

Tradición literaria y cinematográfica en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina

Marta Beatriz Ferrari
Universidad Nacional de Mar del Plata

La extensa producción literaria de Antonio Muñoz Molina (Ubeda, 1956), uno de los más destacados representantes de la actual narrativa española, arranca en 1986 con su novela *Beatus Ille*, prosigue un año más tarde con *El invierno en Lisboa*, con la cual obtiene el Premio de la Crítica y el Nacional de Literatura. De 1989 es *Beltenebros*, novela de traidores y de héroes llevada al cine por Pilar Miró y, de 1991, *El jinete polaco* considerada su obra de consagración, con la que obtiene el Premio Planeta y, por segunda vez, el Nacional de Literatura. A ésta le siguen dos novelas de menor extensión, *Los misterios de Madrid* (1992) -parodia del folletín decimonónico de Eugenio Sue- y *El dueño del secreto* (1994). Por esos años, según relata el autor, comenzó a interesarse por un tipo de literatura ajeno a la novela pero no a la narración y, guiado

por la lectura de *This boy's life* de Tobías Wolff, concibió el tono y la materia de esa "memoria" o confesión personal sobre los años del servicio militar que fue Ardor guerrero, publicada en 1995. En 1997 se publica su anteúltima novela *Plenilunio*, con la cual el autor parece querer incursionar en un género de gran actualidad, el "psychokiller". *Carlota Fainberg* (1999) es hasta hoy la última novela publicada del autor y en ella se resitúan desde una ideología no desprovista de ironía las tan vapuleadas pero no menos conflictivas relaciones "centro-periferia" sobre el fondo de las actuales teorías literarias y los estudios culturales. Sin embargo, en este texto quizá más que en ningún otro, el autor deja en claro su interés primario por contar simplemente "una buena historia".

Pero la producción de Muñoz Molina, Licenciado en Historia del Arte y Periodismo, no se agota en la veta narrativa y de esto da cuenta por ejemplo su *Diario del Nautilus* (1986), volumen que recopila una serie de artículos de opinión publicados oportunamente en el periódico *Ideal* de Granada o las crónicas ciudadanas reunidas en *El Robinson urbano* (1984). Así como *Las Apariencias* (1996), texto que reúne artículos publicados entre enero de 1988 y mayo de 1991, en diarios de circulación nacional -*ABC* y *El País*- o la recopilación de ensayos literarios que desentrañan una buena parte de los enigmas compositivos de sus propias novelas en *Pura Alegría* (1999).

En estas páginas nos proponemos un acercamiento a una de sus novelas tempranas, *Beltenebros*, a partir de la convicción de que la arquitectura narrativa de este texto exhibe los andamiajes de su propia construcción. Se trata de un texto que no presenta mayores dificultades para su lectura (ni a nivel léxico, ni argumental), quizá la única complejidad provenga del trabajo textual con los tiempos narrativos. Como en toda la producción

literaria del autor, la voz parte de un presente pero nunca se ancla en él definitivamente, sino que retrocede y avanza, va y viene describiendo el movimiento de un oleaje, de un fluir temporal incesante que acarrea información, actualiza los recuerdos, reitera obsesiones y se proyecta imaginariamente hacia el futuro.

El relato enunciado por un narrador protagonista -Darman- va construyendo la historia a partir del presente de sus acciones y a través del recuerdo. El avance de la trama se ve, de este modo, permanentemente fracturado por "raccontos" que se verifican bajo la forma de los recuerdos que atormentan a Darman: "Esperaba la noche bebiendo una o dos cervezas en una taberna (...) y luego regresaba por un camino distinto (...) para imaginarme que yo era igual que aquella gente que no tenía sobre sus hombros el oprobio de una cruda desgracia interminablemente recordada" (16). Los episodios se encadenan en su memoria y la narración se bifurca y ramifica creando una estructura rizomática, abierta, sumatoria. El relato adopta como centro narrativo un cierto presente constante, Madrid, y de allí la memoria se retrotrae a otro pasado inmediato, el de Florencia, pero a su vez, lo vivido allí nos conduce a otro pasado más remoto: el recuerdo de haber estado solo en un cine de Madrid o la obsesiva rememoración del caso Walter, ocurrido 20 años atrás. Accedemos así a un auténtico laberinto de pasados: "Yo había visto calles semejantes en una noche muy antigua de temporal y de fracaso" (23). Este sujeto narrador posee, sin embargo, un alto grado de omnisciencia respecto de los otros; se trata de un "yo" que a menudo imagina, reconstruye y proyecta los sentimientos y pensamientos de los demás personajes de la historia: "pensé que él (...) ya al final, imaginó que el mensajero a quien estaba esperando no iba a traerle la posibilidad de la huida sino la certidumbre de morir" (10).

Señalábamos en un párrafo anterior que al autor le gusta revelar todos los entresijos compositivos de sus textos y en este sentido resulta sumamente significativo lo que declara respecto de las voces narrativas que hegemonizan sus novelas:

Hasta ahora he sido incapaz de contar la historia si no era a través de la mirada y la voz de un personaje. Las he comenzado siempre en tercera persona, y siempre, metódicamente han fracasado al cabo de unos pocos capítulos, y he tenido que volver al principio para encarnarlas en una voz que participara de los hechos y limitara, en el ámbito desordenado de la ficción, un espacio invariable (...). En *Beltenebros* me ocurrió igual, pero tengo la sensación de que esa voz que encontré no era la adecuada, y me duele pensar que por su culpa, o por mi falta de sabiduría, o de paciencia, borró otras voces que importaban más y que ni el lector ni yo podremos ya oír. Puede que esa voz sea parcialmente falsa, porque está contaminada de estilo, porque no es la voz de un hombre, sino la de una máscara. (Muñoz Molina, 1999: 68-69)

Del mismo modo que la enunciación, la acción, ambientada mayoritariamente en los barrios marginales del sur de Madrid -proximidades de la estación de trenes de Atocha, barrio de Lavapiés, cercanías de la Plaza del Sol-, opta también por espacios provisionales en los que la soledad adquiere efectos narcóticos reforzando el ambiente alucinatorio que domina todo el relato: aeropuertos, hoteles, estaciones, bares, taxis, carreteras -"no lugares" en palabras de Marc Auge-, sitios en los que "ni el tiempo ni el espacio son del todo reales" (16).

Estamos frente a un texto que acarrea materiales y estrategias compositivas de diversa procedencia. En este sentido

reconocemos, en primer término, un sustrato claro, el del relato de espionaje. Beltenebros adhiere al género de las novelas de espionaje en la línea que va de Graham Greene a John Le Carre respetando en apariencia muchos de sus códigos. El dominio borroso de las identidades ambiguas que contribuye a sostener el secreto y a formular conjeturas se advierte desde la apertura misma del relato a través de la dialéctica Yo/ Ellos (también aludidos como "la Organización", "la Dirección", "la Central") en la que la identidad de ambos términos se mantendrá en el dominio de lo borroso hasta muy avanzada la intriga: "Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca. Ellos me dijeron su nombre, el auténtico, y también algunos de los nombres falsos..." (9). Las estrategias empleadas para ejecutar una misión tales como el envío de postales cifradas, las citas en lugares clandestinos -urinarios de estación, terminales de Metro, cafés sórdidos, hoteles de segunda categoría de ciudades extranjeras-, sobres cerrados que guardan pasaportes falsos, maletas de doble fondo con contenido desconocido, consignas secretas de identificación con otros agentes... A esto sumamos el estado permanente de sospecha, la figura del traidor, del doble agente, el emisario, el enlace de correos...

Pero Darman que es a través de quien accedemos al "ellos" descrea de esa "fantasmagoría de conspiración" (22) porque sabe que "era así como actuaban siempre, fingiendo que gentes enemigas y espías los asediaban y que, a pesar de la conspiración universal urdida contra ellos estaban culminando los episodios de una sublevación definitiva" (14). El personaje de Muñoz Molina plantea, de este modo, la superación del relato de espionaje clásico porque aquí no importa tanto descubrir la condición de traidor o de héroe -develar el enigma accidental- sino desmontar la trama existencial de los personajes: "De pronto, mientras hurgaba en los bolsillos vacíos de los trajes de Andrade (...) me

pareció que la traición y la lealtad eran enigmas mediocres. Daba igual que mintiera, que estuviera engañando a los suyos o a la policía. Lo que importaba saber era cómo su deseo había sido más fuerte que su vergüenza y su culpa y más eficaz que su predisposición al sacrificio" (115). Señalemos asimismo que el narrador se vale de una trama de espionaje para denunciar los móviles pasionales que subyacen a la misma; las dos muertes, la de Walter en el pasado y la de Andrade, en el presente se deben al deseo de posesión de dos mujeres: Rebeca Osorio, madre e hija por parte de Valdivia/Ugarte/Beltenebros.

En segundo término, en esta misma línea deconstructora de los modelos en los cuales se inspira se incluyen aquellos personajes que parecen estar contruidos sobre moldes obviamente literarios, más concretamente sobre estereotipos del policial negro. La presentación que el narrador hace de Luque, uno de los personajes más monolíticos de la Organización es suficiente muestra de lo que venimos señalando: "Parecía haberse vestido y no afeitado en varias semanas la barba por fidelidad exclusiva a la literatura de las descripciones policiales" (27). Pero también el accionar del propio Darman se ve mediatizado por los códigos literarios y cinematográficos del género: "actuaba como si estuviera huyendo, imitando antiguas astucias de fugitivos (...), normas tal vez aprendidas en las películas de gangsters, en manuales rusos traducidos a un patético español" (40).

En la narrativa de Muñoz Molina conviven como venimos señalando matrices y técnicas discursivas provenientes del relato de espionaje, del policial negro y de la novela rosa o folletín sentimental pero junto a estas improntas de origen "popular" -recordemos que estamos frente a un lector compulsivo de Julio Verne y que en su "educación sentimental" ocupan un sitio destacado los tebeos y las novelas radiofónicas-, su escritura

exhibe ostensiblemente su filiación con otros códigos artísticos. En esta apuesta clara que hace Muñoz Molina por una escritura culturalista -baste recordar las referencias musicales a través de la canción "Bahía", auténtico leitmotiv en los primeros capítulos de la novela o las alusiones pictóricas en las referencias a las litografías del siglo pasado y la misma profesión de Darman en Brighton- no podía estar ausente la propia tradición literaria. Así, advertimos desde los paratextos la decidida voluntad de entroncar con la tradición literaria de los libros de caballería con lo cual nos enfrentamos a un texto que apuesta por el imperativo de la acción. El epígrafe proveniente del Quijote alude a la doble condición del perseguidor/ perseguido -"Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién" (Quijote, II parte, cap. LXI)- y nos envía a un episodio que brinda la clave de esa atmósfera de suspenso que dominará la novela. En este sentido, el autor ha señalado reiteradamente que en su narrativa el detective es, en realidad, "una cristalización de la figura del héroe solitario, del Quijote" (Heymann & Heimann, 537).

El nombre literario de "Beltenebros" es el que se da a sí mismo Amadís de Gaula cuando se retira a una ermita después de haber ofendido a su señora, Oriana. Recordemos que El Amadís de Gaula es, en el juicio del cura y el barbero, el mejor libro de su género y que por esta razón se salva de ser quemado junto con los demás en el patio de la casa de don Quijote. Recordemos también que el rasgo distintivo de Amadís, es, como su nombre lo indica, su profundo sentimentalismo; él es el emblema del perfecto caballero, leal a su rey, y amantísimo amante de su señora. Por ella es que emprende todas las aventuras a las que se enfrenta y por reconquistarla es que decide hacerse ermitaño. El perfil del personaje de Muñoz Molina es la contrafigura de Amadís. En él no hay lealtad sino traición y su obsesión por una mujer lo lleva por caminos muy diferentes al del merecimiento,

más próximos a la degradación del objeto amoroso y al ultraje. El intertexto sirve, entonces, para ser deconstruido, invertido no paródica sino trágicamente. Mientras en *Amadís* todo se reduce, en última instancia, a una lucha entre buenos y malos, *Beltenebros* despliega una amplia gama de matices según la cual en todos los personajes existe la posibilidad de la doble faz: el traidor y el héroe se acercan e identifican, los contrarios conviven dramáticamente en un mismo personaje; se complejizan las psicologías y, por ende, la trama. En lo que quizá *Amadís* y *Beltenebros* se aproximen es en el final, en ambos casos se trata de una historia con "final feliz": el primero acaba en boda múltiple; el segundo culmina con el castigo al culpable y la reparación moral de la víctima. Incluso podemos leer una cierta transposición de aquel mundo quimérico de hadas, encantamientos y hechizos en el mundo altamente artificioso, extraño y alucinado que crea Muñoz Molina en su novela, donde la realidad y la ficción se funden, así como la luz y las tinieblas. Pero lo que quizá más atrajo al autor es la posibilidad implícita en el nombre de jugar con otras asociaciones semánticas ajenas por completo al libro de caballería como la de *Beltenebros* con el "Príncipe de las Tinieblas" (193), *Beltenebros*, encarnación del mal, *Beltenebros* frente a la luz, artificioso remedo de *Drácula* ante la cruz:

... se tapó los ojos con las manos pero la luz seguía fija en él y se tambaleaba y hacía gestos extraños moviendo la cabeza (...), hostigado por la luz cruzaba ante ella los dedos extendidos como en actitud de vade retro. (243-244)

Pero si hay una huella que se inscribe más profundamente que las demás sobre la superficie textual de *Beltenebros* esa es la huella de la escritura de Borges; no sólo por el préstamo léxico (el empleo de adjetivos e imágenes indiscutiblemente borgeanos,

“unánime”, “conjetural”, “río inmóvil”), sino también por las obsesiones temáticas -identidad, azar, ficción, duplicaciones, juegos de simetrías- y por los motivos recurrentes de sus cuentos y poemarios: Tema del traidor y del héroe, Funes, el memorioso, Las ruinas circulares, El otro, el mismo. El autor ha declarado que cuando un escritor comienza a escribir, la fascinación por el ingrediente literario es muy fuerte y agrega:

Es muy frecuente que a un escritor joven le deslumbré Borges, porque le ofrece el máximo de literatura, del mismo modo que te enamoras de Hitchcock, porque en sus películas estás viendo el cine dentro del cine. (De Prada: 7)

El planteo del problema de la identidad -tema recurrente en la narrativa de Muñoz Molina quien inscribe esta problemática en la línea iniciada por Unamuno, Pirandello, Borges- apela a los emblemas y representaciones clásicas del doble, del rostro y la máscara, del nombre único y los nombres falsos, de la fotografía y los espejos. Acosado permanentemente por su pasado, el personaje de Darman es un personaje siempre al borde de la disgregación de su conciencia: “Fui otro, un catálogo de desconocidos cuyas fotografías había ido quemando o perdiendo” (33); su memoria, al igual que la del memorioso Funes, era a veces “un trémulo sistema de espejos comunicantes” (42). Porque si desde la visión de los demás encarna al héroe, desde la propia se identifica sistemáticamente con el traidor. Su capacidad actoral asentada sobre el hábito inmemorial de la simulación lo lleva a aceptar la ficción de lo predeterminado.

Estrechamente vinculado con el anterior, otro motivo de clara raigambre borgeana es el de las ocultas simetrías que presiden los hechos del sujeto, la sensación de estar repitiendo

los pasos de otro o los pasos propios en el pasado, según un plan detenidamente premeditado. Se introduce así la reiterada reflexión sobre el azar y el destino: "Alguien en París había concebido mi llegada y el reconocimiento como un juego de simetrías y signos" (18) y las paradojas del tiempo cíclico: "Mi inteligencia se rebelaba contra las vanas duplicaciones del azar, pues no era posible que todo lo que yo había vivido estuviera repitiéndose, con alteraciones secundarias que agravaban la irrealidad de mi viaje" (190). La realidad se afantasma en su duplicación: Walter/Andrade; Rebeca Osorio/Rebeca Osorio; Universal Cinema/Boite Tabú; Valdivia/Ugarte/Beltenebros; en este mismo sentido, el descubrimiento del túnel que comunica la boite con el cine es, a su vez, un laberinto de la memoria que vincula dos tiempos, dos espacios, dos historias paralelas y en el que la perversión se cifra precisamente en el carácter reiterativo del dolor y del crimen.

El relato se sumerge decididamente en el dominio de la ficción; las novelas de Rebeca Osorio suponen una auténtica "mise en abyme" del relato al incluir la ficción dentro de la ficción; recordemos que en las páginas de estas "novelas rosas" los agentes de la organización encontraban codificadas las consignas y claves necesarias para ejecutar una misión. Todos los actos de los personajes se recubren con el velo de la representación y por esta vía se establecen las numerosas y significativas conexiones con la ficción literaria y más específicamente con la cinematográfica: "Por eso eran tan hábiles en la ficción del secreto, como actores sin trabajo que ejercen desinteresadamente la mentira" (24).

En Beltenebros el cine está presente como emblema de la ficcionalidad por excelencia, un ámbito donde aparece como posible lo que no lo es en otro orden, el de lo "real". Muchas de las acciones -la simulación de la huida, la persecución y la cap-

tura- están concebidas en términos cinematográficos y escenas enteras descriptas al modo de un guión con información sobre la angulación, la iluminación, etc. El cine ocupa en esta novela un sitio de privilegio porque se halla, además, fuertemente tematizado; es un espacio -un microcosmos: "Era como si también para él se resumiera el mundo en los límites cerrados del Universal Cinema" (130)- y un código. De este modo los juegos con el tiempo narrativo -los flash backs, los raccontos, las reiteraciones, los relatos ralentizados o acelerados a voluntad- son posibilitados por la peculiar sintaxis cinematográfica.

Todos los personajes de esta novela devienen entes ficcionales. Darman, ese héroe solitario, esa máscara, esa voz contaminada de estilo que resulta tan inauténtico como Clark Gable hablando en español, pero sobre todo la segunda Rebeca Osorio, cuyo nombre "suena a falso. A cine" (171), percibida y descripta según el imaginario hollywoodense, esa mujer a quien Darman mira "con la conciencia de lejanía y mentira con que miraba a las mujeres del cine, a las mujeres prohibidas que no pueden ser tocadas y que no existen en el mundo" (145), la que "fumaba sin quitarse el cigarrillo de los labios, inhalando el humo con los ojos entornados, como las mujeres canallas del cine, imitándolas" (167). La configuración de las dos Rebecas (madre e hija) nos remite a sendos films de la década del '40, la Rebecca de Alfred Hitchcock y la Gilda de Charles Vidor respectivamente. Ahondando en esta línea, Felten y Fleischer afirman que los protagonistas de *Beltenebros* no sólo son presentados como "clichés de héroes cinematográficos, sino que actúan también según esos clichés" y que "al tematizar varias veces sus referencias al cine, el autor invita expresamente al lector, a poner su novela en relación con el discurso cinematográfico y a efectuar una reescritura intermedial" (Felten & Fleischer: 546).

Joan Estruch i Tobella señala acertadamente que uno de los recursos que Muñoz Molina utiliza con mayor habilidad en esta obra es el del "sfumato" pictórico, (Estruch i Tobella: 5) es decir, la difuminación de contornos, la atmósfera nebulosa; pero sin duda el momento de total fusión entre ambos órdenes, el de lo "real" y el ficcional se produce cuando Darman aparece detrás de la pantalla, conviviendo con los personajes fílmicos y las escenas representadas repiten las ocurridas en la sala:

(...) hice girar el pomo de una puerta y un vasto rectángulo de claridad blanca me cegó. Vi una cara inmensa que movía en silencio la boca, vi un horizonte azul de tejados sobre el que dos hombres corrían persiguiéndose (...). Había llegado al Universal Cinema, estaba detrás de la pantalla, mirando desde muy cerca las desmedidas figuras de una película despojada de voces." (217-218)

En el pasaje referido así como en otros momentos de la novela la narración recurre a un estilo impresionista en la percepción de los hechos reforzado por técnicas de singularización o extrañamiento puesto que muchas de las escenas son descriptas desde una conciencia alucinada, desdoblada, quebrada.

Las técnicas mencionadas se emparentan con el claroscuro que constituye la escenografía propiamente dicha de todos los episodios del texto, juego de contrastes convenientemente aprovechado por Pilar Miró en su versión cinematográfica de la novela. El Beltenebros de Pilar Miró se inscribe dentro del "modelo cinematográfico del socialismo". Para el cine del posfranquismo la guerra civil se había constituido en el tema central y casi excluyente de la filmografía española, pensemos solamente en films como "Las bicicletas son para el verano" (1984), "Re-

quien por la muerte de un campesino español" (1985) o "Lorca, la muerte de un poeta" (1988).

Siguiendo los pasos de Juan Marsé, también Muñoz Molina intenta en *Beltenebros* dar su versión sobre la épica del antifranquismo. Y aquí nos enfrentamos a ese nudo paradójico que nos presenta el texto, una novela contaminada de estilo, que nos habilita, como hemos visto, a realizar una lectura intermedial e intertextual -Borges, Cervantes, Greene, Chandler, el cine, el folletín- pero que al mismo tiempo aspira a erigirse en una nueva épica, inspirándose en hechos históricos y en personajes reales. Estruch i Tobella sostiene que "los referentes históricos de *Beltenebros* no hay que buscarlos en la ambientación, en el contexto, sino en la trama argumental y en la configuración de los personajes, que Muñoz Molina ha extraído de varios episodios de la dramática historia del PCE en los años cuarenta" (Estruch i Tobella: 6). Sin embargo estamos ante una novela cuyo efecto de lectura nos habla de una intencionalidad política muy débil, en la que, lo real resulta diluido en lo ficcional y lo histórico parece estar, ante todo, al servicio de lo literario porque al autor, una vez más, le ha fascinado la alquimia de convertir la historia en literatura, la realidad en ficción. Posiblemente el mismo Muñoz Molina haya revisado críticamente esta contradicción interna que exhiben sus textos iniciales, una escritura que irá describiendo un giro paulatino pero decidido hacia el "realismo". En su anteúltima novela, *Plenilunio*, por ejemplo, el autor ratifica su compromiso con la vida, más que con la literatura o el arte en abstracto; con ella abandona definitivamente la idea adolescente de que "la literatura era más importante que la vida" porque como declara en uno de sus ensayos:

Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella,

y miró cuadros y frecuentó canciones y libros como un adicto que exige al opio la felicidad y le agradece los sueños de los ojos cerrados. Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros...

y agrega:

Quien conozca más o menos mis libros imaginará en seguida que esa es la clase de historia que yo suelo inventar: un enigma policiaco, un personaje solitario y culpable, una sorpresa final, una simetría entre los hechos del presente y del pasado lejano (...) pero después he entendido que esa astucia narrativa, tan usada y sin embargo tan eficaz cuando se usa bien, era algo más que una trampa o una deslealtad hacia el lector (...): la promesa de una solución que acaba siendo un fraude. (Muñoz Molina, 1999: 33)

Notas

1. La numeración de las páginas remite en todos los casos a la edición consignada en la bibliografía.
2. La trama se reduce a la ejecución de una misión durante los años de la resistencia al franquismo: Darman llega a Madrid desde Inglaterra con la tarea encomendada de matar a un traidor a la Organización, Andrade, quien supuestamente delata a sus compañeros ante el Comisario Ugarte. El final sorprendente nos revela que el verdadero traidor es Ugarte (alias Valdivia, alias Beltenebros), antiguo miembro de la Organización devenido en colaborador del régimen franquista. Es él quien ha inventado las pruebas que inculpan a dos de sus hombres, Walter (en el pasado) y Andrade (en el presente).
3. Marc Augé define los "no lugares" como "las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de las personas y de los bienes (vías rápidas,

empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transportes mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta". El autor hace mención también de otros "no lugares", como él los denomina, las cadenas hoteleras, los clubes vacacionales, los hipermercados, sitios todos que no pueden ser evaluados como espacios de identidad, relacionales o históricos sino que, por el contrario, ponen en contacto "al individuo sólo con otra imagen de sí mismo" (41). Esta característica en la conformación de los espacios de nuestra novela adquiere su máxima significación al ponerla en contacto con el tema dominante de la identidad.

4. Silvia Bermúdez dedica un estudio a este juego especular que se produce en el texto -la representación de un espía lector de novelas rosas- que reformula las convenciones existentes sobre géneros narrativos e identidades sexuales en la literatura y el cine... (7-25).
5. Santos Sanz Villanueva afirma en su estudio sobre la novela española después del 75 que una de las tendencias más claras fue la novela culturalista y agrega: "Desde antes de la muerte de Franco la novela comenzó a sustituir la problemática cotidiana y la realidad social por la realidad de la cultura y de la propia literatura. Así se desarrolla una literatura cuyo referente no es la vida cotidiana sino la misma novela y que, con frecuencia incluye el proceso de novelización" (249-284). Si bien el autor advierte este giro en una novela como *Beatus Ille*, en *Beltenebros* quedan residuos de esta misma modalidad narrativa en la que se cruza la problemática política con la mediación cultural.
6. Recordemos que en este capítulo don Quijote y Sancho se unen al jefe de bandoleros, Roque Guinart y parten rumbo a Barcelona; allí viven en permanente estado de alerta ante el temor a ser descubiertos: "dormían en pie, interrumpiendo el sueño, mudándose de un lugar a otro. Todo era poner espías, escuchar centinelas..." (914).
7. Los autores también mencionan el juego de las apariencias y la deformación en la percepción de lo real provocada por el exceso de lecturas como residuos cervantinos.
8. En el *Quijote* leemos: "ha habido caballero que se ha estado sobre una peña, al sol y a la sombra, y a las inclemencias del cielo, dos años, sin que lo supiese su señora. Y uno de estos fue Amadís, cuando llamándose *Beltenebros*, se alojó en la Peña Pobre, no sé si ocho años o ocho meses; que no estoy muy bien en la cuenta; basta que él estuvo allí haciendo penitencia,

por no sé qué sinsabor que le hizo la señora Oriana" (Parte I, cap. 15, 76, episodio de los yangüeses) Y también: "Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre, por cierto, significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido... Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más... Por otra parte veo que Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más; porque lo que hizo no fue más que, por verse desdeñado de su señora Oriana, que le había mandado que no pareciese ante su presencia hasta que fuese su voluntad, de que se retiró a la Peña Pobre, en compañía de un ermitaño y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios, hasta el cielo le acorrió en medio de su mayor cuita y necesidad." (Parte I, cap. 25, 132).

9. Silvia Bermúdez señala que mientras la Rebeca Osorio madre se recorta sobre el personaje recatado y enamorado de Joan Fontaine, pareja de Laurence Olivier en la película de Hitchcock, la Rebeca Osorio hija se construye sobre el emblema sensual y sexual de Rita Hayworth, pareja de Glenn Ford en la Gilda de Charles Vidor. Pero, además de lo que señala Bermúdez, resultan altamente significativas otras semejanzas de índole constructiva entre la novela de Muñoz Molina y el film negro de Hitchcock: así la estrategia de suplantación que se verifica en la película entre la Rebecca Winters original y la segunda Sra. Winters; la presencia del cine dentro del cine, la simetría arquitectónica entre las dos alas de la mansión Manderley, la escena final en medio de las llamas y el final feliz de la historia de amor. Pero por otro lado, la famosa escena de Gilda cantando "Put the Blame on Mame, Boys" así como el insinuado strip-tease, son recuperados en el Beltenebros de Pilar Miró junto con el perfil de hombre duro de Johnny Farrell adoptado por Terence Stamp.
10. Para ejemplificar lo dicho cfr. el capítulo 11.
11. Pilar Miró filma esta película con guión de Mario Camus, A. Porto y la misma Miró en 1991. Entre su filmografía figuran "Werther", "Gary Cooper que estás en los cielos" y "El crimen de Cuenca" cuya proyección no pudo realizarse en España -la censura sobre todo la referida a cuestiones vinculadas con la Iglesia, la monarquía y la justicia militar, siguió vigente hasta mucho después de la muerte de Franco- hasta 1982, año de elecciones en

el que el PSOE pasa a significar la consolidación del sistema democrático. Ese mismo año, Miró fue designada como directora de la Dirección General de Cinematografía y se promulgó la llamada "ley Miró" que apuntaba a proteger la producción, a la promoción internacional del cine español y a convertir a la Filmoteca en ente autónomo. Más tarde pasó a ser directora del Instituto del Cine y las Artes Visuales pero no tardaron en llegar los ataques a su política por parte del periódico ABC y de cineastas que se consideraron marginados de su política y al poco tiempo tuvo que renunciar. Recordemos que en Argentina El crimen de Cuenca se estrenó en 1983 y que Beltenebros nunca fue presentada comercialmente en nuestro país.

- ¹². Según el autor el esquema argumental de la novela se basa en casos reales vinculados a la historia del PCE clandestino y cita el caso de Gabriel León Trilla, dirigente comunista del interior falsamente acusado de delator, apuñalado a traición en Madrid en 1945 por un comando del partido enviado desde Francia. Asimismo indica a Heriberto Quiñones, principal dirigente del PCE clandestino como modelo para construir el personaje de Walter y al Comisario Roberto Conesa como inspirador del personaje de Ugarte.

Bibliografía

- Augé, Marc (1994). Los no lugares. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
- Bermúdez, Silvia (1994). "Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en Beltenebros", España Contemporánea, tomo VII, Nro: 2, otoño.
- Cervantes, Miguel de (1945). Don Quijote de la Mancha. Madrid: Razón y Fe.
- De Prada, Juan Manuel (1997). "Pura Alegría". Entrevista a Antonio Muñoz Molina. La Nación, domingo 25 de mayo.
- Estruch i Tobella, Joan (1996). "Referentes históricos en Beltenebros, de A. Muñoz Molina", Iberoamericana, Nro: 3-4 (63/64).
- Felten, Hans & Fleischer, Raija (1994). "Beltenebros y el Quijote: sobre la re-

cepción de Cervantes en Beltenebros (1989) de A. Muñoz Molina”, en Reichenberger, Karl (ed.), *Cervantes. Estudios en la víspera de su Centenario*, Kassel: Reichenberger, 537-547.

Heymann, Jochen/Montserrat Mullor-Heymann (1991). *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt: M., Vervuert.

Muñoz Molina, Antonio (1997). *Beltenebros*. Barcelona: Plaza y Janés.

————— (1999). *Pura alegría*. Madrid: Alfaguara.

Sanz Villanueva, Santos (1992). “La novela” en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Tomo IX. Barcelona: Crítica.