego, en la plenitud de la música, para revelar la forma entera de la melodía, como si después de que uno se extraviara en la niebla lo alzara hasta la cima de una colina desde donde pudiera verse una ciudad dilatada por la luz (41).

En esta descripción de la música vemos la importancia de ese ir y venir de la música, cercana unas veces al silencio y otras inundándolo todo de notas y significado. De igual modo *El invierno en Lisboa* es una obra muy

descriptiva donde privan las sensaciones y los sentimientos sobre la acción. De hecho ésta no se desarrolla plenamente hasta bien entrada la segunda mitad de la obra. Pero además de la fluctuación entre pasajes descriptivos y de acción, la intriga es presentada con pequeños toques que apuntan a indicios, pero que permiten al lector suponer los hechos, sin explicitarlos, como una música que se insinúa. Para ello las frases que contienen elementos de intriga son colocadas al final del capítulo, cercanas al silencio, y no se explicitarán más que a lo largo de la novela. Por ejemplo el primer capítulo termina de la siguiente forma: "él tenía una historia y guardaba un revólver (15)." La historia y el revólver son las palabras claves de la narración pues se nos relata una novela criminal. El final del segundo capítulo nos deja la intriga por saber por qué mandó Lucrecia un sobre vacío: "La última carta de Lucrecia era un sobre vacío (22)." Al final del quinto leemos: "El plano era una borrosa fotocopia en la que había, hacia la izquierda un punto retintado en rojo y una palabra escrita con una letra que no pertenecía a Lucrecia: Burma (49)." La investigación de este nombre llevará a uno de los puntos principales de la obra, el descubrimiento del robo de un cuadro de Cézanne.

En otros casos se trata de una palabra o frase perdida en medio de una descripción o diálogo que apunta hacia una intriga pero que hay que desentrañar cuidadosamente dando pie a la imaginación a crear una red de suposiciones en torno a la solución. "¿Te acuerdas de su mirada en el Lady Bird? Me miró igual cuando su jefe y Malcolm estaban a punto de matarme. No hace ni un año, en Lisboa (53)." Los contrabandistas no intentan matar a Biralbo hasta casi el final del libro y esta frase está dicha al principio, lo cual nos permite crearnos una serie de preguntas cuyas respuestas se dan a lo largo de la obra.

En el comentario presuntamente inofensivo acerca de Lucrecia de Toussaints Morton, "Daphne y yo fuimos como una familia para ella cuando se separaron (60)" hay una enorme cantidad de información sugerida puesto que hasta el momento ni Biralbo ni el lector saben que Lucrecia y Malcolm se han separado, pero la noticia deja crear tanto a uno como a otro un nudo de posibilidades de futuro.

En general la intriga funciona indicando un enigma y dejándolo abierto a las suposiciones del lector. Como cuando dice Malcolm: "-Incluso Lucrecia. Sí, también ella.- Se detuvo como a punto de revelar un enigma, bebió un trago de ginebra, limpiándose la boca con la mano- (131)."

La música de jazz se convierte en la obra en un elemento creativo ya que confiere a los personajes un sentido mítico y ayuda a crear una estructura de intriga que, mediante silencios y apuntaciones, es paralela a este tipo de música donde se insinúa más que se dice.

Por otra parte el hecho de que nuestro autor haya elegido un tipo de música típicamente marginal americana es significativo del anhelo de incorporación de la cultura española dentro del marco cultural occidental.<sup>15</sup> Esto es, los personajes ex-céntricos españoles, al relacionarse con un tipo de cultura ex-céntrica occidental forman un nudo de grupos marginados respecto a un centro de cultura occidental. Con ello el autor busca crear no un margen del centro español sino del mundo occidental.

Vemos que la unión de elementos culturales de diversa índole -la literatura de género, el cine, la música de jazz- provoca una reivindicación de formas variadas y de la multiplicidad cultural en menoscabo de una cultura centralizada unívoca y jerarquizada. Al mismo tiempo consigue una



homogeneización de la cultura consumista que provoca la accesibilidad mediante la popularización.

Esta multiplicación en contra de la "racist logic of exclusive" está potenciando en *El invierno en Lisboa* por juegos narrativos. Las técnicas de multiplicación y manipulación de perspectivas -derivadas de los experimentos modernistas- confieren al relato una subversión de la estabilidad del punto de vista (Hutcheon, 160).

Según Linda Hutcheon se dan dos formas principales de manipulación narrativa:

On the one hand, we find over, deliberately manipulative narrators; on the other, no one single perspective but myriad voices, often not completely localizable in the textual universe. In both cases, the inscription of subjectivity is problematized, though in very different ways. Both are movements away from the French New Novel's splendid anonymity (160).

En lugar del anonimato encontramos una subjetividad problematizante, por una parte, y, por otra, una validez de la pluralización de los puntos de vista.

En *El invierno en Lisboa* encontramos un narrador que pretende contarnos la historia objetivamente, pero que, debido a diversos factores lejos de ser objetivo se hace, a veces subjetivo, mostrándonos la visión que él posee de los hechos. Esta visión se muestra poco fiable, por cuanto los materiales de que se sirve no son muy ortodoxos.

El narrador no es un detective ni pretende serlo. Es simplemente un amigo del protagonista -ni siquiera el mejor- que a través de diversos encuentros con Biralbo y otros personajes va relatando lo que éstos le cuentan, cubriendo la información con ideas propias y sospechas. Desde el inicio tenemos la perspectiva desde los ojos del narrador que, entre los vahos del alcohol, nos muestra a los personajes: "Habían pasado casi dos

años desde la última vez que vi a Santiago Biralbo, pero cuando volví a encontrarme con él, a medianoche, en la barra del Metropolitano, hubo en nuestro mutuo saludo la misma falta de énfasis que si hubiéramos estado bebiendo juntos la noche anterior (9).” Estos mismo elementos –narrador que muestra su subjetividad visión de los personajes y acciones en tercera persona, presencia del alcohol– la hallamos a lo largo de toda la novela; hasta su final: “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 (187);” lo cual es significativo porque nos dice mucho de la manera de narrar de nuestro autor. Primero que el narrador relata según su subjetividad. Segundo que su subjetividad está mediada por “ruidos” que distorsionan la comunicación, y con ello, la realidad que nosotros percibimos. Y, por último, que los personajes y la acción son los realmente importantes en la novela relegando al narrador a una función de mero captador y reproductor: del narrador no sabemos ni siquiera su nombre. Es un personaje anónimo con una función explícita.

Ahora bien, la información no sólo nos aparece en tercera persona relatada por el narrador. A veces son los propios personajes quienes toman la palabra y abren un diálogo entre ellos o ellos y el narrador. Vemos, por ejemplo la conversación entre Biralbo y Lucrecia:

- Dime por qué te busca Toussaints Morton.
- ¿Lo has visto?
- Lo tiré al suelo de un empujón. Pero antes ya había notado el perfume de su secretaria.
- *Poison* Nunca usa otro. Se lo compra él (90);

o bien este otro entre Biralbo y Oscar donde se incluye la voz en off de Billy Swann:

- ¿Es verdad que ya no bebe?

- Zumos de naranja. Dice que está muerto. 'Los muertos son abstemios, Oscar.' Eso me dice. Fuma mucho y bebe zumo de naranja (146).

En otros casos los personajes ponen sus palabras en el texto haciendo desaparecer al narrador: "- Te juro que no sé de qué vivíamos -dijo Lucrecia-, pero no importaba (91), o "Desapareció hace diez días -Me dijo. Nunca habíamos hablado solos (183).

Los centros de información de que se vale el narrador son variados, dando un tono ecléctico a la narración. Puede ser información que otros personajes le pasan directamente. "Dijo que más que al dolor o a la soledad despertó a la sorpresa de un mundo y de un tiempo que carecían de resonancias (84)." Pero a veces esta información pasa por varios receptores que la manipulan hasta llegar a nuestro narrador que, a su vez, la hace pasar por el prisma de su subjetividad. En el siguiente ejemplo la información que Lucrecia ofrece a Biralbo está, desde un inicio deformada por la presencia de un cristal que separa la acción de la receptora. Cuando nos llega a nosotros ha pasado, además, por las transformaciones de Biralbo, que la cuenta al narrador, y es éste mismo: "guiándome por la luz de la ventana, y cuando me acerqué a ella vi lo que hacían con el Portugués, estaba frente a mí, mirándome, al otro lado del cristal, pero el silencio hacía que todo pareciera muy lejano, o que fuera mentira, uno de esos simulacros que le gustan a Toussaints (93)." En otros casos la información nos llega a través de diferentes elementos ajenos a los personajes propiamente. Ya sean fotografías de periódicos. "Puedo imaginar la expresión de su cara en aquellos días: la vi en una foto del periódico (46)." imaginaciones de personajes distintos de los que se comenta el sentimiento: "Pero era Billy Swann quien tenía miedo aquella noche, me dijo Biralbo, miedo a morir o a que alguien viera cómo se moría o a no estar solo en las horas finales de la

consumación (117)." o por suposiciones del narrador. "Quiero imaginar que también oyeron la cinta que fue grabada la noche en que Malcolm me presentó a Lucrecia (98)." En ciertos momentos se trata de un narrador omnisciente que logra internarse en los pensamientos de los demás o ve más allá de lo que los propios personajes pueden hacerlo: "aquella noche Billy Swann ni siquiera tocó para ellos, sus testigos o cómplices: tocó para sí mismo, para la oscuridad y el silencio (181)." o "le exigió que se fuera, y luego cayó sobre la almohada y la monja le subió el embozo y apagó la luz (118). En todos estos casos se nos muestra un narrador poco fiable y la información que transmite altamente tergiversada por otros personajes o elementos físicos. Hasta tal punto es poco de fiar nuestro narrador que él mismo reconoce no estar muy seguro de la información que ofrece. "Pero yo no sé imaginar cómo era el rostro que Biralbo vio entonces ni el modo en que sucedió entre ellos el reconocimiento o la ternura, nunca los vi ni supe imaginarlos juntos (155)." Con estas declaraciones el narrador muestra su falta de credibilidad, lo cual no es de extrañar si, como indicamos al principio, se trata de un bebedor empedernido que consigue su información la mayoría de las veces en estado de embriaguez y sus informantes poseen una credibilidad similar a la suya. "Lo recuerdo hablándome muchas horas seguidas en su habitación del hotel, la última noche, intoxicado de tabaco y palabras, deteniéndose para encender cigarrillos, para beber cortos sorbos de un vaso en el que apenas quedaba un poco de hielo, poseído sin remedio, ya muy tarde, a las tres o las cuatro de la madrugada, por los lugares y los nombres (150)." Muñoz Molina reconoce que se vio forzado a crear un narrador que relatase, en tercera persona, los hechos ocurridos para así crear una distancia que permitiese ver a Santiago Biralbo como a uno de esos "héroes de película."

Empecé a escribir esta novela en primera persona, pero si hablaba el protagonista no tenía punto de vista que me alejara de él, no podía hacer de él un personaje de novela, mientras que teniendo un narrador yo lo veía en la distancia. Me acordé de *El Gran Gatsby* y que la grandeza de Gatsby se da porque lo mira otro. También ocurre lo mismo con Marlowe en *El corazón de las tinieblas*. El narrador era eso, un recurso, una cámara, pero empezó a llenarse de sentido y significado, pero sentido y significado que en ningún momento explicité. Quería que el narrador fuera una pura pregunta, por ejemplo, qué relación mantiene con Lucrecia, qué hace en Madrid, de qué vive, para qué vive, no lo sabemos, pero sabemos que hay algo. Es como sentir que hay alguien detrás de una puerta ("El que habita en la oscuridad, 29)."

Lo que consigue Muñoz Molina mediante este narrador incógnito es la creación de unos personajes míticos y una acción no clara del todo envuelta en un ambiente nebuloso. Gracias al distanciamiento que ofrece el narrador logra crear un héroe, cercano al jazzman americano.

Comparemos estos comentarios de Richard N. Albert sobre la figura del jazzman. "Jazz fiction is uniquely American, and the jazz musician, its central character, is frequently a distinctively American example of alienated man: the artist as rebel. In both life and fiction, the jazz artist's alienation is manifold (2);" esto es, la imagen del jazzman que pretende dar Muñoz Molina a su héroe.

La creación de un narrador poco fiable y una serie de focos de información de diferentes puntos crea en el lector la sensación de multiplicidad de voces y le lleva a pensar en la imposibilidad de creer en una verdad. Lo que se presenta aquí no es "la verdad" sino una de ellas, la resultante de todas las voces y focos informativos que se ofrecen. Esta idea de multiplicidad donde se valora de igual manera la voz de un borracho o la información con grandes impedimentos apoya el ataque a la univocidad y jerarquización que aparecían con el uso de técnicas extraliterarias.

Por todo ello podemos concluir que la novela posmoderna pone en entredicho toda una serie de conceptos que nos han sido legados tradicionalmente y que se dan por sabidos: conceptos tales como 'verdad', 'autoridad', 'unidad', 'universalidad', 'centro', 'jerarquía', 'homogeneidad', etc. Cuestionarse estos conceptos no significa negarlos, sino, simplemente, estudiarlos desde un punto de vista diferente. En este capítulo hemos intentado mostrar cómo Muñoz Molina lleva a cabo una ruptura de las jerarquías mediante la descentralización del canon y la reivindicación de los "ex-céntricos." En primer lugar mediante el uso de géneros tradicionalmente considerados "subliterarios" tales como la novela negra. Eso no quiere decir que *El invierno en Lisboa* sea una novela negra. Como Juan A. Ramírez indica el posmodernismo tiene "una debilidad por las imitaciones: el mármol pintado parece tan hermoso como el auténtico, e incluso más (22)." En ese sentido se puede hablar de *El invierno en Lisboa* como "imitación de novela detectivesca". Imitación por el uso de ciertos elementos que le permiten crear una atmósfera ecléctica y marginal. La puesta en relieve de estos elementos marginales lleva a una reformulación del canon donde caben perfectamente elementos anteriormente rechazados. El eclecticismo se incrementa con el uso de técnicas provenientes de disciplinas extraliterarias; en nuestro caso técnicas visuales procedentes del cine y el uso de imágenes obtenidas de la música de jazz. A ello hay que añadir la función descentralizadora del narrador, tradicionalmente considerado observador imparcial y todopoderoso que mostraba una verdad absoluta. En *El invierno en Lisboa* se nos da una realidad relativa mostrada por un narrador poco fiable. La reivindicación de grupos ex-céntricos foráneos y su asimilación dentro del panorama cultural español destruye las diferencias anteriormente existentes entre las culturas española y la perteneciente a

una cultura occidental con unos elementos culturales y grupos marginales afines. La identificación del músico español con el tipo de jazzman americano envuelto en una historia de crímenes a lo novela negra con un fondo de cine hollywoodense lleva a integrar la cultura española -por afinidad de ex-céntricos- en el marco del desarrollo cultural occidental.<sup>16</sup>

La relación con el posmodernismo nos viene dada por esa reivindicación de grupos marginales y del eclecticismo resultante de la mezcla de diferentes disciplinas lo cual nos produce una sensación de caos, de ruptura del orden establecido. Esta ruptura no debe en ningún caso verse como un resultado negativo, sino todo lo contrario: El cuestionamiento del orden produce el anhelo de crear uno diferente con elementos anteriormente desplazados. Como Hutcheon nos recuerda "Postmodernism marks less a negative 'dissintegration' of or 'decline' in order and coherence, than a challenging of the very concept upon which we judge order and coherence (57)." Ello nos lleva, una vez más, a percibir la obra no como una serie de caracteres unitarios que formen una ideología, sino como una problematización de diferentes aspectos, un cuestionamiento de los conceptos tradicionales.

## NOTAS

<sup>1</sup> Antonio Muñoz Molina consiguió el Premio Nacional de Literatura 1988, dotado con dos millones de pesetas, por su obra *El invierno en Lisboa*, con la que anteriormente había conseguido el Premio de la Crítica. El Jurado del Premio Nacional de Literatura estuvo compuesto por quince importantes personalidades del mundo de las letras, entre ellas el director general del Libro y Bibliotecas, Juan Manuel Velasco Rami, y el director del Centro de las Letras Españolas, José María Merino, en representación del Ministerio de Cultura; Carlos Bousoño Prieto, de la Real Academia Española; Francisco Fernández del Riego, de la Real Academia Gallega; Ibón Sarasola. Errazquin, de la Real Academia de la Lengua Vasca; y Miguel Dolc i Dolc, del Instituto de Estudios Catalanes. Junto a ellos participaron en las votaciones cuatro profesores de Universidad, otras cuatro personalidades del mundo de la cultura escrita y tres miembros de las comisiones de especialistas. Como secretaria, con voz pero sin voto, actuó Tarsila Peñarubia Merino, jefa de servicio del Centro de las Letras Españolas.

La discusión del jurado se hizo ardua para conceder el premio. Paloma Díaz Mas disputó el galardón a Muñoz Molina hasta la quinta votación, después de llevar ventaja en las anteriores. En la novela, según Marina Mayoral, miembro del jurado, se reflejan dos rasgos fundamentales que decantaron la votación a su favor: la capacidad para crear un ambiente definido y original, y la capacidad de crear personajes, todo ello conjugado con un gran belleza de la prosa que llega a rozar el estilo poético.



Estos datos fueron obtenidos de Pedro Hortas y Manuel Longares.

<sup>2</sup> José Antonio Zorrilla es cónsul de España en Milán. Acreditó su calidad con *El arreglao* (1985), premio "Nuevos Realizadores" del Festival Internacional de Cine en San Sebastián. La revalidó en *Lauaxeta* (1987), y su fuerza narrativa está reflejada en *Antiguo esplendor*, su novela publicada en Alfaguara.

<sup>3</sup> La financiación de la película fue conseguida por Angel Amigo realizándola en una coproducción con Francia y Portugal. La película está apoyada por parte del programa "Euroimage", firma creada para la promoción y fomento del mercado europeo del cine de promoción de la cinematografía comunitaria. Esta es la primera vez que Euroimage financia a una película mayoritariamente española, con una de las subvenciones más altas que ha concedido y que supone el diecisiete por ciento del coste de su producción, que supera los doscientos millones de pesetas. Euroimage ha subvencionado a directores reconocidos como los hermanos Taviani, el productor francés Claude Chabrol, el portugués Oliveira o el alemán Scholoendorf, entre otros.

El 55 por ciento de la financiación española corre a cargo de las tres productoras que participan en su realización, el Gobierno Vasco y la inversión privada; otro 25 por ciento del presupuesto depende de la productora francesa y del "Canal Plus", mientras que el 20 por ciento restante lo paga la productora portuguesa. Entre sus actores cuenta con la presencia del jazzman Dizzy Gillespie que hace el papel de Billy Swann, el

viejo maestro musical de Biralbo. Esta es la primera vez que actúa este trompetista, leyenda viva del jazz a sus setenta y tres años. Con él nació el "be-bop". Junto a Charlie Parker cambió los sonos tradicionales, por los años cuarenta, hasta hacerlos modernos, libres a la improvisación, volátiles en las escalas, introduciendo variaciones insospechadas en los acordes. Suya es la banda sonora de la película y los temas "San Sebastián" y "Lisboa".

Junto a él actúan los actores Christian Vadim, hijo de Roger Vadim, en el papel de Jim Biralbo; Hélène de St. Père, que interpreta a Lucrecia; Eusebio Poncela, en el papel de Floro Bloom, y Fernando Guillén, en el papel de Malcolm.

Muñoz Molina, a pesar de considerar la película muy cercana a su obra, reconoce ciertas disparidades:

"He reconocido más los lugares que las caras, porque es más fácil imaginar San Sebastián que ponerle rostro a una mujer como Lucrecia. Sólo he encontrado una diferencia. Se les ve elegantes y ricos. Yo imaginé mis personajes de otra forma. Más pobres. Dizzy Gillespie es el mejor Billy Swann que se podría haber encontrado, pero no es Billy. Billy es más golfo, más maldito, es un personaje más trágico que Dizzy. Creo que Gillespie es más jovial, mientras que mi personaje es un hombre reconcentrado hacia dentro (Gómez, 17)."

<sup>4</sup> Todas las citas hechas a esta obra harán referencia a la edición junio de 1988 y aparecerán con el número de la página entre paréntesis.

<sup>5</sup> A tal efecto es digno de mencionar la presentación de *El invierno en Lisboa* en Madrid a cargo de uno de los nuevos cantantes urbanos más populares, Joaquín Sabina en un bar "ya que hay en mi novela una especie de invocación a los bares, a los lugares no legitimados como patria (Salabert, 31)."

<sup>6</sup> Sobre el auge de la novela policíaca en España y las condiciones que la posibilitan véase el capítulo de Introducción a esta tesis.

<sup>7</sup> La adopción de formas culturales de masas ha dado lugar a una polémica entre los que defienden su uso como reflejo del ascenso popular a la cultura de la democracia y cuya desestima supondría no tener en cuenta los intereses reales del pueblo (Marshall Fishwick. "Confessions of an Ex-Ellitist." En Ray B. Browne, ed. *Popular Culture and the Expanding Consciousness* y los que la ven como un medio para perpetuar la ética consumista del capitalismo (Judith Williamston. *Consuming Passions. The Dynamics of Popular Culture*).

<sup>8</sup> Sobre el tema de las "subliteraturas" ver: María Cruz de Enterría, Francisco Alemán Sainz: "Viaje por las afueras de la novela." y *Las literaturas de kioska* Andrés Amorós, *Sociología de una novela rosa* ; Roland Barthes *Le degré zero de l'écriture* Alberto Cirese, José María Díez Borque. *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria* ; Umberto Eco. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di masa e teorie*

*della cultura di massa y Il superomo di massa. Retorica e ideologia nel romanze popolare*, Bernard Mouralis; Arnaldo Saraiva; Janet Pérez y Genaro Pérez. Introducción a " *The Hispanic Thriller*."

<sup>9</sup> Con respecto a la marginalización de la música de jazz en Estados Unidos Richard N. Albert recoge en su introducción a *From Blues to Bop* el siguiente comentario de Nat Hentoff " [jazz] one of the most unmistakable strains of American culture -both as a musical language and as a way of life- has been almost entirely overlooked by the intellectuals." Sobre el origen popular y marginal de la música de jazz Vid. Marshall W. Stearns. *The Story of Jazz* ; especialmente los capítulos Primero "The Pre-History of Jazz" y Segundo "New Orleans." Vid. también Paul Eluard Miller. *Miller's Yearbook of Popular Music*; Sidney Finkelstein. *Jazz: A People's Music* Robert Goffin. *Jazz, from the Congo to the Metropolitan*, Gunther Schuler. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* y Sigmund Spaeth. *A History of Popular Music in America*.

<sup>10</sup> La división entre arte superior/arte inferior es una de las preocupaciones más importantes del posmodernismo com indica Janet Pérez: "As has become evident with postmodernist approaches to criticism, the relationship between canonical literature and popular forms is less simple and exclusive than once believed, and the latter offer possibilities of renewal and expansion to the former which some vanguardists have consciously exploited. The fertile potential inherent in cross-fertilization

of genres and transgression of generic limitations which is implicit in the writing of Croce and the practice of Unamuno and Baroja, for example, is incorporated by such mainstream writers as Torrente in his combinations of subgenres of the narrative (seen, for example, in *Quizá nos lleve el viento al infinito*) and -as pointed out by several essays in the collection which follows- by other experimental applications of the *novela negra* in the hands of cultivators who are at the same time fully aware of genre theory and the theoretical implications of their reordering of the elements of one form into another (139-40)." Vid. asimismo Leslie Fiedler "Cross the Border-Close the Gap: Post-Modernism", Stefano Tani, Kirk Varnedoe y Adam Gopnik. *High & Low Modern Art, Popular Culture*. Este libro posee una magnífica bibliografía sobre el tema con un breve comentario de algunas obras. De ella entresacamos los siguientes estudios: Jim Collins. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, Thomas R. Edwards. "High Minds, Low Thoughts: Popular Culture," John Fiske. *Understanding Popular Culture* "Sees both apologists and critics of popular culture as not understanding how mass culture's ideological intentions can be ignored or altogether subverted by society's subcommunities." Herbert J. Gans. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* "An argument for cultural pluralism; insists that hierarchies of cultures are ultimately meaningless and indefensible, and that all strata of expression are valid, vital and meaningful." Abraham Kaplan. "The Aesthetics of Popular Culture," "The problem with popular culture is not that it is base but that it has yet to realize its great potential." Tussell B. Nye "Notes for an Introduction of

Popular Culture," "Catalogues the reasons why popular culture is studied and accepted; insists that once artificial boundaries based on snobbery and cultism are erased, greater understanding of our culture will result." Susan Sontag "One Culture and the New Sensibility," "Argues that the gulf between 'high' and 'low' art is illusory. The new cross-cultural media evidence 'not a conflict of cultures (but) the creation of a new kind of sensibility (which is) defiantly pluralistic' and dedicated to 'excruciating seriousness and to fun, wit and nostalgia." Ferguson, Russell, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss, eds. *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture. Images by John Baldessari*, Leslie and David White, eds. *Mass Culture: The Popular Arts in America* "An early defense of popular culture and aesthetic pluralism."

<sup>11</sup> Sobre la novela detectivesca española véanse los siguientes estudios: Francisco González Ledesma "Breve noticia de la novela-noticia," Juan Antonio de Blas "Novela de espías y espías de novela," Salvador Vázquez de Parga. *Los mitos de la novela criminal*, Patricia Hart. *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, María Elena Bravo "Literatura de la distensión: el elemento policíaco," Juan Tébar "Novela criminal española de la transición," Samuel Amell "La novela negra y los narradores españoles actuales," Jordi Costa Vila, "Por amor al relato. Entrevista con Andreu Martín." Además ver el número monográfico de *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2,(1987) dedicado a "The Hispanic Thriller." especialmente los artículos de Malcolm Alan Compitello

"Spain's nueva novela negra and the Question of Form, y "Juan Benet and the New Spanish Novela Negra," Samuel Amell "Literatura e ideología. El caso de la novela negra en la España actual;" Gonzalo Navajas "Modernismo, Postmodernismo y novela policíaca: *El aire de un crimen*, de Juan Benet" y "Género y contragénero policíaco en *La rosa de Alejandría* de Manuel Vázquez Montalbán." Mary S. Vásquez "Alfonso Grosso's *Los invitados* An Incursion into the Novel of Crime," Phyllis Zatlín "Detective Fiction and the Novels of Mayoral" y Luis F. Costa "La nueva novela negra española: el caso de Pepe Carvalho."

<sup>12</sup> Si bien la música y el cine son elementos extratextuales, concebimos, con Linda Hutcheon, la imposibilidad de re-crear estas manifestaciones culturales por cualquier medio que no sea textual: "As Paul Veyne (1971, 309) has argued, even the event closest to us personally can be known to us afterwards only by its remains: memory can create only texts. There is no such things as the *reproduction* of events by memory." (Hutcheon, 154). Así pues, la intertextualidad es aplicable por cuanto estamos relacionando diferentes tipos de textos, no actividades culturales.

<sup>13</sup> Vid. Manuel Alvar. "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy."

<sup>14</sup> La *Revista de Occidente* dedica su número de febrero de 1989 (93) a la música de jazz. Contiene ensayos de Mariano Antolín Rato, Antonio

Muñoz Molina, Gonzalo Abril, Ildfonso Rodríguez, Ebbe Traberg, José Ramón Rubio y Javier de Cambra.

<sup>15</sup> Vid. los comentarios en nota 9 de este capítulo.

<sup>16</sup> Hemos de aclarar que si bien la mayoría de los elementos foráneos tomados en la obra son pertenecientes a la cultura americana, no podemos generalizar pues existen otros que la relacionan con la cultura inglesa, alemana, italiana, portuguesa, etc. Por ello preferimos hablar de "cultura occidental" mejor que estrictamente "americana."



## CAPITULO VI

### *BEL TENEBROS.* EL USO Y ABUSO DE LAS CONVICCIONES.

#### VI A.- PRESENTACION.

*Beltenebros* (Barcelona: Seix Barral, 1989) supone un acercamiento a la novela de espías del tipo de las de John LeCarré, si bien la acción ocurre en la España de posguerra y sus personajes están relacionados, directa o indirectamente, con el franquismo.

La novela narra la historia de un espía que viene a Madrid a matar a un traidor. El inicio de la novela "Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca." nos ofrece un resumen del tema principal de la obra. El argumento es la historia de Darman, un antiguo combatiente en la guerra civil española, en el que no cuesta reconocer a un miembro del partido comunista, que es reclamado por la organización exterior para que viaje a Madrid con la misión de asesinar a un traidor. Darman es ahora un combatiente desengañado que abomina interiormente de la organización, pero, metido en lo que él llama la ficción, acepta el encargo y da comienzo el relato. El capitán Darman vive en Inglaterra donde posee una tienda de libros y grabados antiguos. Su pasaporte británico le permite una cierta impunidad en sus continuos desplazamientos por Europa. Se caracteriza por su frialdad, su astucia y una violencia disimulada con un porte y atuendo elegantes. El pasado heroico de su juventud (recuerda el Berlín en 1944) se ha convertido ahora en una madurez en la que se siente "...ya bebido y culpable de deslealtad y de algo más imperdonable para ellos, ironía." (13). La organización ha descubierto un caso de traición. El responsable ha fingido huir de la Policía, durante un traslado, y se encuentra ahora

refugiado en un viejo almacén abandonado junto a la estación de Atocha. La misión del capitán Darman consiste en acabar con su vida, como años antes hiciera con Walter, identificado por Darman a través de un espía alemán capturado por los servicios británicos al finalizar la II Gran Guerra.

El final transcurre en la "cripta del tiempo" (232), el cine abandonado, doblemente simbólico, ya que funciona en el plano interior de la acción y a través de la referencia al cine (imagen, falsificación de la realidad). En este lugar mítico vivían hace veinte años Walter, Rebeca Osorio, amante de éste, y Valdivia, otro camarada y falso muerto que desde la sombra y convertido en el comisario Ugarte, ha manejado todos los hilos de la trama, de Darman y de Valdivia/Ugarte/Beltenebros, que como Amadís, loco de celos, vivió emboscado sí no en la Roca Pobre sí entre las brumas de su antiguo pasado y su siniestro presente.

La acción se inicia cuando el ejecutor se encuentra ya en el abandonado almacén. El mecanismo del "salto atrás" nos permite ir identificando los "signos" que encuentra a su paso. Por ejemplo, las novelas rosas de Rebeca Osorio. La presencia de una mujer en la penumbra del almacén le confundirá. Un paso, abandonado en el lugar, le conducirá hasta un "cabaret" semiclandestino, donde una muchacha ejecuta un baile lascivo. Su aspecto le recuerda la imagen de aquella novelista y el lector participará en el reconocimiento hasta que después entiende que se trató de una falsa Rebeca Osorio. Muñoz Molina ha sabido sembrar el relato de erróneas pistas. Tales recursos son los característicos de la novela policíaca. Y, sin embargo, "la narración poco tiene que ver con el género" (J. Marco:18). Las pesquisas, las acciones previstas ya por el personaje, los ambientes parecen surgidos de un brumoso sueño.

Jaime Lorenzo ha querido entender la obra en clave mitológica. Esta clave se nos anuncia desde el propio título de la novela, pues "Beltenebros" es el "príncipe de las tinieblas" que identifica al comisario Ugarte con el diablo. Siguiendo esta clave, podemos interpretar la última parte de la novela como un descenso a los infiernos, que guardaría cierta relación con el mito de Orfeo y Eurídice. La sala "Tabú" aparecería como la puerta del infierno, en el que Darman debe penetrar en busca de Rebeca. El lugar está defendido por un cancerbero, "el hombre de la espalda torcida." Cuando Darman halla la entrada al infierno, este hombre se enfrentará a él para impedirle pasar. Hasta llegar donde se encuentra Ugarte, que ha arrastrado consigo a Rebeca, Darman debe atravesar las alcantarillas, que podemos suponer simbólicamente el Averno. El recinto de un antiguo cine abandonado es una imagen especialmente eficaz al ser un lugar apropiado para alguien que se mueve con facilidad en las tinieblas, a quien hiere la luz. Cuando Darman llega allí, Muñoz Molina subraya el simbolismo de la situación mediante la proyección de una película sin sonido.<sup>1</sup> La realidad (simbolizada por las imágenes de la pantalla) se reduce a un torbellino de impresiones. Sólo podemos captar de ellas una apariencia -pero no la palabra, el discurso que les presta coherencia, y que nos las haría inteligibles.

*Beltenebros* toma su título de uno de los nombres que recibe Amadís de Gaula en *El Quijote*, cuyo significado es hermosa tiniebla. Como en él es habitual, el nombre mismo le sirve para indagar aspectos de la narración y lo utiliza, al mismo tiempo como símbolo del tema principal de la obra. "Puse *Beltenebros* porque me encantó la sonoridad de la palabra. Tiene algo misterioso. Como se sabe es el nombre que adopta Amadís de Gaula cuando quiere transformarse. Como la novela trata de una transformación vista a

través de la clandestinidad, el nombre me pareció de lo más apropiado. La clave de la novela es, pues, la identidad secreta (Juristo,30).” La historia tiene sus orígenes en la historia y en la vida real. Muñoz Molina comenta que leyendo una historia de la clandestinidad en España descubrió unos personajes muy interesantes que se veían obligados a huir de la policía y de sus propios compañeros. Asombrado de cómo vivía esta gente y lo fácil que era acusar a alguien de traición, recordó cómo en la universidad, a principios de los 70, un amigo fue acusado de ser confidente de la policía. “Me interesó mucho esa confusión y doblez, muy novelesca. Otra idea, más indirecta, nació de la imagen de esos cines abandonados, que cada vez abunda más en las ciudades (Trenas, 15).”

Los hechos históricos, sin embargo, constituyen tan sólo un vago telón de fondo. No son sino simples referencias dramáticas que jalonan una historia inverosímil, tornada por efectos de la literatura en coherente.

Al igual que en las obras anteriores, los personajes son hombres y mujeres fríos, distantes, con una tendencia a ser fugitivos. No en vano la cita que encabeza la obra, (tomada de *Don Quijote*, II, LXI) hace referencia a este aspecto: “Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién.”

La acción bucea en la culpabilidad angustiosa y no reconocida del capitán Darman, personaje sin raíces que, como el Santiago Biralbo de *El invierno en Lisboa* vive en hoteles. En un plano aparentemente secundario se encuentra la figura emblemática del comisario Ugarte, incapaz de resistir la luz, habitante perpetuo de las sombras simbólicas, el verdadero Beltenebros de la novela. No lograremos identificarlo hasta casi el final. Es la reencarnación de la traición, como Rebeca Osorio (las dos figuras femeninas superpuestas) lo es del amor. Este se desarrolla en los ambientes más

sórdidos. Brota también de la oscuridad y acaba con ella. En realidad, Andrade, el hombre a quien el capitán tiene que matar permanece en Madrid por amor. Y es asesinado por Luque, un joven fanático e inexperto, un personaje secundario que había intervenido en el comienzo de la obra. Como en *El invierno en Lisboa* la mujer aparece en el centro de la trama y parece encarnar la fatalidad. Los protagonistas no pueden escapar al atractivo que ejerce sobre ellos. Sin embargo existe una diferencia en el tratamiento de la solución, pues mientras en *El invierno en Lisboa* el protagonista se sentía incapaz de olvidar a Lucrecia, por más que su recuerdo le hiciera sentirse desgraciado, el Darman de *Beltenebros* parece haber tenido más resolución, pero en ambos casos la situación es prácticamente idéntica: los personajes han renunciado a su propio pasado; esto es, al recuerdo de una relación sentimental imposible-. Al hacerlo, han perdido su propia historia personal; son hombres sin identidad, resignados a una existencia mecánica en la que no parecen perseguir objetivo alguno. Además, en ambos relatos se produce un segundo encuentro, que en *Beltenebros* Muñoz Molina resuelve en una interesante clave mitológica.

Los personajes, aunque ficticios poseen un origen histórico. Julián Grimau<sup>2</sup> sirve de origen a dos de los personajes de la novela. Su personalidad está encarnada en el capitán Darman y su físico es el retrato que nos ofrece Andrade. El origen de Walter está en Quiñones y en Trilla, dos hombres que en 1940 vinieron a España a organizar el Partido Comunista Español.

Aparecen en *Beltenebros* una variedad de temas relacionados, en mayor o menor medida, con el tema principal de los espías y la dialéctica

traidor/héroe. A nivel literario, la figura del espía llega a ser una alegoría de la propia actividad del escritor por la introducción en mundos que no son el suyo para enterarse de lo que sucede y luego contarlo. "El espía tiene una identidad y un oficio secreto, que es mirar lo que ocurre a su alrededor, pues bien, eso es lo que hace el novelista; contemplarlo todo con los ojos bien abiertos y, si no se comporta así, no puede salirle una buena novela (Cantavella, 15)." Ya hemos indicado que los modelos en los que se basan sus personajes son, en cierta medida reales, históricos, creados a partir de las vidas de clandestinos españoles. Pero, por otra parte, hay, también unos modelos literarios como los personajes de John Le Carré<sup>3</sup> o Graham Greene, o las biografías de los grandes espías. "A mí me han influido mucho las historias de espías ingleses. Ahí está Kim Philby, a quien se ha tildado de traidor... La traición ocurre sobre todo en las sociedades cerradas, en organizaciones que la propician dentro de un modo marcado por la doblez. Siempre tiene que haber personas con doble identidad y es mucho más interesante una persona así, que no aquellos con una identidad sencilla (Cantavella, 15)."

El núcleo de su obra es el héroe. Principalmente el héroe romántico, trágico. De ahí que haya elegido un tema, el de la Guerra Civil española -la última guerra romántica-, donde abunda este tipo de héroe.

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 II Guerra Mundial, hay unos seres inexplicables, como el Walter de mi novela, que está copiado de varios personajes reales. Es decir, gente que en los años treinta se dedica a hacer la revolución, a ir por ahí cambiando el mundo. Están en España, colaboran 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 Treblinka ..., y cuando termina la II Guerra Mundial siguen en el tajo. Siempre me pregunto: ¿de dónde procede esa energía moral tan tremenda? Es algo que no puedes

explicarte. En esta clase de comportamientos hay un misterio. El misterio, que he tratado de reflejar en la novela, de la lealtad y de la traición (Vidal-Folch, 22).

La novela desarrolla simultáneamente un doble motivo: por una parte, la persecución del supuesto traidor; por otra, la historia personal del perseguidor, para el que esta misión se convierte en un regreso al pasado, durante el que revive un episodio sentimental que precedió a su salida de España, en los últimos momentos de la Guerra Civil.

El contenido ético que aporta *Beltenebros*, está en el adentrarse en el espíritu humano buscando la condición de héroe o de traidor, en un intento de cuestionar los prototipos y plasmar la complejidad de la conciencia: "Es un error pensar que de una parte están los héroes y de otra, los traidores. El traidor y el héroe pueden ser la misma persona." (Iglesias, 30). La novela muestra que no hay nada que tenga un sentido único, una heroicidad positiva, y que la heroicidad está mezclada con la traición. La cuestión que se plantea es por qué fueron héroes y por qué los héroes, inevitablemente, tenían que ser traidores. "A mí siempre me han interesado mucho los espías -soy buen lector de Graham Greene y John Le Carré-, por algo que es la verdad y la mentira en la lealtad. Esa es una aventura que a mí me fascina. El campo de lo que se es o parece ser. El terreno de la simulación." (Castro, 17).

Relacionado con el tema de los espías y traidores aparece el mundo axfisiante y clausurado de la clandestinidad, que sirve de marco al desarrollo de los hechos y que contribuye a crear esta sensación de irrealidad y de trampa irrenunciable para los actores y para el lector. La figura del luchador clandestino antifranquista aparece como un misterio, como la concibe el propio autor: "pasaban la frontera e iban a luchar contra un cíclope. Venían a España y sabían que tarde o temprano iban a caer. Y ahí existe una mezcla de heroicidad y de canallada." (Fajardo, 122).

Los personajes de *Beltenebros*, como los del resto de sus novelas son marginados que, o bien persiguen o son perseguidos; pero en cualquier caso, se trata de personajes solitarios. Este es uno de los principales componentes de los personajes de su obra. La obra rezuma soledad y Muñoz Molina se complace en mostrarnos hombres que viven en los mismos lugares, pero que no se relacionan. Parte de la impresión de soledad que respira la novela está conseguida mediante el uso de la voz narrativa en primera persona. "Hice una primera versión en tercera persona que no pasó de las cuarenta páginas. Después la escribí en primera persona y empecé a encontrar el material fundamental: la soledad, que ya estaba en mis otros libros, pero que aquí se encarnaba en los espacios neutros de aeropuertos y hoteles." (Fajardo, 122). Esta soledad penetra en los personajes y emana en toda la novela, lo cual la lleva a ser una novela oscura, con pasajes como entre tinieblas. Ni siquiera los nombres -que tan importantes son para Muñoz Molina- ayudan ya que todos tienen nombre falso.

Sin embargo, bajo la apariencia fría de Darman se oculta el amor y el deseo que siente por Rebeca Osorio y luego por su hija, que le induce a intentar salvar el destino de la chica del desastre y perdonar la vida de Andrade, en cuya situación desciende a ponerse varias veces y al que, por supuesto, no odia.

Sí, como aclarábamos anteriormente, la novela puede interpretarse en clave mitológica también la guerra civil puede ser un tema mitológico, y así es como la ve nuestro autor. "Yo me he criado de pequeño oyendo historias sobre ese acontecimiento. Para mí es pura narración oral y además es que me atraen mucho ese tipo de personajes, los vencidos, y sobre todo esa dignidad que tienen todos ellos." (Arana, 27). Esta visión mitológica de la



guerra es un intento de distanciamiento de los hechos para evitar tomar una postura que favoreciese a uno de los bandos. "Estábamos acostumbrados, en el tratamiento de la guerra civil en la literatura, a una cierta revancha, o ajuste de cuentas, demasiado vinculada emocionalmente al tema. Lo que había que hacer era convertir eso en una fábula abstracta." (Iglesias,30).

Pero junto al tema de la Guerra Civil, *Beltenebros* es también una novela donde se explota el tema de lo urbano. La ciudad, como los personajes, es fría y oscura, de ambientes sórdidos. La ciudad llega a convertirse en un símbolo de los sentimientos de los personajes; un lugar que favorece el conocimiento de los abismos de la tragedia, el dolor y la venganza. La ciudad favorece el anonimato y con ello, la posible creación de vidas imaginarias. "La ciudad tiene en común con la novela una pluralidad de vidas que se pueden volver imaginarias. En un pueblo donde te conocen y conoces a todo el mundo no hay ficción posibles." (Iglesias,30).

El uso de ciertas técnicas narrativas contribuye a que la novela posea una lectura sencilla e interesante. La técnica más representativa de *Beltenebros* y aquella con la que consigue enlazar el presente con el pasado es la de los paralelismos. Los paralelismo temporales que se habían hecho notar en su primera novela ocupan también en ésta un lugar destacado en la construcción de la intriga. El enviado, en busca de la desaparecida víctima, se encuentra con la mujer que, según la organización, le ha llevado, por amor, a la traición. Descubre que es la hija de la amante de otro traidor que en otra misión anterior había ejecutado. El juego de duplicidades atraviesa la novela y la resolución final acabará por hacer encajar circularmente la trama. Las acciones son simétricas, aunque distanciadas una de otra por el tiempo, como acostumbra a serlo en los relatos de Borges. El narrador es

consciente de este efecto: "Alguien en París había concebido mi llegada y el reconocimiento como un juego de simetrías y signos (16)." La novela se convierte, así, en un juego iniciático de simetrías y de espejos que reproducen una y otra vez las situaciones.

Por otra parte, si la existencia de paralelismos es una técnica que Muñoz Molina ya había ensayado en novelas anteriores, también lo es la influencia de las técnicas cinematográficas y de la novela negra. En *Beltenebros*, al igual en *El invierno en Lisboa*, la ambientación responde a la plástica del cine –"la presencia de *El tercer hombre* de Orson Wells es más que un homenaje" (Bértolo,15)–, y un cine, una vieja sala cinematográfica, será el espacio simbólico que anude el argumento. "No se trata tan sólo de que el cine actúe como referente voluntario; en la escritura del granadino se advierte una voluntad de fluidez, de dejar que la prosa se deslice, que parece buscar un efecto semejante a la proyección constante y continua de imágenes que funcionan como un mecanismo de hipnosis (Bértolo,15)." La presencia del cine negro se refleja tanto en el tratamiento de la historia como en la estructura de la trama, en el retrato impresionista de los personajes y en la peculiar escenografía de la novela, cuyas acciones transcurren en hoteles de segunda clase, pasillos con luces turbias, vertíbulos mal iluminados y estaciones de ferrocarril semidesiertas. Son abundantes las escenas en blanco y negro en las que todo recuerda a decorados de antiguas películas y secuencias ya vistas, de días lluviosos, calles solitarias y el asfalto mojado como un sucio espejo en el que se reflejan los faros amarillos de un coche. A tal respecto son interesantes los comentarios de Molina, "Ocurre que nuestra sensibilidad está educada por el cine, hemos aprendido a mirar a través del cine. La novela, como una película o una composición musical, es una modulación del tiempo, el

novelista tiene que jugar con el ritmo, la palabra tiene que fluir, la novela debe ser una máquina de contar (M.A. Trenas,15).” Y hasta cierto punto se podría afirmar que los personajes de *Beltenebros* no son sino clichés, tipos más o menos codificados del género negro, y esto de una forma totalmente pretendida, porque lo que la novela busca es arrastrar al lector, engañado a sabiendas, hacia esa magia envolvente de las antiguas películas que imaginamos cuando el narrador atestigua los ecos de voces que le llegan desde el Universal Cinema.<sup>4</sup>

Hay que hablar asimismo de novela policiaca a propósito de *Beltenebros*. En este sentido, también la novela ahora publicada retoma la senda de *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa*. En los tres textos resuena una misma intertextualidad. El cadáver que nunca existió, el pasado que se oculta tenaz tras las máscaras de la apariencia y acaba supurando de improviso en el presente de la encuesta, proceden acaso de la estructura policiaca tantas veces repetida por Ross Macdonald en sus novelas. Sin embargo *Beltenebros* no es tan sólo una novela negra sino que, al igual que hacía en las anteriores novelas utiliza este género -así como utiliza el cine u otras disciplinas- como modelo estructural pero no como fin. A este respecto comenta el autor: “Desde luego he fracasado si se saca esa conclusión de serie negra porque yo me propuse hacer una novela abstracta, tipo Kafka, sin casi referencias concretas. Esto, es, una especie de parábola fría. Espero que la novela no se quede en una clave de serie negra porque entonces pensaré que me he equivocado (Juristo,30).”

Asimismo, Constantino Bértolo ha llamado la atención sobre el uso que Muñoz Molina hace del melodrama en las novelas de Rebeca Osorio, lo cual le lleva a estudiar la obra como una parodia de este género.

En cierto momento del relato, y a propósito de la mujer citada, el ejecutor recuerda que ella escribía "novelas de intriga y amores fulminantes" en las que "había un ensañamiento en la inverosimilitud y la parodia que yo creía copiado de los melodramas del cine y que ella atribuía al azar diario de la vida." En este recuerdo están las claves de la novela.

*Beltenebrose* está escrita sobre el palimpsesto del melodrama, si consideramos a éste como una forma feble de la tragedia clásica, en la que el papel del destino, del factum, se ha sustituido por el sentimentalismo, es decir, por una concepción barata de los sentimientos. Puede decirse, por tanto, que la novela es un melodrama, o mejor, una lectura sobre el melodrama y, por tanto, una propuesta sobre el entendimiento de la literatura. Esa lectura que Antonio Muñoz Molina propone es la sustancia misma de la novela. Su acierto narrativo reside en la superposición al género melodramático de una sensibilidad que no descansa en el juego romántico de felicidad versus infelicidad, sino fundamentalmente, sobre dos resortes éticos y estéticos muy sedimentados en las subjetividades colectivas de hoy: el cine, sobre todo el negro, y el humanismo desesperanzado o pesimismo esteticista; dos mundos, dos sensibilidades, por cierto, muy cercanas. El héroe, como los detectives de Chandler, defiende algo en lo que no cree, es un perdedor escéptico, cansado, triste, solitario y final. La víctima, con la que el verdugo tiende a identificarse, lo es en el sentido más existencialista del término -"mirada de hombre extraviado para siempre por la melancolía", con "innata predisposición al desamparo"- . Los malos son fríos, matemáticos con mente de jugadores de ajedrez, vengativos y hacen ruido al sorber. Metafísicamente malos. Las heroínas son bellas, acosadas sensuales, cálidas y fuertes, fáciles y puras. Menos los miembros de la organización, todos son naufragos de la vida, víctimas de una ficción -la vida- que está por encima de ellos (Bértolo, 15).

Sin embargo, según este crítico la presencia del melodrama es demasiado grande y todo el quehacer narrativo que hay en la novela se pone al servicio de un fin concreto: que el lector acepte las convicciones de este género, siendo los elementos que pone en marcha para que esa aceptación se produzca demasiado evidentes.

Otro aspecto de gran importancia en la obra de Molina es la manipulación de tiempo y espacio que lleva a cabo.<sup>5</sup> El tiempo tiene una importancia crucial en toda la narrativa de Muñoz Molina y en este libro no

es una excepción. *Beltenebros* es una perfecta alegoría de la memoria, fiel reflejo de la subjetividad con que el tiempo atraviesa por la mente, juego de espejos donde la realidad adquiere un espacio mágico y el destino o el azar intervienen para trazar vidas paralelas que recuerdan otras vidas y establecen una cadencia circular a la manera borgiana. "Recordar es inventarse el recuerdo. El pensamiento se mueve siempre en el tiempo, pero construye otro tiempo. La conciencia tiene unos territorios muy extraños, y a mí me gusta que aparezca el azar, pero al mismo tiempo que parezca destino, que el tiempo tenga una arquitectura, una simetría. Las novelas no son ni estilo ni contenido, son fundamentalmente tiempo (Iglesias, 30)." Los lugares en los que transcurre la acción apoyan la conexión temporal entre un pasado de recuerdos y un presente de acción. Así entre el "cabaret" disimulado, de entrada restringida y el abandonado cine Continental existe un pasaje oculto. "Así el pasado y presente se unían como dos lugares distantes comunicados por un túnel y era más poderoso y amargo el sentimiento de la profanación, de la antigua culpa." (164). Aunque la acción parezca situarse en un mundo irreal y un tiempo históricamente falseado (Marco, 28), posee una concreción absoluta y transcurre durante el año 1964 aunque esté documentado en 1973, "el año sórdido de la muerte de Carrero, del proceso 1001 y la ejecución de Puig Antich." (Prados, 15). Junto a este año, mediante el recuerdo se recorren diferentes épocas y lugares; así el Berlín de 1944 (15) y el Madrid de la Guerra Civil (60).

Por otra parte, gran parte del éxito estriba en la creación de un ambiente de decorado de cine negro que envuelve la obra completamente. Los aeropuertos vacíos y nocturnos en los que Darman espera, la gradación de sus luces, el silencio en sus estancias y el ruido cercano de motores, los bares cerrados, el cargamento misterioso de la maleta, o la ciudad de

Madrid, un Madrid que se intuye lejano, casi mítico, y cuyas aceras cubre una fina película de agua. Pero Muñoz Molina no se limita a mostrarnos el ambiente y los personajes exteriormente, sino que entra en la psicología de los personajes y los paisajes. A la manera de un Clarín, busca las motivaciones finales de cada movimiento: "No hablaba para responder a mis preguntas. Lo hacía por una supersticiosa necesidad de nombrar a Andrade, para que existiera así fuera de ella y su invocación alcanzara una presencia objetiva (58)."

Algunos críticos han subrayado las analogías existentes entre *Beltenebros* y los relatos de Jorge Luis Borges. Joaquín Marco suscribe que si Jorge Luis Borges hubiera escrito una novela se parecería a *Beltenebros* y relaciona a nuestra obra con las frases enigmáticas que sitúan su conocido relato "El jardín de los senderos que se bifurcan." en *Ficciones* "... es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo." (Marco, 28). Como tantos personajes borgeanos su personaje recuerda o cree revivir los hechos narrados: "No recordaba haber visto antes esa plaza pero la conocía, identificaba la línea de los tejados..." (15) Además, el sentido simétrico y circular de la historia al que nos referimos anteriormente y sus evidentes simbolismos coinciden con Borges, buen conocedor, asimismo, de la novela policiaca, de la que él mismo se sirvió en algunos de sus relatos.<sup>6</sup> Otro aspecto típicamente borgeano que explota Muñoz Molina es el espacio laberíntico que vemos brotar con cierta prevención de una ciudad que creíamos sin secretos, de una ciudad que pensábamos sólo propicia al tópico costumbrista.

Varias son las características que comparte *Beltenebros* con las dos novelas anteriormente escritas. Un tiempo pasado que se impone por las palabras o la presencia de otros personajes y la firme convicción de la imposibilidad del amor, con *Beatus Ille* comparte su relación temática con la guerra civil y la posguerra; con *El invierno en Lisboa* la estructura y las técnicas narrativas. El motivo del falso muerto -que parece tomado de *El largo adiós* de Raymond Chandler- ya aparecía en *Beatus Ille*. Muñoz Molina ha contado que el origen de esta historia fue un guión de cine, inspirado por la lectura del libro de Gregorio Morán *Grandeza y miseria del Partido comunista* en el que se narra la historia de un hombre al que ejecutan por equivocación, pero el proyecto no llegó a cuajar. Como en *Beatus Ille* el título hace oculta referencia a lo que el pasado escondía: un personaje que se presumía muerto y que, sorpresivamente, se nos descubre no sólo vivo, sino pertinazmente actuante, dios ignorado que en la sombra construye la historia que los personajes se ven obligados a vivir, sin saber que hay una mano oculta que traza las líneas de su destino. Con *El invierno en Lisboa* comparte ciertos motivos (la canción Bahía) ambientes (la boite Tabú) y técnicas (narración en primera persona); además, la insistencia, mediante imágenes oportunamente funcionales, en el interjuego de la ficción (cine, literatura) y vida, así como el ambiente de novela negra.

El autor comenta sobre este aspecto de la siguiente manera:

No se suele relacionar con el resto de mi obra, con mis novelas y mis artículos, en los que es muy frecuente la presencia y la metáfora del espía. *Beltenebros* prolonga una faceta de *Beatus Ille*-la del heroísmo muchas veces inútil de la lucha clandestina-, y de hecho uno de sus personajes secundarios ya había aparecido en aquella primera novela. También quise que fuera una especie de reverso de *El invierno en Lisboa*: menos culturalismo, menos sentimentalismos, escribir no sobre el amor y la amistad, sino sobre su ausencia absoluta (Entrevista en *El Urogallo*, 63).

En cuanto a las fuentes que hayan podido influir en la creación de *Beltenebros*, además de la ya mencionada de Borges, el autor reconoce la ironía y el juego entre literatura y vida de Cervantes y la piedad y voluntad de contar y mirar de Pérez Galdós, si bien no sólo para este libro, sino para su obra en general. Junto a estos fuentes de tipo culto Muñoz Molina añade otras de tipo popular que enriquecen su acervo literario. "Nunca son [los referentes] estrictamente literarios. Me influye Cervantes, pero también las novelas del oeste, las policiacas baratas, me gustan los *best-sellers* de espías y cosas así. Me influye Joyce y Concha Piquer. Un flamenco me dijo hace poco: "Todo el arte es lo mismo", y creo que efectivamente hay un punto en el que confluye todo." (Blanco, 48). Tal vez sea en esta unión entre fuentes cultas y populares, en el intento de hallar el punto justo entre calidad y popularidad donde se encuentre la clave del éxito de la novelística de Muñoz Molina. Así lo ha visto el crítico Santos Alonso:

Resulta en verdad paradójico que en España, donde es normal admitir que no existen verdaderamente críticos literatura, perdure la opinión de que la calidad, por precepto, es incompatible con el éxito hasta el punto de que una novela calificable de obra maestra no debería figurar en las listas de ventas, y a la inversa, una novela muy vendida admitiría sobre sí todo tipo de sospechas. El origen hay que buscarlo en otro prejuicio: durante años los novelistas españoles se han empeñado en la gran originalidad que les condujera a la obra maestra, cuando en realidad sus resultados eran estrepitosos fracasos.

En España, para nuestro bien las cosas van cambiando y, quizá por primera vez, éxito y calidad caminan al paso. Novelistas como Mendoza, Luis Mateo Díez o Muñoz Molina, que no tienen reparos en recoger una tradición fácilmente reconocible ni en recurrir a tendencias poco intelectuales, gozan a la vez del favor del público y del beneplácito crítico. La explicación me parece obvia: saben contar una historia con el lenguaje, la estructura y los recursos adecuados a ella (1989, 23).



Esta misma posición es la que defiende nuestro autor cuando afirma: "Ya se ha roto la dialéctica entre calidad-literaria minoritaria y falta de calidad-venta masiva. Porque en los últimos años ha habido bastantes casos de buena literatura que han sido éxitos de ventas. Hay pocos escritores españoles tan serios como Mendoza, y pocas novelas tan ambiciosas como *La ciudad de los prodigios*, y es un libro muy leído (Alameda, 55)." Muñoz Molina apunta a la necesidad de ser populares para cumplir una función social con el lector español: "lo que me parece fundamental es la reconciliación del lector español con la novela española. Con gente como Ferrero, Llamazares y yo, se ha recuperado una posición importante de los libros españoles dentro de la sociedad (Lorenzo, 61)." Pero, al igual que en sus anteriores novelas, si bien goza de una crítica bastante benévola, no han faltado críticos que han visto puntos negativos y elementos pobres que debieran ser evitados en próximas obras. Esto no quita la enorme popularidad y el prestigio de buen narrador de Muñoz Molina quien con su última obra *El jinete polaco* (Barcelona, Seix Barral, 1991) recibió uno de los mayores galardones de la narrativa española; el premio Planeta, con una dotación de veinticinco millones de pesetas (Alameda, 48).

Si hemos de incluir la parte negativa que la crítica ha visto en *Beltenebro* hemos de empezar con la que hace Costantino Bértolo. Según este crítico los personajes no logran librarse de su apariencia de actores y la intriga se complace en sí misma y no llega a ser historia así como la ambientación no se transmuta en espacio. Además no considera que la localización temporal de la novela resulte clara. Algunos datos hacen pensar en el final de los años sesenta, otros como tranvías, sombreros, nos remiten a la década de los cincuenta. Para este crítico ello es síntoma de

que la estética de clichés oculta una visión esclerotizada del mundo , un cieto conformismo estético y ético que una narrativa hábil no alcanza a suplantar (1989, 15). Por su parte Salustiano Martín pone en entredicho la credibilidad e historicidad de la narración, asignándole demasiada influencia del cine y la novela negra.

¿Se puede creer, por ejemplo, que el partido comunista mande asesinar a un hombre, por muy traidor que se aparezca a sus camaradas del exterior en 1965? ¿Dónde están los miembros de la organización en Madrid, en esos momentos en probable ebullición 'subversiva'? No hay ninguna referencia seria que tenga que ver con las tensiones políticas o sociales de la época o con el propio desarrollo interno de la supuesta organización política. Estrechamente dependiente de los referentes literarios o fílmicos, *Beltenebros*, con semejante tema, sigue eludiendo, un acercamiento consecuente a la realidad (Martín, 28).

En conclusión, podemos decir que *Beltenebros* es una novela a la altura del resto de la obra de Antonio Muñoz Molina con unos elementos estructurales y temáticos similares a los utilizados en sus novelas anteriores, pero con la originalidad suficiente como para hacerla atractiva y no redundante. La lectura de esta novela ofrece al lector un tema atractivo y su estructura la hace interesante para el lector crítico y cómoda para el que sólomente busca el solaz.

## VI B.- EL USO Y ABUSO DE LAS CONVICCIONES.

"One cheats himself as a human being if one has respect only for the style of high culture."  
Susan Sontag

"Contemporary democracy and mass culture are two sides of the same coin."  
H. Stuart Hughes

Cuando los críticos comenzaron a interesarse por la novela detectivesca, western, rosa, etc., las categorizaron como subliteraturas. Este concepto reflejaba la distinción cualitativa entre cultura superior y de masas. Sin embargo esta diferenciación se vio pronto invalidada por su simplicidad. John G. Cawelti introduce dos elementos para analizar este tipo de literatura: convicciones e invenciones: "Conventions are elements which are known to both the creator and his audience beforehand -they consist of things like favorite plots, stereotyped characters, accepted ideas, commonly known metaphors and other linguistic devices, etc. Inventions, on the other hand, are elements which are uniquely imagined by the creator such as new kinds of characters, ideas, or linguistic forms" (113). Convicciones e invenciones poseen diferentes funciones culturales. Las convicciones representan imágenes y significados familiares y presentan una continuidad de valores; las invenciones, por otro lado, nos enfrentan a una nueva percepción o significado que no hemos observado anteriormente. Ambas son importantes para la cultura. Las convicciones ayudan a mantener la estabilidad cultural mientras que las invenciones

aportan nueva información. Esto mismo puede aplicarse al individuo. Si el individuo no encuentra un gran número de experiencias y situaciones convencionales su sentido de continuidad e identidad le llevará a grandes tensiones e incluso crisis neuróticas. Pero, sin nueva información acerca de su mundo, el individuo se mantendrá tras una barrera de convencionalismos sin posibilidad de escape.

Las literaturas populares altamente convencionales -novela detectivesca, western, de espías- pueden llegar a ser repeticiones de fórmulas convencionales con una función meramente de entretenimiento pero con poco interés o valor. Sin embargo, hay siempre algunos escritores que, sin perder de vista las estructuras convencionales del tipo de historia sobre la que escriben, incluyen un tipo de arte personal distintivo. Es aquí donde debemos fijar nuestras miradas y apreciar el trabajo de aquellos autores que sin alejarse de los convencionalismos logran crear un conjunto de invenciones dentro de aquéllos que hace de la obra algo único y original. Como Cawelti ha señalado, "As in the case of pop music and the conventional film, it is not so much the unique totality of the individual work, but the artistic dialectic between *auteur* and convention, the drama of how the convention is shaped to manifest the auteur's intention, that excites our interest and admiration (58)."

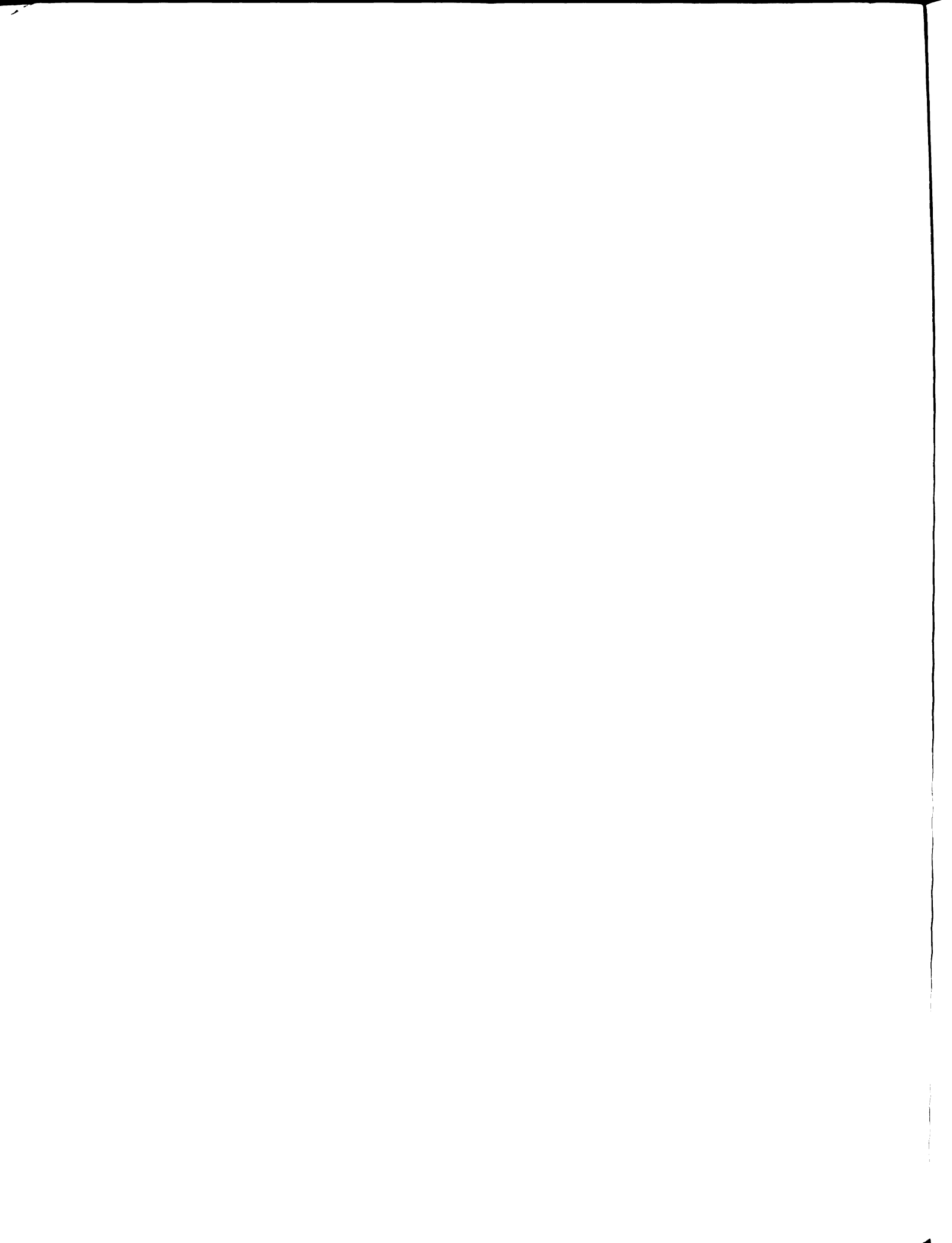
Por otra parte, la explosión de formas culturales "subliterarias" es una forma de expresión de libertades supuestas a una democracia. Como H. Stuart Hughes observa "Contemporary democracy and mass culture are two sides of the same coin (125)." El significado real de la cultura popular, como indica Marshall Fishwick, no está en un área o método definible sino en el intento de hallar un nuevo aparato de estudio que las englobe y entender así, el mundo en el que la gente vive.

El acopio de las formas culturales consideradas populares representa la lucha de las nuevas generaciones contra una sociedad estructurada en clases donde aparece la distinción entre "lo culto" y "lo inculto." En este sentido se trata de un arte subversivo, de una amenaza a las jerarquizaciones impuestas. Lo que se propone, pues, es el desmantelamiento de la dicotomía cultura superior/inferior y la posibilidad de clasificar las obras individualmente según sus propias virtudes, evitando así las clasificaciones generales. Como Leslie Fiedler aclara "What the final intrusion of Pop into the citadels of High Art provides, therefore, for the critic is the exhilarating new possibility of making judgements about the "goodness" and "badness" of art quite separated from distinctions between "high" and "low" with their concealed class bias (1984, 162)."

En el caso español, la literatura popular de detectives, de viajes o de ciencia-ficción durante el franquismo es, en gran parte, un género de importación, cuando no de adaptación. Los modelos aparecidos son extranjeros, tal vez porque las experiencias en que se puede fundar este tipo de ficción no ha existido o existen en nuestro país en forma muy limitada. Las creaciones propias son muy escasas y para llenar ese vacío, se ha traducido sin descanso. Tan acostumbrado estaba el lector español a ver nombres de autores extranjeros en las portadas de las novelas populares que los editores "exigieron con frecuencia seudónimos en inglés o, por lo menos, que pareciesen serlo" (Gil Casado, 97). Algunos ejemplos de esta forma de dependencia del extranjero son los seudónimos de Eduardo Guzmán (Edward Goodman), Alfonso Manzanares (Alf Manz), José Mallorquí que junto a los seudónimos con forma española Amadeo Conde, J. Figueroa Campos y A.M.Torre publicó novelas deportivas, rosas, de detectives, ciencia-ficción y

principalmente del oeste bajo los seudónimos de Leland R. Kicchell, E. Mallory Ferguson, Carter Mulford, J. Hill, D. Taylor, J.Carr, León Coppel y Ray Pennell. El uso de seudónimos, ya sean de corte hispano o sajón también implica el deseo de esconder la verdadera personalidad y es óbice del escaso prestigio que estas formas literarias poseían. En este sentido hemos de recordar los seudónimos de los autores más vendidos de novela del Oeste americano -Estefanía- y rosa -Corín Tellado-. Un elemento común a todas estas novelas populares de la época franquista es que responden, en mayor o menor medida, a la mentalidad de este régimen. Gil Casado, refiriéndose a las novelas del oeste de Mallorquí dice que reflejan la fobias del franquismo y que hablar de Mallorquí es hablar de fascismo (99). Por otra parte, el alejamiento de toda ideología política y la creación de islas imaginarias a donde el lector español pudiera escapar y olvidar por unas horas las injusticias del régimen dictatorial eran parte de la política de silenciamiento de Franco. El ejemplo más claro de servicio al régimen lo constituyen las novelas de Francisco García Pavón, creador de la novela detectivesca española más popular de los años sesenta, la de la saga del detective de Tomelloso, Plinio. Este personaje representa la figura paternalista e inductora del orden establecido de un policía de provincias y exalta el heroísmo y la condición altruista y probidad del funcionario policial que se sacrifica para mantener la ley y el orden.<sup>7</sup>

Tenemos que esperar hasta mediados de los años setenta para ver el uso de estas literaturas de género -y especialmente la detectiveca- incorporadas a la literatura culta (Amell, 1987:192). Así, autores como Eduardo Mendoza o Vázquez Montalbán han sabido potenciar su calidad artística, cuidando la expresión, elaborando los recursos técnicos, y añadiendo una dimensión intelectual a la ficción que previamente no poseía.



El punto álgido de esta relación está en la toma de elementos populares por parte de escritores tradicionalmente considerados elitistas, tales como Juan Benet en *El aire de un crimen* o Gonzalo Torrente Ballester en *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Así pues, el uso de elementos procedentes de literaturas de género en Antonio Muñoz Molina posee unos antecedentes lejanos, en la literatura "de kiosko" de su infancia y juventud, en los años del franquismo y unos recientes en el uso de que ella hacen los narradores a partir de la muerte de Franco.

Lo que nos interesa ver en este capítulo es cómo adopta nuestro autor estos elementos populares y en qué sentido introduce innovaciones. Esto es, siguiendo la división de Cadwell anteriormente estudiada, cómo relaciona "conventions" e "innovations."

Para ello vamos a estudiar primero los elementos "convencionales" del arte popular. Abraham Kaplan en su estudio "The Aesthetics of the Popular Arts" expone las características propias de este tipo de arte que podríamos resumir en los siguientes apartados:

- Sociológicamente están dirigidas a una gran clase media.
- Estructuralmente son simples y poco sofisticadas.
- Su contenido es escapista.
- Responden a una fórmula convencional.

Aplicando estos elementos a *Beltenebros* observaremos que, a pesar de ser una novela popular con un gran número de lectores rompe con las reglas de simplismo y convencionalismo expuestas por Kaplan para las artes populares. Con ello intentaremos demostrar que la novelística de Antonio Muñoz Molina cae dentro de ese grupo de novelas que logran innovar teniendo como bases convencionalismos y que es, precisamente, esta base

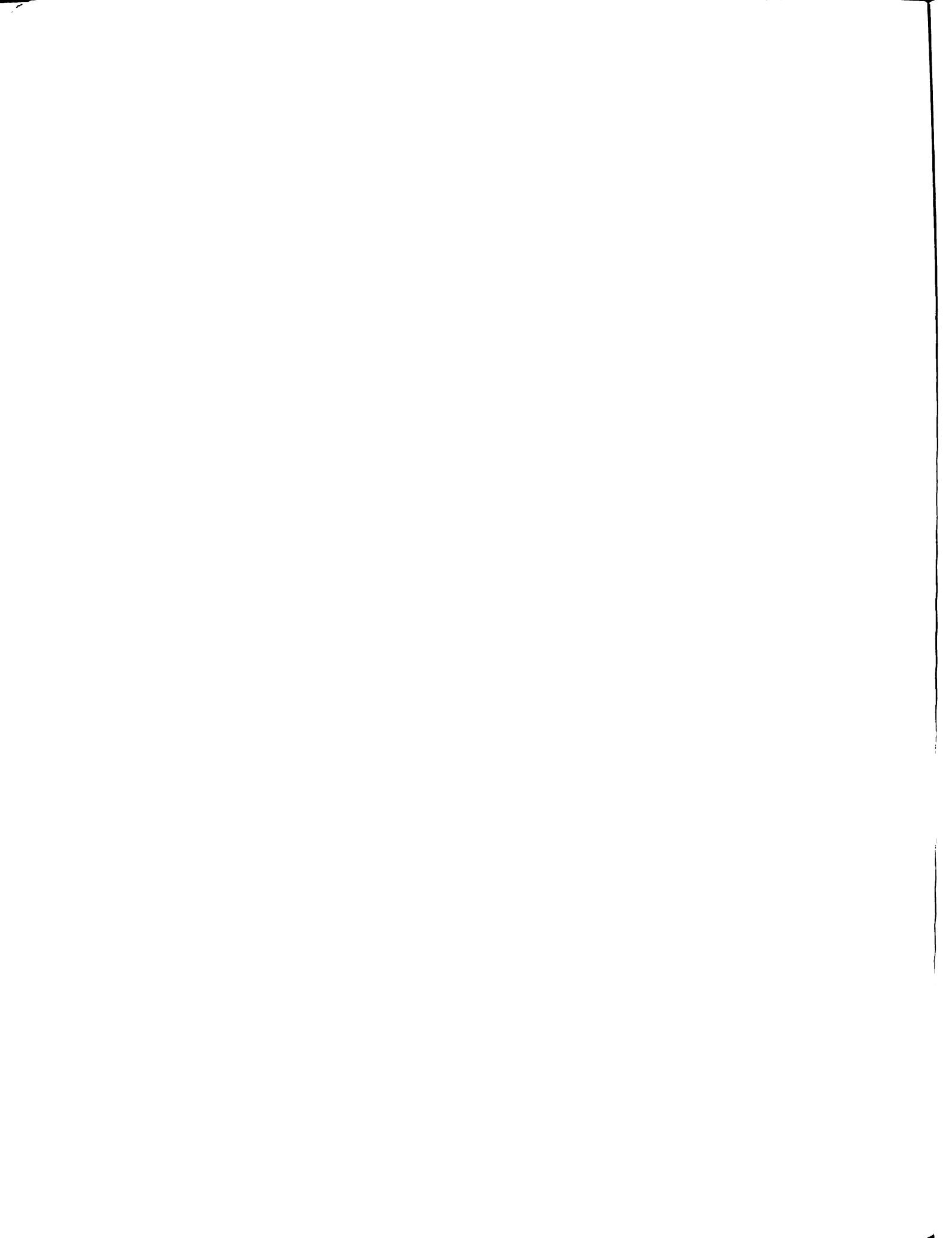


convencional la que le permite subvertirla y crear algo original mediante el "uso y abuso de sus convicciones."

Que la novela está dirigida hacia un lector medio es evidente por los comentarios del propio autor en los que hace referencia a su relación con un gran público que antes no existía. "El público de las novelas españolas lo estamos inventando los novelistas españoles. No ocurre como en Estados Unidos o Inglaterra, donde existe una sociedad de lectores de novela. En España ese público no existía hasta hace seis o siete años. Ha habido un cambio sociológico, principalmente, y es que las novelas españolas tienen lectores españoles. Tienen los suficientes lectores para que los escritores puedan vivir tranquilamente de eso, pero ese público no estaba, lo hemos inventado."<sup>8</sup> Esta relación con el gran público está, además, confirmada por la visión que los críticos tienen de autores populares. "Novelistas como Mendoza, Luis Mateo Díez o Muñoz Molina, que no tienen reparos en recoger una tradición fácilmente reconocible ni en recurrir a tendencias poco intelectuales, gozan a la vez del favor del público y del beneplácito crítico" (Alonso, 1989: 24). Es, por ello, evidente el sentido altamente popular que Muñoz Molina otorga a su obra. Esto representa un cambio en la actitud del escritor español dentro del marco de la narrativa española de posguerra, y muy especialmente la que surge a partir de los años sesenta, de corte elitista. Como Pablo Gil Casado nos recuerda, el desarrollo industrial y el auge correspondiente en el consumo ocasionó en estos años un despegue de la burguesía. La furia adquisitiva parecía indicar a los ojos del escritor y del lector, que los problemas socioeconómicos creados por la dictadura ya no existían o, al menos, no eran tan agobiantes. Así aparece la ruptura del novelista con la vanguardia social, considerando que la lucha reivindicativa

del proletariado es asunto del proletario mismo. Unos comentarios de Juan Goytisolo en *Disidencias* sirven para ejemplificar este cambio de actitud. "España se modernizaba y americanizaba bajo el régimen actual y éste amenazaba prolongarse y sobrevivir incluso a la muerte del dictador, mi entusiasmo se enfrió y el "encargo social" que por unos años había sentido dejó de operar (Gil Casado, 21)." Para el novelista español la ruptura con la vanguardia social supuso la pérdida del papel de portavoz privilegiado. Como alternativa optó por la vanguardia estética, estableciendo así una hegemonía cultural de clase. Frente a las tendencias igualitarias y la nivelación que impone el consumo masivo, el escritor buscó la diferenciación afirmando su conciencia de clase, refugiándose en el elitismo y prefiriendo un arte abstracto, una expresión hermética y una temática deshumanizada (20,21). Durante los años que siguen a la imposición de la democracia como forma de gobierno en España, el escritor tiende a relacionarse con la clase media, la cual, debido a la tendencia niveladora del sistema democrático es mucho mayor que lo era en los años sesenta. A diferencia de la posición elitista adoptada por escritores como Martín Santos o Juan Goytisolo, el narrador de los ochenta refleja una inclinación hacia las clases populares. Ello no indica un rebajamiento de la calidad de las obras sino un aumento del nivel cultural de la sociedad a la que va dirigida su obra.<sup>9</sup> Es así como podemos entender el binomio calidad/alto número de ventas al que se refería anteriormente Santos Alonso.

Volviendo a nuestro punto de partida sobre las características del arte popular según Kaplan, y una vez demostrada la popularidad de las obras de Muñoz Molina veremos cómo se adapta al modelo sugerido por Kaplan.



Según este crítico el arte popular se caracteriza por su simplismo formal. "It is said to be simple and unsophisticated, aesthetically deficient because of its artlessness. Everything is straightforward with no place for complications (65,66)." Nada más lejos que esta definición para referirse a *Beltenebros*, una novela donde la estructura es una parte crucial en el entendimiento del significado total. En principio es una novela cargada de artificiosidad, esto es, de elementos artísticos que la enriquecen y ello con un valor literario. Porque lo que la estructura circular de *Beltenebros* representa es la temporalidad, expresando un ciclo histórico que se repite. Ello afecta tanto a los personajes como a las acciones. Así a lo largo de la historia de Darman vemos pasar ciertos personajes que tienen un reflejo en la vida anterior del protagonista. Andrade, el supuesto traidor del presente es un reflejo del traidor de antes, Walter; y la misión de Darman es, en ambos casos, acabar con él. Ambos están enamorados de una mujer fría y sensual a la que, de una manera u otra, utilizan. Walter se sirve de Rebeca Osorio para pasar la información a través de las novelas que ella escribe. Andrade, enamorado de la joven Rebeca Osorio (II) la usa como ayuda para mantenerse oculto. Los paralelismos continúan cuando vemos que Rebeca Osorio (II) es hija de Rebeca Osorio y Walter. En ambos casos existe un triángulo amoroso pues Valdivia está enamorado de la madre así como Ugarte lo está de la hija y ambas son usadas sexualmente para saciar el placer de estos personajes. Por supuesto también Darman está enamorado de ambas. La misión de Darman es "matar a un hombre a quien no había visto nunca (1)" como había sido su misión veinte años antes. Los resultados de esta misión también son similares pues, -llegamos a saberlo al final- las dos muertes han sido errores tanto del Comité como de Darman y han resultado ser crímenes de inocentes pues ni Walter ni Andrade eran

traidores sino pobres diablos manipulados por dos personajes que, en el culmen de los paralelismos, resultan ser el mismo: Valdivia y Ugarte, o como se le conoce en el mundo de los espías, Beltenebros. Esta técnica de paralelismos nos relaciona el tiempo presente de la acción en 1964 con la ocurrida en el pasado veinte años atrás, y la circularidad expresa el movimiento rotatorio del tiempo. Esta técnica aparece usada, en la literatura española, principalmente, en los relatos de Borges (pensemos en "Las ruinas circulares"), un autor del que nunca se ha dicho que sea popular, sino todo lo contrario, apto sólo para una minoría cultivada y que, a semejanza de Muñoz Molina, gustaba de escribir historias detectivescas.

La circularidad como estructura es una constante en la obra de Muñoz Molina. Ya vimos cómo aparecía en *Beatus Illey El Invierno en Lisboa* El final de la novela estaba conectado con el principio por unas secuencias expuestas en un tiempo que se correspondía con el inicio. en *Beatus Ille* Jacinto Solana, esperando el efecto de las píldoras suicidas recuerda toda la historia que se va a contar y el final se corresponde con un momento antes del presente del inicio de la novela. De manera similar, el narrador de *El Invierno en Lisboa* comienza a relatar su historia una vez acabada la historia que va a narrar. En *Beltenebros* la circularidad está expresada por esos paralelismos entre personajes y acciones que recorren toda la obra y que expresan una circularidad temporal perfecta. Con esta técnica da Muñoz Molina una redondez a la novela que sugiere el constante transcurrir del tiempo.

Como consecuencia de esta estructura complicada, el lector se ve forzado a desentrañar los elementos que la forman y, a modo de detective, unir datos y pistas para llegar a comprender el resultado final de la novela. En este sentido el lector necesario para esta obra es un lector activo, con la

función de detective y no la de receptor pasivo de una historia. En ningún caso se podría comparar con lo que, según Kaplan, caracteriza a las formas populares "In sum, what is unaesthetic about popular art is its formlessness. It does not invite or even permit the sustained effort necessary to the creation of an aesthetic form. But it provides us with an illusion of achievement while in fact we remain passive (68)."

Al igual que Cawelti, Kaplan ve una interacción entre los elementos de la dialéctica "convention/invention", "repetition/novelty" considerando que en el caso de las artes populares son las convicciones y repeticiones las que tienen más peso. "The same beloved star appears in what can be described as a new role. At the same time the repetition minimizes the demands made on us. Curiosity is easily satisfied, but suspense may be intolerable if we must join in the work of its resolution (68)." Como consecuencia de ello lo que nos ofrecen estas artes son "fórmulas." Sin embargo, lejos de utilizar estas fórmulas para aplicarlas a algún elemento y analizarlo, el arte popular las usa como experiencia simplemente. Un ejemplo de ello es el dominio del "star system." Si toda obra de arte tiene sus elementos dominantes a los cuales se subordina el resto, en la cultura popular solamente los dominantes son objeto de interés quedando el resto como sombras en la que apoyar el elemento preponderante. Desde el punto de vista de la percepción, Kaplan ve una consecuencia derivada del uso directo de fórmulas. La percepción estética que emana de una obra de arte es sustituida por un simple reconocimiento de las fórmulas. La percepción que se deriva de las artes populares no es fiel a los materiales artísticos presentados, sino a los estereotipos que el lector espera hallar. Esto deriva en lo que ha dado en llamarse "kitch." A nivel sicodinámico la respuesta estética que se espera derivada de una obra de arte es reemplazada por una simple reacción. La

diferencia entre este par de elementos es que mientras la reacción está determinada por un estímulo inicial fijado de antemano y siguiendo unas convicciones, la respuesta sigue un itinerario no prefijado y que ha sido formado mediante un proceso de auto-estímulo a lo largo de la obra (68, 69). Dada su tendencia al uso de estereotipos el lector encuentra en las artes populares un sentimiento de nostalgia, de recuperación de unas formas tal y como se esperan que aparezcan. Lo que disfruta no es la obra en sí, sino lo que trae a la mente. Esta nostalgia no se relaciona con la obra como forma artística sino con la propia familiarización.

La relación entre los elementos de la oposición convicción/innovación que aparece en las artes populares es utilizada conscientemente por Antonio Muñoz Molina en *Beltenebros* lo cual lo coloca por encima de la dialéctica, por cuanto el uso de estos elementos se hace de una manera innovativa.

*Beltenebros*, al igual que ocurría en *El invierno en Lisboa* toma personajes y acciones pertenecientes al acervo de las literaturas populares. El espía frío llegado a una ciudad desconocida con unas órdenes que cumplir, la víctima nerviosa que se esconde de su verdugo, la mujer sensual y sin sentimientos que arrastra una historia desconocida y el traidor cuya identidad no llegamos a conocer hasta el final. Todos estos son personajes pertenecientes a la novela de espías, lo que Muñoz Molina consigue es incluirlos en un medio completamente anormal a sus acciones: la España de posguerra. La innovación de *Beltenebros* es doble. Por un lado logra integrar un género foráneo dentro de la narrativa española, la novela de espías y, por otro, escribe una novela sobre la posguerra española -una más entre todas las escritas- con la innovación de hacerlo siguiendo un género novedoso en España. Por ello en la dialéctica convicción/innovación, los elementos pertenecientes a lo que pudiera considerarse convicción -

personajes detectivescos, acciones, ambientes, etc.- son innovadores dentro de la narrativa española; pero, además la visión que se da de ellos es también innovadora. Innovadora es, dentro de la tradición española, la visión creativa que de Madrid se nos da. De hecho nos podría recordar más a una ciudad como Londres o Chicago que a una ciudad de un país mediterráneo. "La tarde de Madrid era de un azul tan oscuro y tan húmedo como el que yo podría estar mirando si no hubiera salido de Brighton (57)." "El viento de Madrid era más frío que el de Roma. Breves rachas de llovizna y granizo asolaban los espacios horizontales del aeropuerto (...) cuando el avión empezó a perder altura y pareció quedarse suspendido en el interior de la niebla (58)." Pero este Madrid de nieblas y lluvias frías es un reflejo del Londres, Chicago o San Francisco de las novelas detectivescas de Conan Doyle o Chandler. Al igual que los personajes falsos con los que juega. Se trata de personajes extraídos de la tradición de género negro, pero ahora se hacen conscientes de esa imagen y el autor juega con ello y hace que el lector se haga cómplice en este juego intelectual. "Parecía haberse vestido y no afeitado en varias semanas la barba por fidelidad exclusiva a la literatura de las descripciones policiales. Usaba un anorak azul con las solapas levantadas y una gesticulación recelosa (25)." El lector sabe que se está jugando con este tipo de literatura popular. Las innovaciones también afectan a los personajes y las acciones pues el brillante héroe que viene a Madrid a ejecutar las órdenes bajo las miradas de admiración de sus oponentes no resulta ser tan héroe cuando descubrimos que ha sido manipulado desde el inicio por el antagonista, "Beltenebros;" y que ha asesinado a dos inocentes (Walter y Andrade) por equivocación. Igual caso ocurre con las víctimas que pasan de ser presuntos traidores a mártir-héroes de la causa comunista. Los papeles se invierten y en el hecho de tener conciencia de ello estriba la



novedad. Lejos estamos de la "nostalgia y familiaridad" con hechos, ambientes y personajes estereotipados de las que habla Kaplan. Contrariamente a ello nos enfrentamos con un mundo nuevo que destruye las fórmulas incluyéndolas en sí mismo. Desde este punto de vista podemos decir que *Beltenebros* es una parodia de la novela de espías. Parodia en el sentido postmodernista que Hutcheon le aplica: "Postmodernist parody marks its paradoxical doubleness of both continuity and change, both authority and transgression (154)." Parodia no significa imitación simple de modelos sino utilización de modelos clásicos para transgredirlos, para crear algo nuevo a partir de ellos. Al igual que Cervantes transgredió el modelo de las novelas de caballerías con una novela de caballerías diferente, Muñoz Molina consigue transgredir la novela de espías clásica con *Beltenebros*. Ahora bien, esta parodia no tiene intenciones críticas o de burla sino que sus aspiraciones son meramente artísticas. Lo que se propone el autor no es derrumbar el mundo del género de novela de espías, sino crear uno nuevo a partir de él. La parodia es tan consciente en la obra de Muñoz Molina que incluso la introduce como elemento formativo del argumento. Rebeca Osorio escribe novelas rosas con una función completamente diferente a la de narrar historias de amor, pues en estas novelitas van indicadas las pistas a seguir por los espías para llegar a sus contactos. Paralelamente a la labor de Rebeca, Muñoz Molina usa la literatura de género para escribir una gran novela dentro de los moldes externos de la novela de espías. Mediante el "uso y abuso" de las convicciones formulaicas Muñoz Molina no crea ni destruye una forma canónica, sino, simplemente, la transforma.

Un último punto hemos de analizar respecto a las artes populares con relación a *Beltenebros*, el del escapismo. Según Kaplan las artes populares

son netamente escapistas. "Popular art seeks to escape ugliness, not to transform it (...) It seems to provide an escape not only *from* something but also *to* something else, shuts out the real world by opening the door to another. We do not just forget our troubles but are reminded of them to enjoy the fantasy of overcoming them (73)." Evidentemente esta es la función de toda aquella literatura popular que llenaba los kioskos españoles durante la posguerra y el resto del franquismo y que servía al español para aislarse del mundo en que vivía y evadirse soñando que, mientras leía, podía ser el intrépido sheriff o la hermosa princesa. Pero no es ese el caso de *Beltenebros*, comenzando por el hecho de que la sociedad es diferente de la de los años sesenta. Pero, además nuestra novela presenta aspectos importantes y profundos que no hallaríamos en una "novela de kiosko." Por ejemplo el tratamiento de la Guerra Civil española y el del tema del "traidor y el héroe." En el primer caso se nos muestra la reivindicación de unos personajes históricos olvidados que llegaban a España y estaban dispuestos a morir por defender su ideología. En el segundo caso la presentación de unos personajes a los que no sabríamos si llamar "héroes" o "traidores" deja abierta la puerta a múltiples interpretaciones sobre sus verdaderas identidades. No se nos muestran personajes convencionales, sino ambiguos que representan más la duda que la seguridad, el cuestionamiento que la recepción pasiva.

Los temores que los elitistas mantenían sobre el desarrollo de las culturas de masas y las artes populares se ven hoy en día sin vigor debido a las nuevas directrices que señalan y que parecen indicar no un estancamiento en formas de escaso interés artístico, sino un enriquecimiento al aprovechar los elementos de estos tipos de literaturas e

incorporarlos a obras artísticas. A mediados de los años sesenta, cuando Estados Unidos iniciaba la reivindicación de los géneros considerados "subliterarios" Kaplan los consideraba "product of the characteristic features of modern society: capitalism, democracy, and technology. Capitalism has made art a commodity, and provided the means, to satisfy the ever widening demands for the refinements of life that earlier periods reserved to a small elite. Democracy, with its apotheosis of majorities and public opinion, has inevitably reduced the level of taste to that of the lowest common denominator (65)," y consideraba las artes populares "the sickness of the age." Hoy en día, a pesar de que siguen escribiéndose "subliteraturas," algunos narradores han hallado un punto medio que les permite usar ese arsenal popular sin descender la calidad de sus obras. Muñoz Molina logra crear en *Beltenebros* una obra capaz de mantener unas exigencias técnicas superiores al mismo tiempo que hacerse accesible y llegar a la gran masa receptora. No se pierde calidad, sino que aún siendo popular es una obra de gran calidad. Evidentemente las influencias conjuntas de autores "cultos" como Borges y Cervantes junto a obras de carácter "popular" como la novela detectivesca, rosa, de espías, Concha Piquer, etc. a las que aludíamos en la presentación a esta obra han tenido mucho que ver en esa manera de conjuntar culturas alta/baja. Molina logra crear un estilo propio usando, pero sobre todo "abusando" -esto es, modificando artificiosamente- de las convicciones o fórmulas genéricas. Al mismo tiempo se consigue ese "Close the Gap, Cross the Border" entre culturas y grupos sociales tradicionalmente considerados con/sin prestigio cultural.

## NOTAS

<sup>1</sup> "la película que se proyecta en el cine donde transcurre parte fundamental de la acción es *Vértigo*, Hitchcock, pero yo sólo la describo, sin decir qué película es." (Fajardo, 122).

<sup>2</sup> Activista antifranquista condenado a muerte por el gobierno de Franco y ejecutado el 17 de agosto de 1963.

<sup>3</sup> En este sentido cita Muñoz Molina a *El topo* donde se cuenta la vida de Leopold Trepper, espía soviético en la Alemania nazi donde puso en marcha un grupo llamado "La orquesta roja" que pese a haber arriesgado su vida en Berlín, cuando regresa a Moscú es encarcelado por orden de Stalin.

<sup>4</sup> Prueba de su carácter visual es el hecho de que se haya hecho una película basada en ella . La película *Beltenebros* (España 1991), con un presupuesto de 382 millones de pesetas de los cuales el Ministerio de Cultura subvencionó 85, fue dirigida por Pilar Miró. El guión es de Pilar Miró, Mario Camus y Juan Antonio Porto y tiene los siguientes intérpretes: Terence Stamp, Patsy Kensit, José Luis Gómez, Jorge de Juan, John McEnery, Simón Andrey y Geraldine James. La fotografía es de Javier Aguirresarobe y la música de José Nieto. Fue filmada en inglés, en la lengua de los actores y ha recibido una crítica muy favorable (Angel Fernández Santos y Diego Muñoz)."

<sup>5</sup> En relación con la mezcla de varios tiempos cronológicos simultáneamente véanse los comentarios que sobre la película basada en esta obra hace Angel Fernández Santos.

Ofrece algunos alardes de alta precisión , como es el caso del empleo simultáneo -sin hacer incurrir en despistes al espectador, debido a la exactitud con que los saltos cronológicos se apoyan en objetos distintivos y en otros recursos estrictamente visuales- de tres y hasta cuatro tiempos paralelos en el armazón del relato.

Posee un buen sentido de la graduación: empezando muy alto, con una secuencia inicial que crea muchas expectativas, no obstante crece, no desalienta en la búsqueda en la pantalla de emoción y de enigma, lo que hace tensa y confrotable su proyección (32).

Creemos que estos comentarios se pueden aplicar a la novela también.

<sup>6</sup> Recuérdese el relato "La brújula y el reloj."

<sup>7</sup> Pablo Gil Casado coincide con esta visión de la obra de García Pavón basándose en sus comentarios hechos al prólogo de *Nuevas historias de Plinia* "El punto de vista de García Pavón coincide con la óptica a que se acomoda la literatura de exaltación policial: 'Pienso a veces que la principal misión de la novela policiaca es dar esperanza al pueblo bueno de que hay justicia en la Tierra y de que se arreglan hasta los casos -como éste y otros tantos- que para siempre quedaron impunes. La declaración se hace sospechosa, en vez de simplemente inocentona, si se recuerda que fue

escrita, así como casi todas las obras del autor, bajo el régimen franquista, cuando las investigaciones policiales no eran precisamente modelos de justicia (267).”

<sup>8</sup> Estos comentarios fueron obtenidos en una entrevista personal con el autor durante una Conferencia en Ohio State University durante el año 1991. Añadimos el texto completo de la entrevista, que permanece sin publicar, como apéndice a esta tesis.

<sup>9</sup> El aumento del nivel cultural medio español es debido, en parte, a la mayor accesibilidad a la cultura que el español posee tanto a nivel oficial (tales como las mayores posibilidades de asistir a la Universidad o el alargamiento de la escolarización obligatoria) como extra-oficial (gracias a los ciclos culturales que el gobierno socialista ha apoyado en su deseo de ofrecer una imagen cultural. Probablemente el mejor ejemplo de ello sea el de la labor cultural fomentada por el alcalde socialista de Madrid Enrique Tierno Galván, propiciador del movimiento cultural denominado “la movida.”

## CAPITULO VII

### ARTICULOS NARRATIVOS Y RELATOS CORTOS. EL INDIVIDUALISMO DE LA POSMODERNIDAD.

#### VII A.- PRESENTACION.

Con la colección de relatos narrativos *El Robinson urbano* comienza la carrera narrativa de Antonio Muñoz Molina. Tras esta colección aparecerá *Diario del Nautilus*. A ello hay que añadir la colección de relatos breves *Las otras vidas* para completar la andadura de Muñoz Molina como escritor en los años 80. Hemos incluido estas tres colecciones por considerarlo necesario para un estudio exhaustivo de la obra de nuestro autor, así como por participar de la misma naturaleza narrativa que las novelas. No queremos, por ello, decir que el autor considere las narraciones cortas como novelas reducidas. El relato corto y el artículo periodístico son una entidad diferente. El autor define la diferencia entre cuento, relato y novela de la siguiente forma:

Los cuentos los he cultivado más últimamente porque es un campo que permite una serie de cosas que la novela casi no permite, por ejemplo, la instantaneidad. Y una cosa que he observado en mis relatos y que me salió espontáneamente, sin darme cuenta, es que si en *Beatus Ille* trato del pasado o en *El invierno en Lisboa* trato de un mundo un poco ajeno, mis cuentos son bastante inmediatos en general y tratan de cosas que ocurren diariamente. Me he dado cuenta a posteriori que mis cuentos suelen ser muy realistas, aunque a veces tengan una pequeña clave fantástica (Masoliver, 14).

Para él el cuento es una máquina perfecta. Considera que el cuento permite y exige un campo mayor de sugerencias, porque hay que comprimir

mucho más, hay que ser más sintético y al mismo tiempo ha de dársele la posibilidad de estar abierto a nuevas perspectivas.

*El Robinson urbano* apareció en la editorial Silene Fábula de Granada en 1984 como recopilación de artículos periodísticos aparecidos en el *Diario de Granada* entre mayo de 1982 y junio de 1983.<sup>1</sup> En el prólogo a la primera edición de Pamíela (Pamplona, 1988) nos advierte el autor de la excepción hecha al artículo "Todos los fuegos, el fuego" que apareció en la desaparecida revista *Olvidos de Granada*. Lo incluye porque "participa de la misma naturaleza narrativa que los otros y alude a una irrupción del fuego en la ciudad que tuvo entonces, para Robinson y sus amigos -tanto los irreales como los reales- una cierta calidad de signo (11)." Además se advierte que el autor ha suprimido casi una cuarta parte de los artículos originalmente publicados en aras de una mayor unidad. Ya desde el inicio de la obra, en su primer artículo "Escuela de robinsones" anuncia su gusto por la literatura urbana: "La mejor literatura de la modernidad la han escrito grandes robinsones urbanos (13)."

Según Soria Olmedo esta obra está puesta bajo la advocación de una tradición moderna, la de los Tableaux parisienses de Baudelaire, y de otra más antigua, la de los viajeros a Granada. El libro trata a Granada como una ciudad viva, ofreciendo al lector, junto a sus monumentos la geografía de los ciegos, mendigos, locos, borrachos, etc.

La naturaleza que anima estos artículos es la del Robinson cuyo sentimiento es el de la soledad en medio de la ciudad, el cual es muy creativo ya que para el autor, "la ciudad es el territorio de la imaginación, es donde se ven las caras desconocidas, donde se ven las historias que uno



quisiera contar (Martín Gil, 24).” Los personajes que desfilan por esta obra son gente que va sola, “el hombre de la multitud que decía Allen Poe, mendigos, mujeres solitarias que van por ahí, los locos de las calles, los borrachos. La ciudad entera está llena de náufragos, y a veces de una manera estremecedora, terrible (Martín Gil, 26).”

Los temas tocados a lo largo de la colección se refieren a la ciudad de Granada, pero emanan de su interior toda la galería de personajes solitarios y situaciones imposibles propias de su narrativa. “La feria de los bárbaros” defiende la zona granadina de el Polígono de la Cartuja, pero también se reivindica el valor de los expulsados “heraldos de cuero negro y navaja, gitanos, chorizos, delincuentes, mendigos... (29)” todo bajo la mirada exhortativa de Walter Benjamin o Fellini. Del mismo modo “Capital de la locura” comenta la esquizofrenia de esta ciudad, pero al relacionarla con los sucesos presentados en los folletines de Gaston Leroux o las palabras de Bioy Casares “La soledad en las ciudades peligrosamente se parece a la locura” o con el loco Cardenio de Cervantes, se universaliza, dotando a lo dicho de un valor más generalizado que el puramente anecdótico y local.

La extensión visual permite a Robinson ejercer una veta civil, a la vez reformista y sarcástica y sobre todo aparecer como un fabulador “que se complace en diseñar para sí mismo imaginarias aventuras”, asignándose las a noticias o acontecimientos cotidianos.

El *Diario del Nautilus* fue publicado por la Colección de la Diputación Provincial de Granada en 1986.<sup>2</sup> Recoge artículos aparecidos en el periódico *Ideal* de Granada desde septiembre de 1983 a finales de junio de 1984.

Escritos desde el punto de vista del capitán Nemo, personaje que, como Robinson ha borrado las huellas de su pasado, el libro se estructura por

el procedimiento de ahondar en las posibilidades de ficción contenidas en una noticia que se presta a un esbozo mínimo de aventura. El robinson perdido en la confusión de la ciudad es sustituido por el "náufrago en el tiempo" que, en el fondo responde al mismo tipo de personaje solitario y automarginado que presentaba la anterior colección. Las referencias culturalistas se hacen más frecuentes añadiendo a los ya aparecidos anteriormente Poe, De Quincey, García Lorca, etc., los de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Garcilaso de la Vega, Luis Buñuel o Quevedo. A diferencia de *El Robinson urbano*, esta colección trata temas que se separan más de lo absolutamente local de Granada, tratando temas más generales sin la necesidad de hacer referencia a la ciudad. El ambiente de nostalgia de la soledad y apartamiento de las normas generales que ya aparecían en el anterior libro se mantienen. La importancia dada a lo urbano se ve expresamente en el artículo "Manuscrito hallado en una oficina" donde ya desde el título vemos el juego entre las referencias a los náufragos y su medio de comunicación y las islas desoladas de nuestro tiempo, las oficinas. El texto hace referencia a los manuscritos de Manuel Azaña hallados en los sótanos de un edificio de la Policía, pero los relaciona por su abandono de sí mismo ("borradores literarios de su juventud, fotografías de pasaporte tomadas en 1930 en las que don Manuel tiene la sonrisa triste de quien ha aceptado la mediocridad del presente y adivina la ingratitude del porvenir (91)" con otros personajes históricos de semejante talante: el Max Aub del destierro, don Quijote en su derrota o el hombre suicidado en el relato "Octaedro" de Cortázar.

La presencia de estas pequeñas obras es de vital importancia por cuanto contienen el germen de sus futuras novelas. Andrés Soría Olmedo lo ha notado con respecto a la primera novela, *Beatus Ille*, en los siguientes

elementos: "La nostalgia como levadura de la imaginación, el azar como elemento rector de la peripecia, la función literaria como operación que busca en el lector un cómplice de la historia, antes que un acólito; todas estas convicciones se despliegan en la primera novela (Soria Olmedo, 109)."

Rafael Conte indica la importancia de estas dos colecciones de artículos narrativos por su unidad. "*El Robinson urbano* y el *Diario del Nautilus* no son obras de simple periodismo al uso, sino productos literarios concebidos y realizados paso a paso como tales, y nada tienen que ver con las habituales recopilaciones de artículos, dispersas y deshilvanadas, a las que nos tiene acostumbrados la industria cultural (Conte, 490:15)."

A diferencia de las colecciones anteriores, *Las otras vidas* es una colección de relatos cortos.<sup>3</sup> Publicadas por la editorial madrileña Mondadori en 1988 recoge cuatro relatos del autor: "Las otras vidas", "El cuarto del fantasma", "La colina de los sacrificios" y "Te golpearé sin cólera." De ellos los tres primeros fueron escritos en el verano de 1987 y la primavera de 1988 por encargo de Felix Grande, Angel Sánchez Harguindey y Julio Ollero. "Las otras vidas", el relato que da nombre a la colección apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos* "El cuarto del fantasma" iba a publicarse en *El Globo*, pero permaneció inédito. "La colina de los sacrificios" fue escrito para la colección "Textos Tímidos" de *Almarabú*, pero se publicó, finalmente, en *El País* "Te golpearé sin cólera" fue escrito en 1983 para el catálogo de una exposición del pintor Juan Vida. Los cuadros citados en el relato existen de verdad, y la trama fue inventada expresamente para ellos.

El primer relato "Las otras vidas" trata un tema que aparecerá desarrollado más profundamente en su narrativa y especialmente en *El invierno en Lisboa* el tema del músico de jazz. El argumento es el siguiente. Como representantes y gente relacionada con los pianos Fujisutni un grupo de sudamericanos y españoles reciben un viaje por los mejores hoteles del norte de África. Entre los presentes se encuentra el afinador de pianos catalán Cadafells y su novia, "una irreverente mujerzuela que se afana en enseñar unas bragas azules que parecen ser las únicas que posee (13)." A lo largo de la obra se habla de los caprichos de los artistas y del peor de todos ellos, Milton Oliveira que, a pesar de ser el mejor concertista de jazz, es también el más insoportable. Una noche el narrador, a pesar de sus escrúpulos, no puede evitar emborracharse con el catalán y su novia. Varios días después, restablecido del bochorno, Cadafells le busca y le pide que le acompañe a ver algo inaudito. Esa noche, metidos en el mundo loco de la noche marroquí de Marrakesh acaban en una pestilente taberna donde descubren al admirado Milton Oliveira aporreando un piano durante varias horas seguidas.

Junto al tema del jazzman, encontramos otros aspectos que Molina repetirá en su obra, como son la aparición de ambientes exóticos o la mezcla de nombres de origen latino con sajones, cuyo ejemplo más representativo lo constituye Milton Oliveira o el "vehemente comodoro" Hoffmann Goicoechea. También recurre a la unión de nombres de personajes reales junto a los ficticios. Así aparecen junto a los personajes irreales los nombres de "Miff Davis, Daniel Bahremboim, Weissenberg, Rubinstein, Britten, Claudio Arrau o los de Beethoven, Schumann o Chopin.

El siguiente relato "El cuarto del fantasma" narra la historia de fantasmas que don Palmiro Sejayán cuenta a sus amigos. Al mismo tiempo

se nos narra la singular vida de este hombre desde que abandonó Armenia hasta llegar a Valparaíso y luego a España. La historia, al estilo de la aventura de los gatos de don Quijote en el castillo de los duques no contiene mayor interés. Lo único interesante quizá sea la mención que se hace de "la plaza del General Orduña" que volverá a aparecer en *Beatus Ille* y posteriormente en *El jinete polaco*, dando así a su obra un carácter de mundo autosuficiente del tipo del de García Márquez.

"La colina de los sacrificios" es, en cierta medida, una novela de detectives. En ella se nos cuenta la historia de un inspector que encuentra al hombre que había asesinado a su propia esposa partiéndole el cráneo con un hacha. El criminal reconoce el crimen y descubre el lugar donde enterró a su mujer. Hallan el cráneo partido en un solar donde las obras de construcción de casas han sido paralizadas por el hallazgo de tumbas prehistóricas. El examen del cráneo y las manchas de sangre indican que se trata de una mujer y encuentran, asimismo, el hacha con el que se cometió el asesinato. El criminal reconoce haber estado esperando quince años a que los detuvieran trabajando en una gasolinera perdida en medio del campo. Cuando parece que el orden ha sido restaurado y el malhechor detenido, el forense hace llamar al inspector y, acompañado de un arqueólogo, le explica que ha habido un error y que el cráneo pertenece, en realidad, a una víctima de los sacrificios de las tribus postrromanas de hace quince siglos.

El relato anticipa una de los puntos más importantes de la obra de Muñoz Molina, el uso de la novela detectivesca como estructura, que aparecerá tanto en *Beatus Ille* como en *Beltenebros*. A través de los hallazgos del inspector vamos conociendo una serie de hechos que desembocan en la resolución del relato. Además se juega con la figura del "otro", ese posible ser que existe en algún punto del espacio y el tiempo y

con el que nos identificamos y con el que, en el presente relato, está separado por una distancia de quince siglos.

Por último, "Te golpearé sin cólera" está encabezado por dos citas; una de Carlos Argentino Daneri:

"He visto, como el griego, las urbes de los hombres,  
los trabajos, los días de varia luz, el hambre.  
No corrijo los hechos, no falseo los nombres  
pero el voyage que narro es autour de ma chambre."

que hace referencia a los poderes de la imaginación. La otra cita da nombre al texto, y es de Charles Baudelaire "Je te frapperai sans colère."

Como el anterior relato, se trata de una novela detectivesca, con la diferencia de que si bien la anterior estaba escrita en clave seria, ésta lo está en clave humorística y paródica.

En este caso el detective recibe el encargo de encontrar al incógnito pintor J.V. (siglas que corresponden a Juan Vida para cuya exposición de cuadros está escrito el relato) que está llenando las ciudades de paraísos pintados que vuelven loca a la gente. Entra en una galería de arte donde intenta engañarlo una rubia y venderle unos cuadros de un tal Zoltán, que resultará ser un esbirro del magnate que ofrece el dinero al detective. Va a un Whisky Club buscando a una especie de hermafrodita al que halla en un callejón casi muerto. Le dice la dirección de Juan Vida y cuando llega encuentra a una mujer gritando apresada por una bestia. Le amenaza con una pistola y el bruto le derriba. Al despertar ve a la chica que le dice que Juan Vida la vio y la tomó como modelo y que Zoltán quería quitarle el cuadro para venderlo a un americano. Le dice la dirección de J.V. y le besa. Va a casa de J.V. y lo encuentra listo para marcharse al Caribe en busca de sus paraísos. Lo deja ir. Regresa a su jefe que le paga el resto del dinero prometido a cambio de la información sobre J.V., pero cuando el jefe se

dispone a detener el barco y llamar a los bomberos para que quemen los cuadros, el detective no lo permite, matándole. Regresa al piso de la chica y la ve dentro de un cuadro esperándolo en una playa. Enloquecido, como el resto de las víctimas que miran los cuadros de Juan Vida decide esperar a la chica, a pesar de saber que no existe más que en el cuadro.

El relato es una alegoría del poder del arte y la imaginación. El tono humorístico y paródico lo acercan más a las novelas de Vázquez Montalbán (pensemos en la locura mental de la víctima de *Los mares del sur*) o Eduardo Mendoza (la situación es tan esquizofrénica como la presentada en *El misterio de la cripta embrujada*) que a sus propias novelas. Algunos elementos, sin embargo, aparecerán posteriormente en sus obras. La figura repugnante del hermafrodita es un bosquejo del personaje jorobado de *Beltenebros* o del inmundo protagonista de esta misma obra.

Las últimas palabras del relato hacen referencia a la influencia de Borges (influencia que vemos también en el desarrollo del tema del "traidor y el héroe" en *Beltenebros*) "Tal vez estoy preso para siempre en el sueño tramado contra mí por otro hombre." Estas palabras se relacionan con las del argentino en "Las ruinas circulares" donde los personajes son fruto del sueño de una "idea superior." La diferencia está en la humanización de la fuerza creadora, pues mientras en Borges se intuye un "dios", en Molina es la potencia artística del pintor la que crea estos mundos irreales.

Podemos concluir que la importancia de estas obras se centra principalmente en que sirven de bosquejos para el consiguiente desarrollo en las novelas. A lo largo de los artículos periodísticos, desarrolla Muñoz Molina la imagen típica de los personajes fríos y distantes que correrán por todas sus obras. En la colección de relatos cortos ensaya nuestro autor

algunas de las técnicas que más tarde usará en sus novelas, especialmente el uso de la estructura detectivesca.



## VII B.- EL INDIVIDUALISMO DE LA POSMODERNIDAD.

Only those strong enough to  
 exist without external  
 support, without a rigid  
 identity will survive.  
 Charles Russell.

A lo largo de esta sección nos proponemos mostrar las características del personaje protagonista de la obra de Muñoz Molina según se nos presenta en sus ensayos narrativos de las colecciones de *El Robinson urbano* y *Diario del Nautilus* y la de relatos breves *Las otras vidas*. Estas colecciones poseen una galería de personajes que son, a nuestro parecer, el embrión de los protagonistas de sus novelas.

El personaje que Muñoz Molina nos presenta -y con él gran parte de la nueva narrativa- es, principalmente, un individualista, un solitario en medio de una sociedad que le excluye. Pregona su individualidad y se niega a ser categorizado, tomando para ello diferentes identidades. En ello coincide con las últimas tradiciones estéticas; pero es diferente en la manera en que es presentado ese individualismo, ya que el personaje posmoderno aparece mucho menos angustiado que sus antecesores por su individualismo y alienación. Ello es debido a que la relación entre individuo y sociedad ha cambiado sustancialmente. Desde un punto de vista sociológico, ya veíamos en el capítulo teórico sobre el posmodernismo la relación entre estos dos elementos que ofrecía Charles Russell. Según este teórico la escritura posmoderna está encargada de testificar las relaciones de control y oposición de individuos y cultura de masas resultado de la política capitalista con fuerte intervencionismo estatal.<sup>4</sup>

Temáticamente la expresión más frecuente de la ambigüedad entre dominios personal y colectivo es la paranoia. Es un estado psicológico primario y un motivo literario. El escritor y el personaje se dan cuenta que la autodefinición depende del desarrollo de técnicas de continuo examen e interpretación del "yo" y del mundo que le rodea.

Los sistemas políticos y sociales colectivos intentan moldear el comportamiento del individuo. A su vez, los individuos dependen de la explotación de los otros para su propio aseguramiento y protección, ya que cada persona representa una amenaza para los demás. Las relaciones sociales y personales se convierten en formas de agresión, lo cual produce que la identidad de los personajes no sea estable y que la realidad e identidad sean percibidas como formas de ficción.

Las novelas de Muñoz Molina están cargadas de personajes de este tipo: individuos solitarios y marginales que se niegan a entrar en la sociedad homogeneizadora que les acecha. Desde los mismos títulos nos llegan referencias a este individualismo: *El Robinson urbano* se refiere a la soledad del que se encuentra aislado en una isla urbana, incomprendido y ausente. Por su parte el *Diario del Nautilus* nos recuerda el aislamiento del resto de la sociedad del capitán Nemos dentro de su submarino y también nos traslada al mundo de los naufragios, de los fracasos. *Las otras vidas* manifiesta la posibilidad de cumplir nuestros destinos dentro de "otras vidas", de otras condiciones. Supone el escape de las restricciones sociales a que los personajes están constreñidos. En ese aspecto se relaciona con la literatura misma en su función de crear al lector otras posibilidades de existencia.

Desde el primer artículo de *El Robinson urbano*, "Escuela de robinsones" se nos presenta el modelo de escritura-creación de autores en pugna con el medio social que habitan: De Quincey, Allan Poe, Baudelaire, el placer de describir al hombre de las multitudes como a una criatura temible, la ilusión de los espejos que reflejan nuestra imagen que es a la vez nuestra personalidad y otra diferente, desconocida, los paraísos artificiales, los naufragos, los peregrinos, los estetas "de torre y azotea", los solitarios nocturnos de las calles americanas, los paraísos del alcohol, los ciegos, los locos, las mujerzuelas, etc., todo un desfile de personajes individualistas enfrentados a las rígidas normas de una sociedad moralizante con la que están en continua pugna. El héroe de nuestro autor se asemeja a los héroes del cine que "morían como tales, en un arrebato de su propia mentira o aventura, y su muerte era el último acto de una vida terrenal que debía concluir para dejar limpiamente abierto el territorio del mito. Los héroes del cine tenían la costumbre de morir jóvenes y hermosos, como los héroes griegos, morían encabalgados a un coche de carreras con la mirada fija en el suicidio o celebraban en soledad la ceremonia de la muerte para dejar tras de sí no sólo el mito, sino también el misterio nunca desvelado de los últimos héroes y el fulgor de una belleza que no quiere sobrevivir ni un solo instante a la cima irrepetible de su plenitud (93, 94)."

En el caso del relato "Las otras vidas" el conflicto entre sociedad e individuo viene representado por la visión que del músico Milton Oliveira tienen los representantes de la firma Fujisutmi. Estos muestran la sociedad represora y moralizante que intenta inculcar por sus palabras un modelo a seguir. En contraste con ellos Oliveira mantiene su propio código y se permite ser un músico sublime con comportamiento incivil, un personaje de

"insoportables manías, perversidades de misántropo (13)" capaz de enfrentarse a las normas sociales del grupo. Más interesante que estos dos es el personaje "camaleón" Cadafells, que participa tanto de un grupo como de otro. Forma parte del grupo social por su relación con los pianos Fijisutmi y goza de las ventajas que ello le da, como es el viaje que la compañía le ofrece; pero al mismo tiempo, hace notar su individualismo rechazando las normas sociales que sus compañeros, intrínsecamente, le exigen. Así, Armando Cadafells, antipático catalán se hace acompañar de "una joven sucia y melnuda que poseía una peculiar habilidad para exhibir unas bragas azules (...) [que] debían ser el único ejemplar de esa prenda con que contaba en su vestuario, porque nunca advertimos que cambiara su color (14)," concluía las comidas con notorios eructos, no participaba de las visitas a los lugares pintorescos y se emborrachaba continuamente. Su habilidad más llamativa era la de la parodia, "ejecutaba a petición del auditorio rápidas imitaciones de concertistas célebres(15);" esto es, tenía una especial habilidad para imitar a los demás, lo cual le permitía estar dentro de un grupo social y, al mismo tiempo, atacarlo mediante la continua burla de sus principios. En contraste con él, el protagonista narrador, completamente inmerso dentro del grupo social al que pertenece, experimenta un desliz y se acerca al mundo de Cadafells, pero no lo hace por convicción sino por su "falta de carácter (16)" la cual le impide gozar de las ventajas de ser un miembro pleno de cualquiera de las dos facciones. Ni pertenece al mundo individualista y libertino de Cadafells y Oliveira ni al colectivo ya que como su esposa le achaca "gano poco dinero, abusan de mí buena fe, soy imbécil, a mi edad, y ya no soy un niño, no me he labrado una posición comparable a la del comodoro Hoffmann o el *anorevole* Gelli, cuya

esposa va siempre decorada con pulseras de plata y largos pendientes de amatista (16, 17)."

Las disputas entre campo colectivo e individual aparecen plenamente reflejadas en los contrastes entre los distintos personajes y grupos de personajes en el relato. Desde los personajes creadores de una sociedad colectiva tales como Hoffmann Golcochea o el concejal Gómez Ochoa hasta el individualismo extremo de Oliveira los personajes se debaten por manifestar su personalidad e imponerla sobre los demás. Cadafells, más cercano al individualismo díscolo de Oliveira que al doctrinarismo de Golcochea intenta unir al protagonista a su campo, mientras las necesidades burguesas de su esposa le inclinan hacia el otro campo.

Las tensiones, así expuestas no poseen una solución. El personaje continúa debatiéndose entre los dos polos y queda al lector preguntándose sobre su propio caso.

En "La colina de los sacrificios" el conflicto entre formas colectivas e individuales se presenta en dos espacios históricos diferentes: el de nuestros días y el de la época postromana del siglo V. El grupo colectivo actual está representado por la figura del inspector cuya función es mantener las normas que gobiernan al colectivo y que ha hallado al individuo que las ha quebrantado: el asesino. El conflicto surge cuando se descubre que no ha habido tal crimen, sino que el cráneo hallado pertenece a una víctima de los sacrificios paganos de una tribu antigua. Un sacrificio llevado a cabo por el colectivo y que, por lo tanto, representa las normas colectivas. Lo que en su día era normativo hoy es transgresión y viceversa. El conflicto es diferente también en el sentido en que el supuesto criminal intenta imponer su individualidad presentándose como transgresor de las

normas sociales y no le importa sacrificar su vida en favor de su prestigio como individuo. En el caso del siglo V el individuo -la víctima- es sacrificada en favor del grupo social.

"Te golpearé sin cólera" presenta un caso similar al anterior en cuanto narra la historia de un detective encargado de hallar y confinar a un transgresor de las normas sociales, si bien en este caso la narración es paródica. Ahora se trata del pintor Juan Vida que está volviendo loca a la gente por las formas y colorido de sus cuadros. Las pinturas de Juan Vida son tan sugestivas que permiten a quien las ve crearse un mundo diferente fuera de las normas colectivas que exigen la razón y la prudencia. El desafío a la realidad impuesta por la sociedad va hacia todas las clases formando contrastes no admitidos por la normativa, tales como la lujuria sensual de una playa del Caribe pintada en las tapias de un convento "metros y metros de tapias blancas aparecen convertidos en una provocación (87)," funcionales ascensores en los que al entrar uno "se halla rodeado por una selva verde oscuro, con pájaros y serpientes y mulatas que lo llaman" (88). Las consecuencias son nefastas para el desarrollo de una sociedad que se precie. "Alguien muy respetado en esta ciudad, cuyo nombre no puedo decirle, padece una rara locura desde el día en que fue sorprendido por la selva en el ascensor de su casa. Ahora dice que es Adán y que ni el mismo Dios lo volverá a expulsar del Paraíso. Un funcionario de Correos abandonó a su familia después de pasarse tres horas encerrado en un ascensor donde Jota Uve había pintado una playa poblada de mujeres desnudas (88)." Toda una conspiración en contra de la unidad social y en favor del poder individual. El problema es vital para la sociedad ya que impide su normal progreso y, de hecho, el final del relato cumple con esta maldición ya que el propio

detective sucumbe ante la tentación hedonista de la chica en la playa de un cuadro y termina asesinando al "hombre de las gafas oscuras", restablecedor del orden social, permitiendo así que Juan Vida huya y siga creando sus paraísos artificiales.

En todos estos conflictos encontramos personajes solitarios, individualistas, enfrentados al colectivo social y con una gran determinación a exponer su personalidad oponiéndose al grupo social. Si al inicio de este capítulo decíamos que el personaje posmoderno se siente menos angustiado por su marginación, hemos de añadir que en casi todos los casos, el personaje es un marginal, un automarginado que intenta mostrar su independencia y que lucha contra el grupo para imponer su personalidad.

Los personajes que desfilan por *El Robinson urbano* y el *Diario del Nautilus* marcan las características de aquellos que, más completos, protagonizarán las novelas de Muñoz Molina y que, aparecen esbozados en los relatos de *Las otras vidas*

El conflicto de identidad de Jacinto Solana en *Beatus Ille* es el resultado de la pugna entre lo que la sociedad espera de él como escritor y lo que él es capaz de hacer. Esto le lleva a crearse esa doble identidad de héroe mártir, autor de una obra preciadísima perdida y la de fracasado escondido. Además la creación de su propia identidad le obliga a manejar al joven Minaya que es quien, realmente, le crea y quien, a su vez, es una amenaza a su identidad pues puede destruir la obra escrita y, con ella, al Jacinto Solana mitificado.

En *El Invierno en Lisboa* Santiago Biralbo cambia su identidad y se convierte en Giacomo Dolphin. Este cambio de nombre es cuantitativo por

cuanto va acompañado de cambio de personalidad, ya que Dolphin toca mejor el piano que Biraibo. En este caso el papel opresivo del colectivo social es sustituido por el de varios individuos que luchan entre sí para imponer sus ideales sobre los demás.

En *Beltenebros*, la identidad múltiple de los personajes se complica aún más, pues a los diferentes nombres de sus personajes (el traidor Andrade es también llamado Roldán Andrade, Eusebio San Martín, Alfredo Sánchez) se une la identificación que sufren los personajes actuales con los de una historia similar ocurrida veinte años atrás. Andrade cumple la misma función de presunto traidor sacrificado que tenía Walter (del cual nadie sabe cuál fue su primera lengua, ni de donde venía. "En París suponían que era húngaro o búlgaro, posiblemente judío.") Rebeca Osorio viste, escribe y se parece físicamente a la otra Rebeca Osorio de hace veinte años. Además, ambas funcionan como elemento de enlace. El capitán Dalman siente que la acción es idéntica a la ocurrida anteriormente. La multiplicidad de la personalidad se acentúa especialmente en el personaje "Beltenebros" que, bajo los nombres de Ugarte y Valdivia, se reconoce en las identidades plurales de conspirador, héroe muerto y comisario de la policía política.

Estos personajes nebulosos, inciertos, con conflictos de identificación pueden llegar a internarse dentro de la personalidad de otros adquiriendo su papel: "busqué mi cara (...) y cuando al fin la vi (...) me pareció la de otro, tal vez quien de verdad soy sin saberlo, el doble que viajó a Madrid mientras yo permanecía acogido a la penumbra de mi tienda, un hombre alto, de pelo gris, de edad y patria inciertas (59)."

Estos problemas de identidad no suponen, sin embargo, la negación de la propia, sino un enriquecimiento a través de la de los demás; y es por ello que Dalman comenta: "Yo me había salvado y no era como ellos, los que



murieron, los que no supieron esconderse en el interior de otras vidas" o como ya apuntábamos desde la cita a este capítulo en palabras de Charles Russell haciendo referencia al posmodernismo; "Only those strong enough to exist without external support, without a rigid identity will survive (207)."

Paralelamente a la incógnita del personaje principal, la mujer, la heroína, posee una identidad nebulosa. Floro Bloom, el dueño del local donde toca Biraibo, las denomina: "Phantom Lady." Son casi espíritus que se mueven en torno a los personajes principales con una función de enlace (Inés de *Beatus Ille* y Rebeca Osorio de *Beltenebros*) o causa de los acontecimientos (Lucrecia en *El invierno* o Mariana en *Beatus Ille*). En cualquier caso son objetos por los que los otros personajes se sienten atraídos, pero a los que nunca llegan a entender. El personaje de *El invierno en Lisboa* Toussaints Morton comenta en relación a su felina ayudante: "Conozco a un hombre mirándolo una sola vez a los ojos. A las mujeres no. Hace cuatro años que Daphne es mi secretaria ¿y cree usted que la conozco? No más que al presidente de los Estados Unidos." Lucrecia, la amante de Biraibo aparece y desaparece sin anunciarlo y nunca llega a abrirnos su alma. Lo que sabemos de ella lo sabemos a través de los otros personajes. Igual ocurre con Inés o Mariana en *Beatus Ille*. Sabemos de ellas por lo que los otros personajes comentan, pero las mujeres en sí son esquivas y se niegan a entrar en el juego ideado por los hombres. La mujer es, como reconoce Minaya: "imposible y espía, espina de la persecución, coartada de todo deseo y de toda vileza."

Con tales conflictos de personalidad y comunicación el amor se hace imposible. Los amantes siempre están dispuestos para los "largos adioses", para las separaciones eternas. Se dirían felices en ese momento que

precede a la separación o que anuncia el reencuentro, pero no pueden gozar de la compañía prolongada de la amada. En este sentido se puede hablar de la existencia de un amor cortés, imposible, que lleva a los personajes, en casos extremos, a violar a sus amadas.

Excepto en la pareja Minaya-Inés, los casos de amor siempre se producen en contra de las normas establecidas. Los personajes afirman su personalidad enfrentándose a la sociedad. Solana ama a la mujer de su mejor amigo y se nos deja entrever su historia de amor con su ahijada; Biralbo mantiene relaciones amorosas con la mujer del contrabandista de obras de arte Malcolm; Dalman ama a la amante del hombre al que ha de asesinar. Los escasos ejemplos en que triunfa el amor, suceden durante un espacio de tiempo tan corto que no salda los largos años de desconsuelo que le siguen. Este es el caso del amor entre Manuel y Mariana, asesinada la misma noche de su boda y llorada por su amante hasta el día de su propia muerte.

La desilusión a que sus personajes están acostumbrados les lleva a rechazar la felicidad como falsa dicha. Así Biralbo comenta "Me he liberado del chantaje de la felicidad (...) De la felicidad y de la perfección. Son supersticiones católicas. Le vienen a uno del catecismo y de las canciones de la radio (...) Uno no se resigna (...) Uno aprende y desdeña(14)."

El medio en el que estos personajes fantasmales se mueven está en relación con ellos. Las ciudades donde desarrollan sus acciones (Madrid, San Sebastián, Lisboa, Milán, la imaginaria Mágina) son ciudades impersonales, frías, grises; agobiadas por la presencia de un clima desagradable. Las imágenes de las ciudades se distorsionan al pasar la mirada a través de filtros que la oscurecen, tales como la niebla, la lluvia o la noche. Los

personajes cubren su identidad con grandes abrigos que les permite, al mismo tiempo, guarecerse del frío.

La ciudad, "vasto paraíso artificial", permite a nuestro héroe el placer de recorrerla sin ir a parte alguna, reconocer caras vistas en el autobús y asignarles una historia. La ciudad es un "paraíso cerrado (...) pero también un jardín abierto para quien sabe mirarla."

El habitante de la ciudad anónima se complace en las brumas del alcohol y el humo del tabaco y frecuenta con morbosa puntualidad esos "bares tan tristes que sólo los visitan los difuntos y esos borrachos pertinaces (...), grandes como salones de baile donde nadie hubiera ido a bailar desde los domingos de la posguerra (...) y las paredes pintadas de un verde funeral dan al aire una tristeza acuática en la que dormitan (...) hombres respetables que eligen el alcohol como un oficio investido de horarios y dignidades sombrías (*Robinson, 78*)."

En su afán de enfrentarse a lo convencional nuestros robinsones viven en hoteles de baja categoría o en casas de mecenas, pero no poseen nada que les pertenezca, que les identifique de alguna manera. Viajan en taxi, autobús o avión, pero no poseen coche propio. Se complacen en la soledad y la sensación de ser "propietario[s] despojado[s]."

Eligen la noche como medio en el que se borran las reglas establecidas. "Cuando se ha nacido para la noche y la ciudad, toda pared dibuja la forma odiosa de una celda y todo horario es una pesadilla de relojes que irrumpen al amanecer en medio de los sueños (...) quien ama la noche debe amar (...) la fatalidad de las cosas que ocurren en los tangos, las calles y los bares, las ciudades extrañas, las trampas del amor, la penumbra hospitalaria de los cines y las canciones de otros tiempo" (*Robinson, 82*).

El carácter noctámbulo lo vemos, principalmente, en el personaje de Beltenebros, "el señor de la oscuridad", individuo inquietante de ojos débiles ante la luz y hábiles para la noche que desde su reino de tinieblas maneja los hilos de los otros personajes.

En conclusión en la obra de Muñoz Molina aparece todo un mundo de personajes marginales con conflictos de identidad que viven en la convicción de que la única realidad posible es la cambiante; y en su seguridad de conocer esta verdad actúan como sabios incomprendidos, desdeñando todo aquello que pudiera perturbar su sabiduría y su paz interior. No intentan ajustarse a la sociedad, sino que se complacen en alejarse de ella; y es este elemento de individualidad lo que les confiere el prurito de héroes. La incoherencia de la vida moderna no produce una desintegración de su personalidad sino una multiplicación de la misma que tiene como resultado la duplicación y metamorfosis de los personajes. Esta multiplicación no está vista como empobrecimiento de la personalidad sino como ampliación de la posibilidades de realización de los personajes y como única vía posible al peligro de la alienación y despersonalización.

**NOTAS**

<sup>1</sup> Todas las referencias hechas a esta obra estarán referidas a la edición de Silene de 1984 y aparecerán con el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Todas las referencias hechas a esta obra estarán referidas a la edición de Pamiela de 1988 y aparecerán con el número de página entre paréntesis.

<sup>3</sup> Todas las referencias hechas a esta obra estarán referidas a la edición de Mondadori de 1988 y aparecerán con el número de página entre paréntesis.

<sup>4</sup> Vid. las teorías sociológicas de Charles Russell en "Individual Voice in the Collective Discourse: Literary Innovation in Postmodern American Fiction."

## CONCLUSIONES.

El objetivo del presente trabajo ha sido el estudio en profundidad de una tendencia en la narrativa española de los años 80, la de una novela deshumanizada en el sentido que Pablo Gil Casado le da de "novela española que, de una forma u otra, elude sistemáticamente la plasmación de la problemática humana considerada como expresión de unas preocupaciones colectivas, de un aquí y un ahora (9)."

Este tipo de literatura es frecuente en épocas de inestabilidad y crisis. A nivel general el superdesarrollo económico de las sociedades capitalistas ha cambiado progresivamente los estamentos anteriores y ha devenido en crisis sucesivas. El mundo occidental de posguerra, presidido por la hegemonía política y cultural de EE.UU. con su modelo democrático altamente intervencionista aparecía como un modelo estable donde era fácil distinguir las posturas beligerantes. Las crisis económicas de los años 70 hicieron tambalearse esta estabilidad al tiempo que a los polos extremos de EE.UU./Unión Soviética, modelo capitalista/comunista se agregaron nuevos países de producción masiva como Japón o Taiwan, y se hacía más difícil la carrera por el dominio de los mercados de venta y de centros de bienes materiales. La serie de crisis de los años 70 desencadena en el individuo un sentimiento de inseguridad que desemboca en la falta de fe en las instituciones tradicionales.

Paralelamente a estas crisis hay un movimiento de desarrollo de las culturas de masas en el cual las clases sociales se aparecen poco delimitadas. Este desarrollo lleva consigo la reivindicación de aquellos grupos que estaban anteriormente marginados. Los movimientos de

liberación de negros, feministas, homosexuales, etc. son una manifestación de este afán de igualdad. Pero, a pesar de la igualación de los diferentes grupos sociales, siguen existiendo contradicciones y antagonismos entre los grupos, ahora multiplicados por la existencia de un mayor número de grupos. Culturalmente asistimos a un acentuamiento de las innovaciones individuales, pero se pierde la distinción en un pluralismo homogeneizante que impide la originalidad.

Una manifestación de la pérdida de identidad de las clases sociales y culturales es el intento de ruptura del "great divide" entre culturas tradicionalmente consideradas superiores/inferiores. Como consecuencia de ello es común la adopción por parte de la literatura "culta" de géneros supuestamente subliterarios, y en concreto aquellos que han sido más explotados por los medios de comunicación (novela del oeste, ciencia-ficción, novela detectivesca, erótica, etc.)

Esta mezcla de géneros tiene sus consecuencias positivas y negativas. Para Leslie Fiedler supone un acercamiento de los líderes literarios a la gran masa formada por la audiencia; lo que supone un incremento cultural por parte de la gran masa.

El cambio del modelo modernista basado en el progreso humano situado en una sociedad industrial y altamente elitista a otro modelo basado en la imposibilidad de progreso y el sistema de variación de una sociedad postindustrial masificada dio lugar al sistema filosófico conocido por posmodernismo.

Este debatido sistema propio de países altamente desarrollados tecnológicamente propone como principio la imposibilidad de acceso al conocimiento. Pero al contrario de la postura desafiante modernista,

aparece con una imagen apática ante su impotencia. Algunos de los principios más importantes que defiende son:

- 1.- La reivindicación de lo marginal.
- 2.- La ruptura de la idea de "unidad" y defensa de la "diversidad."
- 3.- Referencia paródica al pasado.
- 4.- La ya mencionada generalización de la imposibilidad de conocimiento.
- 5.- Apatía ante el sentimiento de alienación.

En España el proceso histórico ha sido sustancialmente diferente del que ha seguido el resto de occidente. Anclado durante años en el hermetismo de una política dictatorial que se vio aislada del resto de los países como medida represora ante la dictadura, vive durante las décadas de los años 40 y 50 ensimismada en su propia miseria con escasos contactos con el exterior. No es hasta los años 60 que comienzan a introducirse en el país las ideas de otros países gracias a un doble proceso migratorio. Por una parte el turismo que, proveniente principalmente del norte de Europa, llena las playas españolas buscando precios baratos. Por otro lado el excedente laboral inició un proceso de emigración a los países más desarrollados industrialmente que necesitaban mano de obra para cubrir las plazas de su renaciente industria. Es así que el contacto con la mentalidad europea (ya sea mediante el turista o mediante el contacto directo de los emigrantes) inició las bases de una reforma social que no se llevaría a cabo legalmente hasta la muerte del jefe de gobierno. El turismo posibilitó, además, la apertura de la mentalidad española que se vio obligada a aceptar las formas de vida y modas de los extranjeros si quería mantener los ingresos turísticos.



Con la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 se da paso a un periodo de transición hacia el modelo democrático que no hace más que legitimar lo que ya existía en la conciencia de los españoles; los modelos democráticos de los países vecinos y de EE.UU. Esta transición no se lleva a cabo sin problemas, así como no dejarán de tenerlos los nuevos gobiernos democráticos, siendo el más importante el intento de golpe de estado perpetrado el 23 de febrero de 1981. La instauración de las libertades trae consigo, además el incremento de grupos desestabilizadores entre los que hay que contar, además del ya existente E.T.A., los grupos terroristas GRAPO y GAL. Todo esto crea en el ciudadano español un sentimiento de inseguridad ante la incertidumbre del futuro político que se le avecina. Con el triunfo del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones de 1982 no mejoró este sentimiento, sino que se incrementaron las dudas ante el desconocimiento de la política a seguir por el partido en el poder. Esto tuvo sus principales consecuencias en el aspecto económico ya que la clase empresarial no se decidió a invertir hasta no conocer los rumbos de la política económica del nuevo partido. Los resultados de esta política fueron muy desiguales produciéndose en la década de los 80 enormes altibajos del desempleo, la inflación y la producción nacional.

No se puede decir lo mismo en el aspecto de la cultura donde, durante la década de los 80, parece haber habido una enorme efervescencia en todas las facetas culturales. El apoyo que el gobierno socialista ha concedido a la cultura ha hecho nacer un afán por dedicarse al arte sin precedentes y ha motivado un hecho nuevo en la conciencia del artista español: el poder dedicarse a su labor artística de pleno y no tener que compartirla con otros trabajos. Asimismo, el artista, sumido en su labor creadora se aleja de todo compromiso (político, social, experimental) que no sea su propia obra. La

integración plena de España dentro del marco europeo y occidental no se dará, sin embargo, hasta 1992 en que España entrará a ser miembro pleno del Mercado Común Europeo. La explosión que ello produce es aumentada por la conjunción en el mismo año de tres eventos de gran importancia: la celebración de la Exposición Universal en Sevilla, la capitalidad cultural europea en Madrid y los Juegos Olímpicos de verano en Barcelona. España se siente más que nunca europea y busca consumir todas aquellas experiencias que le fueron censuradas durante cuarenta años (formas de vestir, consumo de drogas, libertad sexual). En poco tiempo España pasa de ser un país tradicional y austero a uno de los países más liberales de Europa. Un fenómeno rápido y vistoso que en otros países había tenido la oportunidad de darse pausadamente con tiempo para ser asimilado.

Los años que siguieron a la implantación del modelo democrático son inusitados por su elevado grado de extrañamiento e incertidumbre, según Pablo Gil Casado. La impresión es de vivir en un mundo de falsas apariencias. Esta incertidumbre unida a la inestabilidad económica provoca la aparición de una estética deshumanizada. Junto al deseo de vivir las experiencias que, durante tantos años, habían gozado sus vecinos y que al español le fueron negadas, la literatura se carga de elementos procedentes de otras culturas. La comercialización de la cultura unida a este anhelo por lo cosmopolita y lo prohibido favorece el éxito de modelos foráneos como son la novela detectivesca, la de espías, o la erótica.

Por otra parte la popularización de la cultura posibilita el olvido de la corriente estructuralista que había sido el principal movimiento de la narrativa española de los años 70.

La situación de contrastes entre un fuerte desarrollo y la inestabilidad y alienación de las sociedades más desarrolladas que empieza

a notarse en España en los años 80 marca el inicio de "la condición posmoderna."

Uno de los aspectos más importantes del posmodernismo es la carencia de unidad en favor de la diversidad, o el principio de "variedad". En la narrativa de los años 80 lo vemos reflejado perfectamente. No existen grupos bien definidos, sino individuos con características muy personales que se niegan a ser catalogados en grupo. Tal vez sea esa diversidad el elemento que más les una, a diferencia de los narradores anteriores agrupados en la lucha contra un enemigo común. El capítulo segundo está dedicado al estudio de las posibles relaciones que unen a una serie de escritores que, o bien empiezan a escribir hacia 1975 o bien su obra es reconocida hacia esta fecha, o en cualquier caso desvían su trayectoria literaria hacia esta nueva estética. Pero hemos de recordar que se trata más de la aparición de una sensibilidad diferente a la de los años de experimentalismo que del olvido de los escritores anteriores y la aparición de toda una escuela de escritores noveles.

Nuestro estudio está basado en las opiniones de los críticos y, en ningún momento deja de tener carácter hipotético, ya que sólo el tiempo y el estudio con mayor profundidad de estos escritores individualmente nos dará la respuesta a si existe o no un grupo de narradores al que podemos agrupar bajo ciertas características comunes.

Basándonos, por lo tanto, en las opiniones de críticos del talante de Santos Alonso, Constantino Bértolo, Santos Sanz Villanueva, José Carlos Mainer, Gonzalo Sobejano, etc. extraemos la conclusión de que existe un grupo, no bien definido todavía, al que se puede reunir bajo el epígrafe de grupo (y no generación por poseer edades diferentes) de autores que

comienzan a publicar o a ser reconocidos en torno a la significativa fecha de 1975 o después. Elegimos esta fecha y no otra (tal vez fuera más acertado elegir la de 1982 como inicio del gobierno del partido socialista y acentuamiento de los signos de un cambio)<sup>1</sup> por sus propias magnitudes por lo que representa de recuperación de libertades en todos los órdenes, lo cual es una de las causas de la aparición de la nueva sensibilidad.

La diversidad de estilos es paralela a la polarización de los críticos a la hora de decidir si existen elementos diferenciadores suficientes para concebir una nueva sensibilidad y delimitar sus parámetros. José María Ugalde, María Elena Bravo, José María Martínez Cachero o José Carlos Mainer son algunos de los críticos que no creen que se pueda hablar de nueva narrativa sino, más bien, de evolución de los autores. Similar es la postura de narradores como Vicente Molina Foix, José María Merino o Alejandro Gándara, para quienes no se puede hablar de grupo diferente sino de individualidades.

Frente a esta idea de continuismo en las letras españolas aparecen las posturas de Constantino Bértolo, Gregorio Morales Villena, Santos Alonso, Santos Sanz Villanueva o Andrés Amorós, para quienes existe un cambio cualitativo en la forma de narrar de los escritores aparecidos con la implantación de la democracia. A esta opinión se suscriben, también, narradores como José L. Moreno Ruiz, Juan Madrid, Mariano Antolín Rato y Juan Benet.

Basándonos en la coincidencia de experiencias vitales dentro del marco de la posguerra, lecturas influyentes similares, aparición o consagración como narradores en torno a las fechas del inicio de la democracia y regreso a la tradición realista española mediante la fórmula que Juan Oleza llama del "realismo abierto" concluimos en existencia de un

grupo en su sentido amplio (que no generación) al que nos referimos por la fecha de 1975. De modo temporal, podemos referirnos a un grupo central compuesto por Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Javier García Sánchez, Ignacio Martínez de Pisón, José María Merino, Rosa Montero, Justo Navarro, Alvaro Pombo, Soledad Puértolas, Eduardo Mendoza, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Manuel Villar Raso y Rubén Caba. Junto a este grupo central hay una serie de autores que aparecen citados por algunos críticos como pertenecientes a este "grupo". Mariano Antolín Rato, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Manuel de Lope, Javier Marías, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Alvaro Prometeo Moya, Jesús Pardo, Francisco José Satué, Javier Tomeo, Manuel Vázquez Montalbán, Félix Azúa, Mercedes Soriano, Fernando Savater, José Antonio Arroyo, Juan Oleza, F. Poblet, C. Pujol, R. Ruiz, y J. Ruiz Rico. A estos tendríamos que añadir las mujeres incluidas en la antología de Yolanda Navajo, C. Janés, Ana María Moix, B. de Moura, Lourdes Ortiz, R. M. Pereda, Mercedes Pessarrodona, Carmen Riera, Mercedes Roig y Ester Tusquets.

Desde el punto de vista de la fórmula literaria, lo más interesante de este grupo es el regreso a un realismo entendido en el sentido cervantino de exposición de una ficción dentro de la realidad. Juan Oleza lo llama "Realismo abierto" y lo caracteriza como "Una fórmula novelesca que construye y deconstruye simultáneamente una imagen de la realidad, que sitúa a la ficción y al contexto histórico frente a frente para poder jugar con sus conexiones, que si elabora una imagen del mundo no es porque se pretenda fiel al mundo, sino justamente porque le es infiel, y abre lo real a dimensiones extranaturales, lo transgrede en dirección al lirismo (Adelaida García Morales), a lo imaginario (José María Merino) o al ludismo (el Eduardo

Mendoza de *El misterio de la cripta embrujada* o *El laberinto de las aceitunas*, el Luis Mateo Díez de *La fuente de la edad...*"

El autor que hemos seleccionado para el estudio de los cambios operados durante el período comentado (de la implantación del modelo democrático en 1977 a finales de la década de los 80) es un joven escritor en el que pensamos que se dan las características de la nueva narrativa. Antonio Muñoz Molina es un joven narrador (nacido en 1956) donde se da perfectamente la unión entre literatura popular y calidad de escritura. De su popularidad podemos anotar el gran número de ediciones hechas a sus obras, principalmente a *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* el haber sido número uno en ventas durante muchas semanas con varios de sus libros o el que las dos novelas anteriormente citadas hayan sido llevadas al cine. De su calidad como narrador tenemos que señalar los premios literarios recibidos: El Icaro para *Beatus Ille*, Nacional y de la Crítica para *El invierno en Lisboa* y Planeta para su última novela *El jinete polaco*. En él se dan también como en ningún otro narrador de su grupo las características que definen al movimiento posmodernista.

Para la aplicación del posmodernismo a la narrativa de Antonio Muñoz Molina hemos seguido las teorías expresadas por Linda Hutcheon en su obra *Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*. En esta obra Linda Hutcheon repasa las características propias del posmodernismo como componentes de la preocupación principal que es el deseo de problematización de las estructuras tradicionales.

Para ello estudia con una mirada crítica todos aquellos aspectos que la tradición daba por supuestos y basándose principalmente en:

1.- El problema de la idea de "centro" y la realidad de los grupos "ex-céntricos."

2.- La reevaluación de los valores tradicionales.

3.- La relación entre arte elitista/arte popular.

4.- El uso y abuso de las convicciones.

5.- El pastiche como suplantación de la parodia.

6.- El cuestionamiento del conocimiento histórico.

7.- La reconsideración del papel del individuo frente a la sociedad.

El concepto de lo "ex-céntrico", lo marginal ha venido a sustituir los valores homogeneizadores de nuestra sociedad que se basaban en la supremacía de "clase media-varón-heterosexual-blanco-occidental-". Las oposiciones binarias que daban lugar a jerarquizaciones son sustituidas por otras de diferencias. La Cultura deja paso a las culturas. Con ello se desvirtúan principios tales como "valor", "orden", "significado", etc. que intentaban dar una idea de progreso a nuestra sociedad.

La reivindicación de estos grupos marginales, da lugar al incremento de las formas típicamente populares, adaptadas ahora a formas "superiores" del arte. Con ello se consigue tender un puente entre las formas tradicionalmente consideradas superiores/inferiores.

Gracias al uso de la parodia, las nuevas formas literarias usan y abusan de las convicciones de las literaturas popular y elitista incluso desde dentro de la industria cultural invasora a la que desafían. La nueva novela aparece como un híbrido que se dirige y subvierte esa fragmentación mediante la pluralización de los discursos de historia, sociología, teología, economía, etc.

El término parodia al que se refiere el posmodernismo no es la consideración de la imitación ridiculizadora sino repetición, a cierta

distancia crítica, que permite indicar irónicamente las diferencias existentes en la similitud. La parodia propicia el cambio y la continuidad cultural. Sin embargo, en el posmodernismo, como señala Jameson, la parodia se encuentra sin vocación, reemplazada por el pastiche, visto como parodia vacua, neutra.

En su afán de desmontar las convicciones tradicionales, el posmodernismo cuestiona las formas de conocimiento que poseemos para reconstruir el pasado histórico. Se defiende la idea de que cualquier tipo de orden o sistema en nuestro mundo es creado por nosotros. Con ello hace caer la idea de sistemas fijos, universales y eternos. Lo que se pretende mostrar no es que el mundo no tenga significado, sino que cualquiera que tenga es el de nuestra creación. El posmodernismo se cuestiona continuamente ¿quién ha creado la historia que conocemos?, ¿en qué se ha basado?

El personaje que aparecerá como centro de todo este cuestionamiento es, básicamente, individualista, con un poder de creación de sus propios mundos interiores y una postura excéptica y apática ante la idea de combatir la alienación del mundo que le rodea.

En el estudio de las obras de Antonio Muñoz Molina hemos tomado aquellas obras con carácter narrativo publicadas dentro del marco cronológico de los años 80. Por ello nos hemos visto forzados a excluir de nuestro estudio algunas obras de este autor: *El jinete polaco*, que fue publicada en 1991 y *Córdoba de los Omeya*, publicada en 1990 que es un ensayo histórico, así como el libreto para la ópera *El jardín de Diana*. Por lo tanto nuestro estudio ha estado basado en sus tres novelas publicadas en los años 80 (*Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*) y las colecciones de ensayos narrativos (*El Robinson urbano* y *Diario del Nautilus*) y de relatos



cortos (*Las otras vidas*) por participar de este carácter narrativo. A través de ellas hemos intentado demostrar el carácter posmoderno de la narrativa de los años 80.

Su primera novela, *Beatus Ille* nos ha servido para ejemplificar la teoría posmoderna de la imposibilidad de acceso al conocimiento histórico. En esta novela nos presenta el autor una situación metafictiva. Al tiempo que el autor crea la novela uno de sus personajes se está creando a sí mismo, a través de la labor de investigación de un joven. La memoria histórica se convierte aquí en memoria creativa al estar creando una historia falsa que refleja la realidad soñada y no su pasado. Mediante el juego entre Historia/ficción, se nos muestra que la realidad y la historia no son verdades fijas y únicas sino provisionales y múltiples. Cualquier creación o interpretación de la realidad es válida si se dan los elementos necesarios para que lo sea. Mediante el uso de la dualidad apariencia/realidad nuestro autor logra poner en entredicho la veracidad de la historia que se nos ha transmitido. Esta dualidad aparece aplicada a los personajes y la sociedad española de posguerra. Los personajes son presentados desde una óptica de engrandecimiento desde la que sucumben al ser contrapuestos a un conocimiento más profundo. Una vez desvalorizados los personajes ficticios se sigue el mismo proceso con los reales, los cuales aparecen conviviendo con los personajes irreales de la novela. Por último, toda la sociedad retratada se nos aparece como un cuadro híbrido donde no distinguimos lo "real" de lo "imaginario." La devaluación de la memoria individual al entender que no es más que la creación de uno de los personajes lleva consigo la de la memoria colectiva como base donde se desarrollan los acontecimientos imaginados en la mente del protagonista, Jacinto Solana.

Al mostrarnos cómo la ficción literaria crea sus mundos imaginarios el uso de la metaficción nos ayuda a entender el proceso con que es construida la realidad que vivimos.

El cuestionamiento sobre la creación de la realidad inventada por Solana nos lleva a otro punto de interés del posmodernismo; el de la pérdida de la autoridad del autor. Este aparece desposeído de su función primordial, la de creación, pasando a ser un simple recogedor de información.

El cuestionamiento de principios heredados de la tradición expuesto por las teorías posmodernistas nos lleva, en el capítulo dedicado a *El invierno en Lisboa*, al estudio de las categorías de "centro" y "marginal." La reivindicación de los ex-céntricos, como llamamos a este capítulo estudia las formas en que *El invierno en Lisboa* utiliza elementos marginales para crear una obra ecléctica. Muñoz Molina presenta personajes marginales, géneros "subliterarios" y técnicas extranarrativas. La identificación de los personajes con tipos propios de géneros narrativos americanos subliterarios -como el jazzman, el detective frío, la chica impasible...- el uso de técnicas relacionadas con la música de jazz y secuencias visuales del tipo de las películas de detectives hollywoodenses llevan a relacionar la cultura española con una de tipo americano ex-céntrica. Con ello España aparece integrada en el marco del desarrollo cultural occidental. En este caso lo marginal no sólo son los personajes o el ambiente -Madrid, San Sebastián y Lisboa aparecen más como San Francisco o Londres (esto es, ciudades con tradición de narrativa detectivesca) que como ciudades ibéricas.- sino la propia España que, en su carencia de este tipo de realidades aspira a integrarse en el desarrollo del resto de los países occidentales a través de la identificación con sus grupos marginales.

La relación con el posmodernismo nos viene dada por la reivindicación del papel de los grupos y sociedades marginales y del eclecticismo resultante de la mezcla de diferentes disciplinas lo cual nos produce una sensación de caos y ruptura del orden establecido.

En *Beltenebros* estudiamos el uso que Muñoz Molina hace de las convicciones literarias y como las tergiversa para crear un modelo paródico que se incluye dentro de esas convicciones y las subvierte. Ahora bien, esta parodia no tiene fines críticos, es gratuita y lo único que busca es crear un modelo nuevo. Por lo tanto se trata de pastiche.

A pesar de que *Beltenebros* usa el modelo de las novelas de espías, no es, meramente, una novela de espías y, por supuesto, no cae dentro de las "subliteraturas" como demostramos al no cumplirse los puntos que Abraham Kaplan diseña para las "artes populares". Una diferencia fundamental en la concepción de *Beltenebros* con relación a las novelas de espías "subliterarias" es la obligación impuesta al lector de descodificar toda una serie de elementos culturales que aparecen a lo largo de la novela. El lector de *Beltenebros* ha de conocer no sólo las convicciones propias de las novelas de espías, sino también la historia de la España de posguerra. Es en este sentido que Molina usa pero también abusa de las convicciones impuestas por su modelo.

En *Beltenebros* logra Muñoz Molina crear una novela original utilizando el enorme arsenal popular pero manteniendo unas exigencias técnicas superiores que permite ser leída por un lector exigente y llegar a una gran masa receptora. Con ello se permite ahondar en la ruptura de cánones culturales.

A través de las colecciones de artículos narrativos y relatos breves profundizamos en el aspecto social más estudiado por el posmodernismo, el de las relaciones de control y oposición entre individuos y grupos colectivos como resultado del modelo capitalista. A lo largo de *El Robinson urbana*, *Diario del Nautilus* y *Las otras vidas* hallamos una serie de individuos solitarios y marginales que se niegan a participar de la sociedad homogeizadora y que muestran una postura apática ante la alienación no admitiéndola pero tampoco luchando por erradicarla. La presencia de estas colecciones es importante para el desarrollo de las novelas porque contienen, esbozados, los personajes que deambularán por sus obras mayores.

De acuerdo con el individualismo posmoderno, los personajes que aparecen en sus colecciones de relatos (y posteriormente en sus novelas) son individuos marginales con conflictos de identidad que viven en la convicción de que la única realidad posible es la cambiante, y en esta seguridad actúan como sabios Incomprendidos. Sus incoherencias e inestabilidad no producen la desintegración de su personalidad, sino que la multiplica posibilitando su duplicación y metamorfosis. Esta multiplicación no supone empobrecimiento de la personalidad del individuo sino una ampliación de las posibilidades de realización de los personajes y la única vía posible al peligro de la alienación y despersonalización.

Mediante el estudio de las obras de Muñoz Molina llegamos a una serie de conclusiones alrededor del principio fundamental del posmodernismo: el concepto de 'problematización' que surge en torno a los principios básicos heredados de la tradición. Si bien este tipo de narrativa, propia de los años 80 en España, no expone soluciones, al menos levanta una serie de

interrogantes que obligan al lector a cuestionarse las convicciones asumidas como verdades irrefutables.

**NOTAS**

<sup>1</sup> La fecha de 1982 como referencia a nuestro presunto grupo incluiría mejor al autor de nuestro estudio que publica su primera obra en 1984.



**APENDICE**

P

## APENDICE.

**ENTREVISTA CON ANTONIO MUÑOZ MOLINA, LUIS MATEO DIEZ, JOSE MARIA MERINO, ROSA MONTERO, MARINA MAYORAL Y LUIS LANDERO.**

Las siguientes declaraciones fueron obtenidas de una entrevista personal con los autores en Ohio State University en 1991 con ocasión del simposio celebrado en Columbus en torno a "La narrativa y el ensayo en España en este fin de siglo." Las incluimos como apéndice por su valor documental.

A los autores se les hicieron las siguientes preguntas:

1.- ¿Existe una mezcla de géneros diferentes en su obra? ¿Utiliza en sus novelas elementos provenientes de literaturas de "género" de manera consciente?

2.- ¿Piensa que el uso de elementos provenientes de "subliteraturas" es algo reciente? En todo caso ¿se ha incrementado notablemente su uso durante el período de 1975 a nuestros días?

3.- ¿Intenta hacerse accesible al gran lector? ¿En qué medida está su escritura determinada por las preferencias del lector?

**ANTONIO MUÑOZ MOLINA.**

1.- En España hay una tendencia a pensar que la novela policíaca americana contiene un esquema realista válido para contar las cosas como son. Esa es la convicción que cuentan Vázquez Montalbán o Juan Madrid. Yo creo exactamente lo contrario. El esquema de la novela policíaca es el



menos realista porque es una convención tan cerrada y tan detalladamente hecha que es muy rígida. Es el equivalente en poesía a un soneto. La fórmula es hermética. La lectura que yo hago es la inversa a la que hacen ellos. A mí lo que me interesa del género policíaco, tanto del inglés como del americano, tanto de la novela de enigma como del "thriller" es su construcción; la máquina de construir. Yo necesito construir una novela. Recorro a modelos cerrados que me dan una arquitectura muy potente y que son un excelente modelo alegórico. Es lo que llama Pavese "la imagen relato", que no sólo es sólido como construcción sino que es una construcción significativa. Está llena de sentido porque es una alegoría del conocimiento. La novela policíaca es un proceso de lo desconocido a lo conocido y el misterio final es la muerte. Eso es una alegoría de la actitud de las personas ante la vida y de mi propia actitud en la novela. Mis novelas tratan de alguien que quiere saber algo.

2.- Creo que el cambio más importante se ha dado en el aumento de libertad. Esto tiene grandes consecuencias en las relaciones entre autor y lector, pues sólo en libertad se produce el encuentro entre escritor y lector. La gente sólo lee cosas que encuentra útiles para viajar en tren, arreglar el jardín, distraerse, para resolver su vida... Salvo el profesional que lee porque no tiene más remedio que leer, el resto del público, afortunadamente no lo hace. En una dictadura, en una opacidad social es muy difícil ese encuentro porque no se pueden decir las cosas con libertad. La libertad va creando un espacio común donde están los escritores y los lectores.

3.- El público de las novelas españolas lo estamos inventando los novelistas españoles. No ocurre como en Estados Unidos o Inglaterra donde

existe una sociedad de lectores de novelas. En España ese público no existía hasta hace seis o siete años. Ha habido un cambio sociológico, principalmente, y es que las novelas españolas tienen lectores españoles. Tienen los suficientes lectores para que los escritores puedan vivir tranquilamente de eso, pero ese público no estaba, lo hemos inventado. Además no hay lectores esperando y menos en la España de estos años atrás. Hay unas tentativas que se hacen y que de pronto encuentran un eco inesperado. Es a posteriori que se puede decir que *El invierno en Lisboa* es una novela hecha para tener éxito, pero es porque esa novela ha creado un público. Cuando yo hice la novela tenía unas expectativas de venta de dos mil ejemplares. De pronto empieza a ocurrir algo y es un público que está interesado no sólo en mis novelas sino en otras novelas también.

**Luis Mateo Díez.**

1.- La mezcla hoy día para cualquier narrador es algo asumido, natural, ya que la novela es siempre heredera de todo lo que ha habido. Pero, tal vez, esto no es especialmente significativo porque ese tipo de mezcla existe en el común denominador como una sensibilidad acorde a todo lo que pasa. Puede que una técnica narrativa se haya aprendido viendo cine de serie negra, pero eso se integra y alimenta la posible ruptura que supone una sensibilidad un poco distinta, claro que siempre con cierta naturalidad, no de una forma consciente; al menos así ocurre en mi obra. Algo tiene que ver la situación tan variopinta de este mundo último que hemos vivido, tan propicio a la integración de todas las cosas y sobre todo a las artes distintas, o sea que lo visual está en lo narrativo y lo narrativo es parte de otras cosas. Pero desde luego no hay mezcla consciente de géneros. En mi

caso no lo hay porque no me interesa de una manera definitiva pero, probablemente, sí de una manera inconsciente. En mis novelas hay una vertiente de novelas de aventuras, hay bastante de esa idea de la aventura como viaje de conocimiento, y de viaje iniciático. Eso está en la tradición y en las rupturas en cuanto a los subgéneros.

2.- Sí, es indudable. Pero es un cambio como ocurre cada equis tramos de historia de la cultura y de historia de la literatura en que se van produciendo cambios sucesivamente porque, de algún modo cambian las sensibilidades, cambia la vida, cambia un poco la propia forma de escribir. Yo creo que sí, que en la narrativa española en estos últimos años se nota un cambio. Hoy existe un regreso a lo narrativo, un gusto por volver a contar cosas con el placer de hacerlo y pienso que el cambio fundamental con respecto a la etapa anterior que estuvo muy dividida entre una literatura de compromiso y una literatura más escapista es, fundamentalmente, que la libertad genera una suerte de libertad de expresión para expresar lo que se quiera. Lo que hay hoy es una diversidad mayor y unas propuestas de mundos más variados y más diversos.

3.- Yo siempre escribo para el lector que es o que quiero que sea mi propio espejo. El narrador escribe siempre para un lector. Soy consciente de que la novela no termina cuando yo la termino sino cuando alguien la re-crea a través de su lectura. Ese siempre es un lector indeterminado, pero a mí me gusta, en esta especie de espejo, determinar cierta complicidad. Preveo un lector cómplice al cual me dirijo y que es el que me interesa. El lector en los últimos años en la narrativa española ha tenido un papel muy importante. Es el coadyuvante para la transformación que ha habido. Hay un

lector mucho más variado, más diverso y es el que ha sostenido en estos últimos años la posibilidad de propuestas tan variopintas.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta no creo que influya en mi obra. Pienso que esa es una experiencia a posteriori. El escritor es muy deudor de su propio mundo y sus obsesiones, y en el interior de ese mundo y esas obsesiones no hay ningún lector. Si el panorama actual de la novela tiene este valor de que hay más mundos personales y la gente se intenta expresar con más libertad y haciendo lo suyo, una coherencia e iluminación más personal, eso es poco propicio a escribir por mandato y sobre determinadas orientaciones. Lo único que puede haber, y siempre las hay, es modas. Lo que hay ahora es un gusto mayor por una novela más "light" o más de consumo agradable y de escritura refinada. Pero, generalmente, donde se hace la literatura de verdad, el autor que apunta seriamente por lo que hace no acepta ningún tipo de normas, ni de gustos. El escritor interesante escribe de un modo irremediable. Escribe eso que sólo él puede escribir.

#### **JOSE MARIA MERINO.**

1.- Yo creo que sí y además ha sido algo que yo he pretendido. Mi primera novela es una historia de un hombre que escribe una novela de fantasía científica, que es un género, y, además, en todos mis relatos hay un homenaje al género fantástico. En mi primer libro de relatos toco muchos temas del género fantástico; ya no el mito del doble, sino incluso el vampirismo o la metamorfosis en animal desde la perspectiva ominosa o del terror. Creo que la clasificación en géneros es absolutamente artificiosa, que una gran novela puede ser una novela policíaca, de terror o fantástica. Comparo el *Drácula* de Stoker, una novela aparentemente realista en toda su

estructura, una novela victoriana que, sin embargo, está cuajada de elementos fantásticos y una saga absolutamente fantástica que es *El señor de los anillos* que está cargada de comportamientos morales del realismo. En este momento esa falta de discriminación es buena y los géneros enriquecen las perspectivas de la literatura sin género y yo, personalmente, lo he utilizado al tratar la novela histórica.

2.- No me atrevería a decir tanto como eso, pero siempre se ha hablado de *La verdad sobre el caso Savolta* que marca el cambio y donde hay muchos elementos de la novela policíaca. Yo saqué pocos meses después *La novela de Andrés Choz* donde había una narración de fantasía científica sin saber que Mendoza estaba haciendo eso. Yo creo que en esa época ya hay mezcla de géneros en mucha más gente. No sé si coincide, pero nuestra generación, los que nacimos después de la guerra y empezamos a publicar más o menos en esos años, el propio Vázquez Montalbán que empezó antes pero que también podría encuadrarse en este tipo de generación ya teníamos una visión menos anquilosada de la literatura. Teníamos una visión menos estructurada en jerarquías literarias y menos prejuicios. Hay que tener en cuenta que hemos sido lectores de literatura de género y valorado a Chandler, Frederick Brown o Stoker como grandes narradores; o sea que no hemos hecho una división entre literatura seria y literatura no seria. Eso luego lo hemos transfundido a lo que trabajamos.

3.- En mi narrativa creo que en ningún caso. Yo nunca pienso en el lector. Yo resuelvo un problema. Para mí una novela es un problema, un enigma a descubrir y me preocupa la manera en que tengo que enfocar la novela para que tenga la mayor expresividad posible, pero nunca pienso en el

destinatario. De muchas novelas he sabido posteriormente que se consideran difíciles. Ni siquiera cuando he escrito las novelas de aventuras que, teóricamente, se consideran para un público juvenil he pensado en el destinatario. He pensado en la novela y he creado un héroe juvenil porque me interesaba hacer un homenaje a Stevenson y a Jim Hopkins, pero no pensando en el lector.

### **ROSA MONTERO.**

1.- ¿Y cómo no? Las novelas reflejan la vida; el caos de la vida. Son, por lo tanto, una mezcla informe de elementos. Todos los novelistas son hijos de su tiempo: de su cultura, su siglo, su espacio, su paisaje, sus lecturas, etc. Los ambientes de mis novelas son distintos entre sí (al menos en apariencia). El ambiente no lo busco, sale espontáneamente, se "materializa", como un sueño, en mi cabeza... y está compuesto por toda la mezcla de influencias que he descrito anteriormente.

2.- Todo escritor aspira a ser innovador y a mirar la realidad con ojos propios.

3.- Cuando escribo no pienso en el público. Cuando sale la novela, si quieres que te lean.

### **MARINA MAYORAL.**

1.- Se suele decir que tengo una narrativa de talante romántico; esto es, que tiende a lo grande, operístico, a la tragedia. Pero al mezclarlo con

humor se hace incompatible. Yo creo que eso es una mezcla de géneros. Por otra parte yo me enraízo con un país concreto que es mi país natal: Galicia, con un mundo a lo Torrente Ballester o lo Valle-Inclán, pero visto desde la perspectiva de alguien que está fuera con lo que hay una distancia y eso marca una ruptura del canon. En cuanto a los subgéneros, en mi novela aparecen elementos tomados del folletín aunque aparecen tratados desde una perspectiva distinta.

2.- No, yo creo que todo se ha hecho anteriormente. Siempre se hace de manera distinta, pero ya Galdós tiene adaptaciones del folletín cotrapesadas con una mirada irónica.

3.- A mí si me dieran a elegir sería Verdi y no Shostakovich. A mí me gusta lo popular. Lope de Vega fue un genio maravilloso porque hacía llegar su arte a todo el mundo. Las grandes novelas que mucha gente aprecia como puede ser *Cien años de soledad* me parecen muy estimables y no pretende hacer literatura elitista; pero es una tendencia natural, yo no sacrifico nada. No creo ser una escritora mayoritaria porque utilizo una técnica que parece ser difícil para muchos lectores, pero mi impulso me lleva hacia un público amplio.

**LUIS LANDERO.**

1.- Prácticamente, toda obra unitaria se compone de elementos diversos, que se combinan, más o menos armónicamente, entre sí. Los elementos de mis novelas los obtengo de la experiencia, sobre la que luego trabaja la imaginación, deformándola poéticamente.

2.- Creo que esto es tan viejo como el hombre, aunque, a partir del Romanticismo, se convierte en un recurso artístico consciente.

3.- Como ciudadano y como lector, me interesa y me preocupa el público. Como escritor, mucho menos.



## OBRAS CITADAS

## OBRAS CITADAS

- "2.520.402 turistas visitaron España en 1955" *Mundo Hispánico* Jun. 1956: 42.
- Abellán, José Luis. *La cultura en España: ensayo para un diagnóstico*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.
- . *La industria cultural en España* Barcelona: Península, 1976.
- Abellán, Manuel L. "Fenómeno censorio y represión literaria" *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5(1987): 5-26.
- Abril, Gonzalo. "El efecto jazz." *Revista de Occidente* 93 (Feb. 89): 22-8.
- Alameda, Soledad. "Antonio Muñoz Molina. Un hijo de la España profunda." Suplemento semanal *El País*, 42 (8 Dic. 91): 48,50,53,55.
- Albiac, Gabriel. *La sinagoga vacía* Madrid: Hiperión, 1987.
- . *Todos los héroes han muerto*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1986.
- Alemán Sainz, Francisco. *Las literaturas de kioska* Barcelona: Planeta, 1975.
- . "Viaje por las afueras de la novela." *Prohemio* 11, 1: 67-85.
- Alonso, Santos. *La novela en la transición (1976-1981)* Madrid: Puerta del Sol, 1983.
- . "Novelistas de los 70." *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid: Encuentro, 1989: 46-52.
- . "Tercera vía." *Diario 16*, 9-Mar. 89: 23-4.
- . "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre." *Insula*, 464-5: 9-10.

- Alvar, Manuel. "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy." *Prosa novelesca actual*, 59: 34-7.
- Amell, Samuel. "La novela española de los ochenta: resultado de una trayectoria definida." *Letras de Deusto*, 37: 185-92.
- . "La novela negra y los narradores españoles actuales." *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1986): 91-102.
- . "Literatura e ideología. El caso de la novela negra en la España actual." *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2, (1987): 192-201.
- Amorós, Andrés. *Letras españolas 1976-1986* Madrid: Castalia, 1987.
- . *Sociología de una novela rosa* Madrid: Taurus, 1968.
- . *Subliteraturas* Barcelona: Ariel, 1974.
- Arana, María. "Antonio Muñoz Molina: Los premios motivan peligrosamente al escritor." *Lanza*, 24 Mar. 89: 27.
- Arozamena, Jesús María de "Cancionistas españolas de hoy" *Mundo Hispánico* 111 (Jun. 1957): 39-41 y 58.
- Asenjo Sedano, José. "Beatus Ille, de Antonio Muñoz Molina." *Idea* 10 Mar 1986: 31.
- Azancot, Leopoldo. "Beatus Ille Antonio Muñoz Molina." *ABC*, 21 Mar. 1987: 25
- Azancot, Nuria. "Muñoz Molina: Un buen escritor expresa el presente, porque lo lleva dentro." *ABC*, 13 Jul. 1988: 13
- Barthes, Roland. *Le degré zero de l'écriture* Paris: Seuil, 1953.
- Bassets, Lluís. "El escritor que se convirtió en personaje" *El País*, Barcelona 20 Feb. 1986: 15-7.
- Basualdo, Ana. "Muñoz Molina: todo lo que se necesita es 'swing'" *La vanguardia* 7 Jul. 1987: 7-9.
- Beck, Mary Ann. "Nuevo encuentro con 'La familia de Pascual Duarte.'" *Novelistas españoles de postguerra* 1, Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Taurus, 1976: 65-88.
- Benet, Juan. *El aire de un crimen*. Barcelona: Planeta, 1980.

- Beneyto Pérez, Juan. "La censura literaria en los primeros años del franquismo." *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5 (1987): 27-40.
- Bertrand de Muñoz, Marisa. *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1985.
- Bértolo, Constantino. "Introducción a la narrativa española actual" *Revista de Occidente*, 98-99 (Jul.-Ag. 1989): 29-60.
- . "El melodrama en negro." *El País*, 5 Mar. 1989: 15.
- Blanco, María Luisa. "Antonio Muñoz Molina. *Beltenebros Futuro*, May. 89: 48.
- Blas, Juan Antonio de. "Novela de espías y espías de novela." *Quimera* 78-9: 40-5.
- Bravo, María Elena. "Ante la novela de la democracia: Reflexiones sobre sus raíces" *Insula*, 444-5: 1, 2 y 4.
- . "Literatura de la distensión: el elemento policíaco." *Insula* 472: 1, 12-13.
- Brea, José Luis: "Errar -para no hablar de posmodernidad-," *La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 137-164.
- Buendía, José Luis. "El mito literario de la ciudad recreada" *Senda de los huertos*, 18: 64-9.
- Caballero, Pilar. "El invierno en Lisboa, la novel-la-thriller d'Antonio Muñoz Molina, será portada al cinema." *Diari de Barcelona*, 3-Jul.-1987: 25.
- Calvo Hernando, Manuel. "Madrid se ha multiplicado por diez." *Mundo Hispánico* 110, May. 1957: 66, 7.
- Cambra, Javier de. "El arte que borbotea en la marmita." *Revista de Occidente* 93 (Feb. 89): 44-9.
- Campillo, Antonio: *Adiós al progreso* Barcelona: Anagrama, 1985.
- Cantavella, Juan. "Antonio Muñoz Molina. El que no entra en la literatura por amor a ella se equivoca." *Diario de Cádiz*, 12-Mar.-89: 15
- Carr, Raymond y Juan Carlos Fusí. *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta, 1979.
- Casani, Borja, y José Tono Martínez. "Madrid 1984: ¿la posmodernidad?" *La luna de Madrid*, 1 (Nov. 1983): 6-7.

"Casas para todos. 550.000 viviendas en cinco años" *Mundo Hispánico* Jul. 1956: 66, 67 y 78.

Castellá-Gassol, Juan. "El pensamiento español 1939-1979." *Tiempo de Historia* VI, 62 (1980): 126-35.

Castro, Antón. "La literatura como mezcla de memoria y deseo." *Imán*, 9-3-90: 4.

---. "Un juego de simulación." *Imán*, 9 Mar. 1990: 5

Cawelty, John G. "Notes Toward an Aesthetic of Popular Culture." *Popular Culture and the Expanding Consciousness* Ray B. Browne, ed., New York: John Wiley and Sons, 1973: 45-59.

---. "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature." *Popular Culture and the Expanding Consciousness* Ray B. Browne, ed., New York: John Wiley and Sons, 1973: 109-119.

Centeno, Carlos. "La modernidad consiste sobre todo en la ignorancia." *Ideal* 12-Jun.-1988: 64.

Cereceda, Miguel: "La falsa superación de la modernidad," *La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 215-42.

"Cinco respuestas de Juan Benet." *Revista de Occidente*, 98-99 (Jul.-Ag. 1989): 9-12.

*Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español*. Ed. Juan de Mata Moncho. Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.

Ciplijauskaité, B. *La novela contemporánea (1970-85)* Barcelona: Anthropos, 1986.

Cirese, Alberto. *Cultura egemonica e cultura subalterne* Palermo: Palumbo, 1973.

"Claudia Cardinale, una muchacha sencilla en un mundo sofisticado." *Blanco y Negro* 2897 (Nov. 1967): 30-3.

Clotas, S. y Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España* Barcelona, 1971.

Collins, Jim. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism* New York: Routledge & Kegan Paul, 1989.

Coma, Javier. "Proyecciones críticas de una novela de género." *Camp de l'arpa* 60-1 (Feb.-Mar. 1979): 15-21.

- Compitello, Malcolm A. "Juan Benet and the New Spanish Novela Negra." *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2(1987): 212-220.
- . "Spain's nueva novela negra and the Question of Form" *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2,(1987): 182-191.
- . "Squaring the Circle: Critical Methodology and the 1970's 'New Novel.'" *ALEC*, 9 (1984): 59-69.
- . "Benet and Spanish Postmodernism." *Revista Hispánica Moderna*, XLIV-2 (Dic. 91): 259-73.
- Conte, Rafael. "Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo." *Insula*, 490 (1987): 15.
- . "En busca de la novela perdida." *Insula*, 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 1 y 24.
- . "La novela española en 1981," *Anales de la literatura española contemporánea*, 8 (1983): 127-42.
- . "La novela española en 1981." *ALEC*, 8 (1983): 127-41.
- Costa Vila, Jordi. "Por amor al relato. Entrevista con Andreu Martín." *Químera*, 78-9: 56-61.
- Costa, Luis F. "La nueva novela negra española: el caso de Pepe Carvalho." *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2(1987): 298-305.
- Cruz Hernández, Miguel. "Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros" *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5 (1987): 41-56.
- Diccionario de historia de España* Dir. Germán Bleiberg, Madrid: *Revista de Occidente*, 1969.
- Díaz, Carlos. *Escucha posmoderna* Madrid: Ediciones Paulinas, 1985.
- . *La última filosofía española: una crisis críticamente expuesta* Madrid: Cincel, 1985.
- Díez Borque, José María. *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria* Madrid: Al-Borak, 1972.
- Donald "Grazia Buccella y sus ojos verdes." *Blanco y Negro* 2892 (Oct. 1967): 84-7.
- . "Los cuatro del siglo" *Blanco y Negro* 2881 (Jul. 1967): 70-7.

- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di masa e teorie della cultura di massa* Milano: Bompiani, 1964.
- Edwards, Thomas R. "High Minds, Low Thoughts: Popular Culture." *Raritan*, 1 (Summer 1981): 88-105.
- "El huésped de los libros." Los libros de *El Sol*, 18 Ene. 1991: 2.
- Enciclopedia de la cultura española* Dir. Florentino Pérez-Embid, Madrid: Editora Nacional, 1963.
- "Encuesta" *Insula*, 464-5 (Jul.-Ag. 1985):10-11.
- "Entrevista a Antonio Muñoz Molina. La edad de la novela." *ABC*, Dic. 1989: 34.
- "Entrevista con Antonio Muñoz Molina." *El Urogallo*, 63 (Oct. 1989): 62-8.
- "Entrevista con Antonio Muñoz Molina." *Ajoblanca* Mayo 1990: 15
- Escudero, José María. "Medio siglo de historia española III. Alfonso XIII." *Arbor*, Jul.-Ag. 1950: 27-35.
- "España, el país más visitado de Europa: 126.353 iberoamericanos en 1955." *Mundo Hispánico*, 100 (Jun. 56): 50-1
- Fajardo, José Manuel. "Antonio Muñoz Molina. En España nos gusta ser genios." *Cambio 16*, 902: 122.
- Ferguson, Russell, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss, eds. *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture. Images by John Baldessari* New York: The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass.:MIT Press, 1990.
- Fernandez Santos, Angel. "El definitivo comienzo de Pilar Miró." *El País*, 15 Dic. 91: 32.
- Fiedler, Leslie A. "Cross the Border—Close that Gap: Post-Modernism." *Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology* Manfred Pütz and Peter Freese, eds. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984: 151-66.
- "Fin de año en compañía de Brigitte Bardot." *Blanco y Negro* 2904 (Dic. 1967): 112-7.
- Finkelstein, Sidney. *Jazz: A People's Music* New York: Citadel, 1948.
- Fishwick, Marshall. "Confessions of an Ex-Elitist," *Popular Culture and the Expanding Consciousness* Ray B. Browne, ed., New York: John Wiley and Sons, 1973: 36-42.

- Fiske, John. *Understanding Popular Culture* Winchester, Mass.: Unwin Hyman, 1989.
- Fortes, José Antonio. *Novelas para la transición política*. Madrid: Libertaria, 1987.
- . "Novelistas a la violeta: Última situación de la novela española de hoy." *Letras Peninsulares*, 2.2 (Otoño 1989): 225-9.
- Foster, David William. "'Nada' de Carmen Laforet." *Novelistas españoles de postguerra*, Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Taurus, 1976: 89-104.
- From Blues to Bop* Albert, Richard N. ed. New York: Anchor-Doubleday, 1992.
- Gabriel y Galán, José Antonio. "Un alto en Biarritz." *Revista de Occidente*, 98-99 (Jul.-Ag. 1989): 109-120.
- Gallego, Vicente. "Belteñebros, de Antonio Muñoz Molina." *Insula* 514 (Oct. 89): 19.
- Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* New York: Basic Books, 1974.
- García Baró, Miguel. "El Barça inauguró su estadio" *Mundo Hispánico* 117 (Dic. 1957): 43-5.
- García de Blas, Antonio. "De la crisis de los setenta a la expansión de los ochenta." *ICE* 676-677, vol. 1 (1989-90): 89-103.
- García de Enterría, Mari Cruz. *Literaturas marginadas* Madrid: Playor, 1983.
- García de León, María Antonia y Teresa Maldonado. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1989.
- García Lizana, Antonio. "De la década crítica al V Centenario: La economía española apuesta por la esperanza." *Los ensayistas. Georgia Series on Hispanic Thought; España 1975-1990*(30-31): 9-22.
- García Ortega, Adolfo. "Antonio Muñoz Molina: La medicina de Flaubert." *Ajoblanco*, Jun. 88: 13-16.
- Gascón-Vera, Elena. "La transfiguración de lo mediocre: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el postmodernismo español." *Impacto y futuro de la civilización española en el nuevo mundo*. 1991: 539-546.
- Gass, William H. *Fiction and Figures of Life* New York: Twayne, 1970.



- Gándara, Alejandro. "Verbalmente ciegos." *Insula*, 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 7-8.
- Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura* Barcelona: Planeta, 1985.
- Goffin, Robert. *Jazz, from the Congo to the Metropolitan*, New York: Doubleday, 1944.
- González Ledesma, Francisco. "Breve noticia de la novela-noticia," *Quimera* 78-9: 46-9.
- Goñi, Javier. "Entrevista con José María Merino." *Insula*, 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 9.
- Gopegui, Belén. "Antonio Muñoz Molina. Yo vivo en un estado de indignación permanente" *Tribuna* 19 julio de 1989: 116-7.
- Goytisolo, Juan. *Disidencias* Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Gómez Martínez, José Luis y Pedro José Chamizo Domínguez, "España 1975-1990: Un marco histórico," *Los ensayistas. Georgia Series on Hispanic Thought; España 1975-1990*(30-31): 5-8.
- Gómez, Juan Enrique. "El rey del jazz dejó su trompeta para conocer a Antonio Muñoz Molina." *Tribuna de actualidad*, 22, Nov., 1990: 16-17.
- Gubern, Román. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* Barcelona: Península, 1981.
- Gutiérrez, José. "Antonio Muñoz Molina 'Mi novela es una historia de amor.'" *Ideal*, 22 Dic. 1986: 15-16.
- Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction* London: Associated University Press, 1987.
- Harvey, David. "Looking Backwards on Postmodernism," *Post-Modernism on Trial*, London: Architectural Design, 1990.
- Higuero, Francisco Javier. "Tres aproximaciones críticas al pensamiento postmoderno en el ensayo español actual: Subirats, Campillo y Albiac," *Letras Peninsulares*, Fall/Winter 90: 213-23.
- Historical Dictionary of the Spanish Civil War 1936-1939* Ed. James W. Cortada, London: Greenwood Press, 1982.

- Hora de España* Barcelona: Laia, 1977.
- Hortas, Pedro. "Antonio Muñoz Molina, narrativa; Antonio Gamoneda, poesía, y Gabriel Albiac, ensayo, galardonados." *El correo español* 9 Jun. 1988: 64.
- Hughes, Stuart. "Mass Culture and Social Criticism." *Dedalus*, Spring, 1960: 125.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction* New York and London: Routledge, 1988.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Ibáñez, Jesús: "Tiempo de postmodernidad," *La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 27-66.
- Iglesias, Amalia. "Todas las buenas novela son tratados morales." *Diario 16*, 7 Mar. 89: 30.
- Insula* 464-5 (Jul.-Ag. 1985).
- Jiménez Madrid, Ramón. "Feliz aquel invierno en Lisboa o Muñoz Molina" *Tiempos modernos*, 2 Ag. 1988: 5.
- Juristo, Juan Angel. "Antonio Muñoz Molina. Para hacer literatura hay que huir de la vida literatura." *El independiente* 7 Jul. 89: 30.
- Kaplan, Abraham. "The Aesthetics of the Popular Arts," *Modern Culture and the Arts*, James B. Hall and Barry Ulanov, eds. New York: McGraw-Hill Book Company, 1967: 67-78.
- La cultura española en el postfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)* Ed. Samuel Amell y S. García Castañeda. Madrid: Playor, 1986.
- La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez. Madrid: Ed. Libertarias, 1986.
- Lafuente, Fernando. "No hay ficción sin invención." *Revista de Occidente*, 98-99 (Jul.-Ag. 1989): 24-30.
- Lázaro, Jesús. "La carcoma del tiempo." *Diario Montañés*, Jun. 1986: 14.
- "Literatura postmoderna." *Quimera*, 46-7 (1985): 12-21.

- Longares, Manuel. "La juventud es un premio" *Cambio 16* 20-Junio-1988: 23.
- Lorenzo, Jaime. "Orfeo en Atocha." *Arte y Letras* 8 Jun.89: 33.
- Lorenzo, Javier. "Tres jóvenes escritores agitan la cultura española." *El Mundo* 19 Ab. 1990: 15.
- Lorenzo, Rafael. "Antonio Muñoz Molina, la mirada interminable." *Suplemento* Mar. 88: 61-3.
- Lytard, Jean François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- . *The Postmodern Condition: A Rapport on Knowledge*. Introd. de Fredric Jameson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- M.A.B. "Antonio Muñoz Molina defiende el romanticismo en la literatura." *Diario Ya* 8-3-89: 21.
- Mainer, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* Madrid: Cátedra, 1981.
- Marco, Joaquín. "'Beltenebros' desde Borges con amor." *El Periódico* 22-Ab.-89: 13.
- . "Beltenebros." *ABC* 4-Mar.-1988: 18.
- Marín Nogales, José Luis. "Historias en blanco y negro." *El Diario Vasco*, 19 Mar 89: 18.
- Martín Gil, Juan Francisco. "El que habita en la oscuridad. Entrevista con Antonio Muñoz Molina." *Quimera*, 83: 24-9.
- Martín, Salustiano. "Beltenebros Sombras de cine." *Reseña*, May. 89: 28.
- Martín-Maestró, Abraham. "La novela española en 1982-1983" *ALEC* 9, 1-3 (1984): 149-74.
- . "La novela española en 1984." *ALEC*, 10 (1985): 123-42.
- Martínez Cachero, José María y otros "La novela" en *Historia y crítica de la literatura española* ed. Francisco Rico, V. 8, VIII, Barcelona: Crítica, 1981: 318-61.
- Martínez Cachero, José María. "Aventuras, inventos y mitificaciones en la novela española de los setenta." *Historia y crítica de la literatura española*, V. 8 VIII Ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica 1981.

- . "Diez años de novela española (1976-1985) por sus pasos contados." *Insula* 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 3, 4.
- Martínez, Ezequiel: "La posmodernidad en la encrucijada cultural de fin de siglo," *La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 207-14.
- Masoliver, Juan Antonio. "Antonio Muñoz Molina: Un paisaje del tiempo." *Las Nuevas Letras*, 56: 24-5.
- Mateos, José. "El invierno en Lisboa" *Contemporáneos*, Jun.-89: 34.
- Melgar, Julio. "Antonio Muñoz Molina, Premio Nacional de Literatura. Soy un reaccionario de izquierdas." *El independiente*, 15 Mar. 88: 15-7
- Mellizo, Carlos. "Reseña a *El invierno en Lisboa*" *España Contemporánea*, T II, N. 3 (Inv. 1989): 142-4.
- Miller, Paul Eluard. *Miller's Yearbook of Popular Music* Chicago: PEM Publishers, 1943.
- Molinero, Angel Estévez. "Beltenebros" *Cordoba*, 13 Mar. 89: 19.  
*Monographic Review/Revista Monográfica* V. III, 1-2 (1987).
- Morales Villena, Gregorio. "Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina: La Guerra Civil como mitología." *Insula*, 474: 14.
- . "Narrativa española última. La narrativa de la trasubstanciación." *Insula* 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 13.
- Mouralis, Bernard. *Les Contre-Litteratures* Paris: P.U.F., 1975.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beatus Ille* Barcelona: Seix Barral, 1986.
- . *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, 1989.
- . *Diario del Nautilus*. Granada: Diputación Provincial, 1986.
- . *El invierno en Lisboa* Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . "El jazz y la ficción." *Revista de Occidente*, 93 (Feb. 1989): 21-7.
- . *El Robinson urbana* Pamplona: Pamiela, 1988.
- . "La paradoja del silencio." *Cambio* 16, 818: 95.
- . *Las otras vidas* Madrid: Mondadori, 1988.

"Muñoz Molina: La Lit. encuentra su tercera dimensión en contacto con el lector." *Diario 16*, 26 May. 1987: 21.

Navajas, Gonzalo. "Género y contragénero policíaco en *La rosa de Alejandría* de Manuel Vázquez Montalbán." *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2(1987): 247-60.

---. "Modernismo, Postmodernismo y novela policíaca: *El aire de un crimen*, de Juan Benet" *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2(1987): 221-230.

---. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Norberg-Schulz, Christian. "Hacia una nueva figuración." *Arquitectura Viva* 2 (Set. 1988): 6-9.

"Novela española 1989-1990," *Insula* 525 (Sept. 1990): 9-24.

Nye, Tussel B. "Notes for an Introduction of Popular Culture." *The Journal of Popular Culture*, 5 (Sept. 1971): 1031-38.

Oleza, Juan y Andrés Amorós "Novela española 1989-1990," *Insula*, 525 (Sept. 1990): 9-24.

"Olinka Borova es la nueva Ursula Andress." *Blanco y Negro*, 2883 (Ag. 1967): 76-9.

Olivares, Javier. "A vueltas con la movida." *La luna de Madrid*, 30 (Jul.-Ag. 1986): 7-10.

Peña, Luis de la "La obra de Antonio Muñoz Molina." *Diario Ya*, 17-Sept.-1988: 14.

Pérez, Janet y Genaro Pérez. Introducción a "The Hispanic Thriller." *Monographic Review/Revista Monográfica*, V.8, VIII: 139-140.

Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento* Barcelona: Ambito Literario, 1976.

---. *Segunda antología del resurgimiento*. Barcelona: Ambito Literario, 1980.

Prados, Luis. "Muñoz Molina: 'Leer es el único acto soberano que nos queda.'" *El País*, 7 Mar. 89: 14-5.

"Presentación." *Revista de Occidente*, 98-99 (Jul.-Ag. 1989): 5-7.

Quesada, L. *La novela española y el cine*. Madrid: J.C. Monleón, 1986.

Ramírez, Juan A. "Catecismo breve de la (post)modernidad (Notas provisionales)." *La polémica de la posmodernidad* Coord. José Tono Martínez. Madrid: Ed. Libertarias, 1986: 15-26.

Rato, Mariano Antolín. "Un viaje sin plano" *Revista de Occidente* 93 (Feb. 89): 13-7.

"Reseña." *Leer*, Oct.-Dic. 1986: 15.

*Revista de Occidente*, 93 (Feb. 1989).

---. 98-99 (Jul.-Ag. 1989).

Rodríguez, Ildelfonso. "El sonido de un símbolo." *Revista de Occidente* 93 (Feb. 89): 29-32.

Royo, Rodrigo. "Misión en Washington. Segunda fase de las relaciones entre España y los Estados Unidos." *Mundo Hispánico*, 99 (Jun. 1956): 23,26 y 95.

Rozas, Juan Manuel y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*. Madrid: Cincel, 1980.

Rubio, José Ramón. "Disquisición de un maniático" *Revista de Occidente* 93 (Feb. 89): 39-43.

Russell, Charles. "Individual Voice in the Collective Discourse: Literary Innovation in Postmodern American Fiction," *Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology*, Ed. Manfred Pütz and Peter Freese, Darmstadt, Thesen Verlag, 1984: 205-13.

Salabert, Juana. "Antonio Muñoz Molina califica *El invierno en Lisboa* su última novela, de 'jam-session'" *El País*, 27-mayo-1987: 31.

Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española, 6/2. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1988.

---. "El realismo en la nueva novela española" *Insula*, 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 7-8.

---. *Historia de la novela social española* V.2, I, Madrid: Alhambra 1980

Saraiva, Arnaldo. *Literatura marginalizada* Porto: Arvore, 1980.

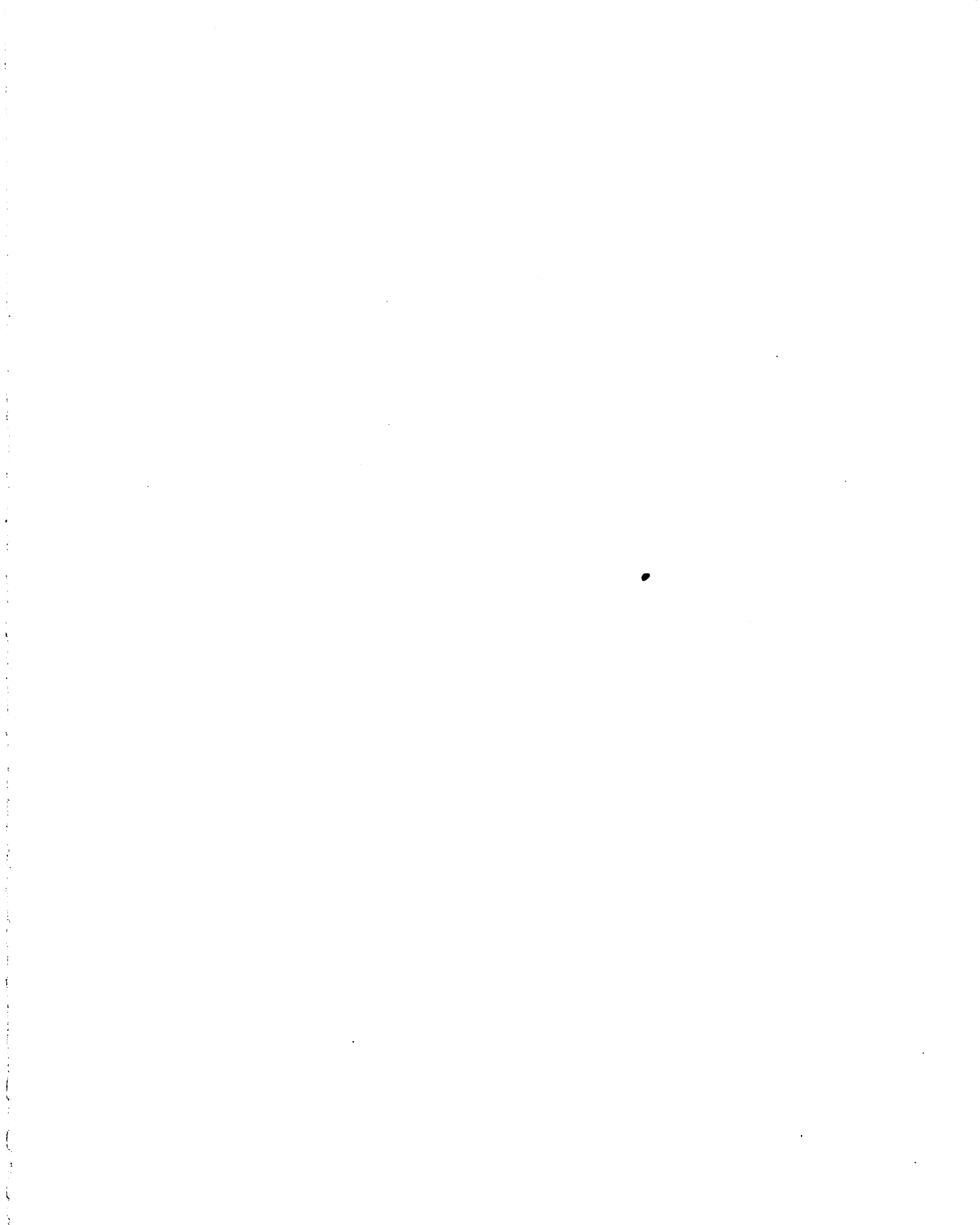
Sarrias, Cristóbal. "Novela negra para cerebros complejos: "El invierno en Lisboa" de Muñoz Molina." *Vida Nueva* 11 Jul. 1987: 27.

- Sastre, Alfonso: "La posmodernidad como futura antigualla," *La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 243-58.
- Sábada, Javier: "La posmodernidad existe," *La polémica de la posmodernidad*, Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 165-80.
- Schaefer, Claudia. "Conspiración, manipulación, conversión ambigua: Pascual Duarte y la utopía histórica del nuevo estado español" *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13 (1988): 261-81.
- Schuler, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* New York: Oxford, 1968.
- Serrano Sánchez, Iñigo. "2.728.002 turistas en 1956." *Mundo Hispánico* 116 (Nov. 1957): 27-9.
- Sherzer, William. "Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina." *España Contemporánea*, IV-2 (otoño 91): 51-8.
- Sobejano, Gonzalo. "La novela ensimismada (1980-1985)" *España Contemporánea*, TI, 1 (Inv. 1988): 9-26.
- Sontag, Susan. "One Culture and the New Sensibility." en Sontag *Against Interpretation" and Other Essays* New York: Farrar Straus Giroux, 1966.
- Spaeth, Sigmund. *A History of Popular Music in America* New York: Random House, 1948.
- Spires, Robert C. "A Play of Difference: Fiction After Franco," *Letras Peninsulares* V. 1.3 (Winter 1988): 285-98.
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz* Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Subirats, Eduardo. *Contra la razón destructiva*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- . *El alma y la muerte*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- . *Figuras de la conciencia desdichada*. Madrid: Taurus, 1979.

- . *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985.
- . *La cultura como espectáculo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *La flor y el cristal*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- . *Utopía y subversión*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- . "Transformaciones de la cultura moderna," *La polémica de la posmodernidad*. Coord. José Tono Martínez, (Madrid: Ed. Libertarias, 1986): 103-8.
- Suñén, Luis. "Escritura y realidad." *Insula* 464-5 (Jul.-Ag. 1985): 5-6.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois U.P., 1984.
- Tébar, Juan. "Novela criminal española de la transición." *Insula* 464/465: 4.
- Tola de Habich, Fernando y Patricia Grieve. *Los españoles y el boom*. Caracas: Tiempo Nuevo 1971.
- Torgerson, Ellen. "Estas son las nuevas estrellas para 1969." *Blanco y Negro* 2900 (Dic. 1967): 84-90.
- Torres, Cipriano. "Muñoz Molina, un 'robinson' de la narrativa última." *Cuadernos del Sur*, 10 Set. 1987: 22-25.
- Traberg, Ebbe. "Nica o el sueño de Nica." *Revista de Occidente* 93 (Feb. 89): 33-8.
- Trenas, Miguel Angel. "Muñoz Molina: la literatura es una sociedad secreta." *La Vanguardia*, 7 Mar. 89: 15.
- Trythalf, J.W.D. *Franco. A Biography*. London: Rupert Hart-Davis, 1970.
- Ugalde, José Antonio. "Precariedad jerárquica en la narrativa española," *El País* 12 Jul. 1989 :23.
- Valls, Fernando. "Juegos del tiempo." *La Vanguardia*, 10 Mar. 89: 14.
- Varnedoe, Kirk y Adam Gopnik. *High & Low Modern Art, Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.



- Vásquez, Mary S. "Alfonso Grosso's *Los invitados* An Incursion into the Novel of Crime." *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2,(1987): 231-7.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España* Barcelona: Bruguera, 1980.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire* Paris: Seuil, 1971.
- Vidal-Folch, Ignacio. "Muñoz Molina: La novela ha de ser útil hasta la obscenidad." *ABC*, 5 Mar. 1989: 18.
- Villamor, Manuel. "El invierno en Lisboa, Antonio Muñoz Molina" *El nuevo lunes*, 6 Mar. 1989: 11.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice on Self-Conscious Fiction* London: Methuen, 1984.
- White, Leslie and David eds. *Mass Culture: The Popular Arts in America* Glencoe III Free Press, 1957.
- Williamston, Judith. *Consuming Passions. The Dynamics of Popular Culture*. London: Boyars, 1986.
- Zatlin, Phillys. "Detective Fiction and the Novels of Mayoral." *Monographic Review/Revista Monográfica* Vol. III, 2,(1987): 279-87.



MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293007842028