



**EL GÉNERO POLICIACO Y
EL INVIERNO EN LISBOA,
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

NORA RODRÍGUEZ MARTÍNEZ



Facultad de Filología
Departamento de Lengua Española,
Lingüística y Teoría de la Literatura
Universidad de Sevilla, 2021

**EL GÉNERO POLICIACO Y
EL INVIERNO EN LISBOA,
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

NORA RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

Tesis Doctoral dirigida por la Profesora Doctora
D^a MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA



Facultad de Filología

Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

EL DIRECTOR DE LA TESIS

EL DOCTORANDO

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	7
2.	EL GÉNERO POLICIACO	18
2.1.	El problema del valor literario	18
2.1.1.	Dignificación.....	40
2.2.	Denominación	45
2.2.1.	Género negro.....	50
2.2.2.	Género criminal.....	54
2.2.3.	Género de intriga o de misterio.....	57
2.2.4.	Género de espías	58
2.3.	Características y definición.....	60
2.3.1.	El crimen	61
2.3.2.	La investigación	62
2.3.3.	La revelación final	64
2.3.4.	El detective.....	68
2.3.5.	La ausencia de lo sobrenatural	72
2.4.	Subgéneros	75
2.4.1.	Novela enigma y novela policiaca negra	80
2.5.	Historia.....	93
2.5.1.	Antecedentes	95
2.5.2.	Edgar Allan Poe	101
2.5.3.	Émile Gaboriau	107

2.5.4.	Wilkie Collins	110
2.5.5.	Arthur Conan Doyle.....	112
2.5.6.	Gaston Leroux.....	117
2.5.7.	Richard Austin Freeman	119
2.5.8.	Gilbert Keith Chesterton	121
2.5.9.	Agatha Christie	123
2.5.10.	S. S. Van Dine.....	130
2.5.11.	Georges Simenon	136
2.5.12.	Samuel Dashiell Hammett	139
2.5.13.	Raymond Chandler	141
2.5.14.	Jorge Luis Borges.....	147
3.	ANTONIO MUÑOZ MOLINA.....	151
3.1.	Apuntes biográficos	151
3.2.	Obra.....	154
3.2.1.	Colecciones de artículos.....	159
3.2.2.	Ensayos	167
3.2.3.	Colecciones de cuentos	177
3.2.4.	Novelas ficcionales y de autoficción	182
3.3.	Concepción de la literatura.....	200
3.3.1.	El proceso de creación artística.....	203
3.3.2.	Naturalidad y artificio	207
3.3.3.	El lector ideal	213
3.4.	Antonio Muñoz Molina y el género policiaco	219

3.4.1.	La pasión por el género policiaco	219
3.4.2.	Personajes aficionados a lo policiaco.....	231
3.4.3.	El género policiaco en la narrativa de Muñoz Molina	235
3.4.3.1.	“La colina de los sacrificios”	236
3.4.3.2.	“Te golpearé sin cólera”	238
3.4.3.3.	“Borrador de una historia”	240
3.4.3.4.	“La gentileza de los desconocidos”	241
3.4.3.5.	<i>Beatus ille</i>	242
3.4.3.6.	<i>Beltenebros</i>	248
3.4.3.7.	<i>Los misterios de Madrid</i>	252
3.4.3.8.	<i>Plenilunio</i>	253
3.4.4.	¿Es Antonio Muñoz Molina un escritor policiaco?	257
4.	<i>EL INVIERNO EN LISBOA</i>	260
4.1.	Génesis y proceso de creación	260
4.2.	Valor literario	270
4.3.	Relación con otros géneros	276
4.4.	<i>El invierno en Lisboa</i> y el género policiaco.....	281
4.4.1.	Aspectos de la trama	289
4.4.2.	Los hechos de la historia	302
4.4.3.	Juegos de anticipación y resonancia	310
4.4.4.	La voz y la ambigüedad narrativa	317
4.4.5.	Los personajes y la transformación del prototipo policial ...	331
4.4.5.1.	El detective: Santiago Biralbo	339

4.4.5.2.	Lucrecia: ¿La <i>femme fatale</i> ?.....	358
4.4.5.3.	Los amigos del detective: Billy Swann, Floro Bloom y el narrador anónimo	381
4.4.5.4.	Los criminales: Malcolm, Morton y Daphne	398
5.	CONCLUSIONES	410
6.	BIBLIOGRAFÍA	423
6.1.	Obras de Antonio Muñoz Molina	423
6.2.	Estudios y otras obras de referencia.....	427

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, el género policiaco ha sido injustamente menospreciado por muchos críticos e intelectuales que argumentaban la inferioridad literaria del género basándose principalmente en su finalidad meramente placentera. Antonio Muñoz Molina, sin embargo, nunca se ha dejado influir por los esnobismos de una minoría y demuestra en su obra que la buena literatura no está reñida con el entretenimiento y que el género policiaco puede ser fundamento de una obra de valor¹. El escritor andaluz, mundialmente reconocido, ha utilizado, desde sus comienzos literarios, las estrategias propias del género policiaco dotándolo a su vez de recursos nuevos que enriquecen y redefinen dicho género, tal y como ya hicieran, entre otros, Georges Simenon, Dashiell Hammett o Jorge Luis Borges en su momento, aunando, así, los gustos de un público mayoritario y de una minoría culta y contribuyendo a fomentar el prestigio que dicho género ha alcanzado en las últimas décadas.

La elección del tema de esta tesis se justifica tanto por la importancia de la obra de Muñoz Molina como por el alcance del género policiaco en la literatura contemporánea. Antonio Muñoz Molina es considerado una figura imprescindible tanto a nivel nacional como internacional dentro del panorama literario actual. Por otro lado, es evidente la relevancia que ha cobrado en los últimos tiempos el género policiaco en todas sus vertientes, tanto literarias como cinematográficas. Por tanto, a pesar de que la dilatada obra de este autor andaluz ha sido objeto de estudio desde múltiples puntos de vista, nuestro objetivo principal es analizar un aspecto de indudable trascendencia en dicho escritor: la estrecha relación de muchas de sus obras con el género policíaco, y en especial, de la obra que le encumbró al éxito, *El*

¹ El mismo, en una entrevista reciente, confiesa que para él “la biblioteca ideal es una biblioteca que no está dividida [...] una biblioteca transversal”, aquella que no tiene subdivisiones de género, ni de ficción y no ficción, sino que está clasificada por orden alfabético (*Entrevista*: s. p.).

invierno en Lisboa. Así, se pretende remediar la falta de un estudio exhaustivo y pormenorizado sobre la condición policiaca de la novela. Es posible que la causa de esta desatención crítica sea el aludido desprestigio del género policiaco hasta hace relativamente poco tiempo. En cualquier caso, el género policiaco se ha revelado como un modelo operativo en muchas obras de gran valor artístico. El análisis de obras como *El invierno en Lisboa* desde una perspectiva de género no implica ningún descrédito, más bien nos permitirá comprender mejor las bases formales y pragmáticas de la novela.

Se restringe el campo de acción al análisis de una sola novela con el fin de ganar en profundidad y exhaustividad en el tema. El objetivo de esta investigación es, pues, el análisis de la obra que consagró a Antonio Muñoz Molina en el marco del género literario. Aún hoy, más de tres décadas después de su primera publicación en 1987, *El invierno en Lisboa* sigue resultando una obra fascinante. Dicha novela, ganadora del Premio Nacional de Literatura y del Premio de la Crítica, logró aunar de una forma admirable los gustos del público mayoritario y de la minoría crítica. En esta obra, el jienense utiliza las estrategias propias del género policiaco, pero con nuevos recursos que hacen de ella todo un ejemplo de maestría técnica e imaginación y que requiere de un lector inteligente y atento, que se implique activamente en la lectura, para desentrañar el misterio que guía toda la narración.

Para cumplir dicho propósito, este estudio se ha estructurado en tres partes. La primera, dedicada al género policiaco, aborda las cuestiones teóricas del género literario. Como género histórico², la evolución del género y sus variantes son imprescindibles en nuestro estudio, de ahí el enfoque general y comparativo entre las diferentes manifestaciones de diversas literaturas y la continua atención a textos

² Los géneros naturales o teóricos –la lírica, la épica, la dramática y la ensayística–, relacionados con el acto de la comunicación (*personal, mimética, dramática y persuasiva*), se diferencian de los géneros históricos, empíricos o reales que son construcciones humanas en constante transformación y que se van desarrollando con el tiempo (Chico-Rico, 2002: s. p.).

y autores emblemáticos en el desarrollo de la narrativa policial. Los estudios comparados son el fundamento de la reflexión teórica sobre la literatura (Torre, 1997, 2003)³ y son esenciales para la caracterización teórica e histórica de los géneros literarios. Esta primera parte de reflexión teórico-crítica es la base necesaria para el posterior análisis de la obra en cuestión, que también se sirve de esta metodología teórico-crítica. La segunda parte está, por tanto, dedicada al autor, Antonio Muñoz Molina, a sus obras y a su poética en relación con el imaginario policiaco. La tercera y última parte se centra en el análisis de *El invierno en Lisboa* y su vinculación con el género policial con el fin de determinar su pertenencia o no al mismo.

En la primera parte, que se corresponde con el apartado 2, se aborda el género policiaco en su sentido general, tratando cuestiones nucleares como el valor literario del género (epígrafe 2.1) y su creciente prestigio en el ámbito académico 2.1.1. La creencia que durante mucho tiempo puso en entredicho la condición de la novela policiaca como verdadera novela ha dado lugar a la falta de estudios rigurosos en relación con el género, aunque existan ciertas excepciones destacables. Se propone una teoría del género policiaco, con un fundamento histórico en las variantes textuales, que tiene en cuenta los estudios realizados hasta el momento y que permite el análisis crítico posterior de *El invierno en Lisboa*. En esta propuesta teórica, nos detenemos en problemas básicos del género policiaco: nomenclatura (apartado 2.2), definición y características del género (apartado 2.3), subgéneros (apartado 2.4) e historia del género policiaco (apartado 2.5). Esta revisión permite determinar un marco de análisis de las novelas policiacas⁴. La revisión profunda de

³ Véase también *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría* (Torre, 2000).

⁴ Los problemas históricos del género policiaco en relación con su nombre, definición y características han hecho que, para la identificación y selección de los manuales y artículos que se han utilizado en esta investigación, haya sido necesario llevar a cabo una búsqueda mediante estrategias de combinación múltiples, ya que la información requerida se encontraba bajo diferentes denominaciones y no mediante un término unívoco: género negro, criminal, de intriga, de detectives, etc. Asimismo, es destacable la escasez relativa de manuales teóricos en castellano dedicados al

teorías y definiciones de lo policiaco que se realiza en esta primera parte permite aclarar los rasgos fundamentales del género y proponer una definición del mismo sin perder de vista las variantes textuales. Por esta razón, la definición del género policiaco parte de su evolución y de sus variantes históricas. Para evitar las confusiones genéricas y terminológicas dedicamos varios apartados al estudio de las distintas denominaciones utilizadas –género negro (epígrafe 2.2.1), género criminal (epígrafe 2.2.2), género de intriga o de misterio (epígrafe 2.2.3) y género de espías (epígrafe 2.2.4)– y de las características habitualmente adscritas al género –diferenciando entre las frecuentes y las verdaderamente indispensables–: el crimen (epígrafe 2.3.1), la investigación (epígrafe 2.3.2), la revelación final (epígrafe 2.3.3), el detective (epígrafe 2.3.4) y la ausencia de lo sobrenatural (epígrafe 2.3.5). Se tienen también en cuenta las subdivisiones del género policiaco, en especial en los subgéneros más habitualmente diferenciados: la novela enigma y la novela policiaca negra (epígrafe 2.4.1). De modo complementario, se repasan igualmente la historia del género y su evolución, desde sus antecedentes hasta los autores más emblemáticos en su desarrollo. Estos últimos se ordenan cronológicamente según la fecha de publicación de la primera de sus novelas y son Edgar Allan Poe (2.5.2), Émile Gaboriau (2.5.3), Wilkie Collins (2.5.4), Arthur Conan Doyle (2.5.5), Gaston

género, y en su mayoría centrados en la historia del género policiaco y, sobre todo, la difícil accesibilidad de los estudiantes universitarios a dichos manuales. Muchos de ellos son obras antiguas, que no han vuelto a reeditarse desde hace años y que únicamente pequeñas librerías tienen a la venta, por lo que no resulta posible su adquisición por parte de la Universidad. Ha sido necesario, por tanto, dedicar un gran esfuerzo personal y económico a la búsqueda de dichos manuales y libros de carácter general. Además, la antigüedad de muchas de estas obras hace que las referencias bibliográficas no estén correctamente referenciadas y, por tanto, en muchas ocasiones resulta imposible poder acudir a la fuente. Por último, hay que mencionar también la dificultad de encontrar algunas de las obras policiacas clásicas de origen esencialmente anglosajón. Ello se debe muy a menudo a la manera en que se traducen los títulos en nuestro idioma, con importantes cambios sobre el título original y, además, con distintas variantes según cada traducción y editorial, algo común, especialmente, en los cuentos policiacos, hecho que dificulta enormemente la búsqueda de los mismos.

Leroux (2.5.6), Richard Austin Freeman (2.5.7), Gilbert Keith Chesterton (2.5.8), Agatha Christie (2.5.9), S. S. Van Dine (2.5.10), Georges Simenon (2.5.11), Samuel Dashiell Hammett (2.5.12), Raymond Chandler (2.5.13) y Jorge Luis Borges (2.5.14). Para esta selección, se han tenido en cuenta fundamentalmente tanto la importancia de las obras de estos autores en la historia de la literatura policiaca como su impacto y popularidad entre los lectores, si bien en algún caso, como el de Jorge Luis Borges, se ha considerado igualmente la relevancia del escritor argentino en la obra de Antonio Muñoz Molina. No obstante, resulta evidente que no es posible analizar todas las novelas policiacas que cumplen con estos criterios. La muestra de los escritores podría ser, lógicamente, ampliada, pero hemos considerado que buena parte de las obras de estos autores ilustra de modo claro y suficiente el desarrollo del género y son parte indiscutible del canon clásico del género. También por este motivo, este estudio se centra en Gran Bretaña, Estados Unidos y, en menor medida, en Francia. Este planteamiento obedece a dos razones: la primera es que estas son las naciones más importantes en la creación y desarrollo del género; la segunda razón tiene que ver con los modelos que influyen en la obra de Antonio Muñoz Molina, fundamentalmente anglosajones. Se ha preferido, igualmente, dejar al margen las derivaciones posteriores del género policiaco que aparecen en segunda mitad del siglo XX y en las primeras décadas del XXI y que tienen una mínima repercusión en su narrativa. Así pues, se ha seleccionado un número limitado de novelas que, a nuestro parecer, destacan por una u otra razón en la evolución del género y, que, además coinciden con las preferencias del escritor y que estimamos que pueden ser de gran ayuda para comprender las ideas expuestas en la segunda y tercera parte de esta investigación.

La segunda parte de esta tesis está dedicada a Antonio Muñoz Molina. Tras una síntesis de su vida (3.1), en el epígrafe 3.2 se hace un repaso de su obra literaria, desde sus comienzos como escritor hasta la actualidad: colecciones de artículos (3.2.1), ensayos (3.2.2), cuentos (3.2.3) y novelas ficcionales y de autoficción (3.2.4), dando muestra, así, de la gran capacidad y la inusual versatilidad literarias del jienense. En este sentido, hay que tener en cuenta el gusto de Muñoz Molina

por la mixtura de géneros y estrategias literarias en su narrativa, que hace que resulte muy complicado encasillar cada una de sus obras en una categoría estanca. Por ello, como se verá más adelante, al tratar cada una de sus creaciones en detalle se especifican los rasgos que nos han llevado a incluirlas en una u otra clasificación al mismo tiempo que los rasgos que las hacen originales dentro de dicha clasificación. Se exponen aquí todos los libros que ha publicado Antonio Muñoz Molina desde sus comienzos literarios hasta la actualidad, con la intención de crear un marco de análisis adecuado para facilitar la comprensión de la concepción literaria del jienense. Nos hemos centrado en la exposición de las creaciones literarias del escritor que han sido publicadas en forma de libro para presentar una idea general de su poética. En este apartado, no se mencionan, por tanto, todos los artículos, ensayos o creaciones literarias que el andaluz ha publicado en sus más de cuarenta años de carrera literaria –algunas de las cuales sí son citadas en apartados posteriores cuando resulta conveniente–, puesto que quedan fuera de los intereses y objetivos de este trabajo⁵, cuyo fin último es mostrar la afición de Antonio Muñoz Molina por el género policiaco y la estrecha relación de muchas de sus obras con dicho género, especialmente, *El invierno en Lisboa*. Más tarde, en el apartado 3.3, se estudian algunos aspectos relevantes de la concepción de la literatura del ubetense, como su proceso de creación literaria (3.3.1), el estilo (3.3.2) y el concepto de lector (3.3.3). Estas premisas generales se complementan con la visión de Antonio Muñoz Molina sobre el género policiaco en particular. En el capítulo 3.4.1 se analiza la pasión que el escritor siente por el género a través de pasajes de su literatura que evidencian su entusiasmo y sus conocimientos sobre el mismo. Además, su interés por lo policiaco se muestra igualmente en la afición de muchos de sus personajes (3.4.2), que, dentro de sus obras, también son ávidos lectores de novelas policiacas. Más concretamente, en el epígrafe 3.4.3, se profundiza en la

⁵ Para más información detallada sobre el tema es posible consultar la “Bibliografía de Antonio Muñoz Molina” escrita por María del Carmen Simón Palmer (2006), así como la bibliografía de Antonio Muñoz Molina del Instituto Cervantes (AA. VV., 2020a), además de “El directorio de estudios y ensayos de Antonio Muñoz Molina” (AA. VV., 2020b).

relación de muchas de las obras del andaluz con el género policiaco. Con este fin, se han examinado, en primer lugar, los aspectos implícitos de la literatura de Antonio Muñoz Molina que se derivan de una lectura atenta y minuciosa de su obra ficcional, al margen de prejuicios críticos reiterados, para llegar a conclusiones propias⁶. En un segundo momento, se han contrastado estas conclusiones con las de otros críticos literarios y, por supuesto, con las declaraciones explícitas del propio escritor, recogidas en obras críticas y de reflexión ensayística y metaliteraria. En palabras de Santos Sanz Villanueva, gran conocedor de la obra del jienense, aunque el creador no tenga la obligación de ser un analista crítico de su obra, resulta esclarecedor para el crítico que analiza su literatura que “diga lo que piensa al respecto porque su palabra, aunque no sea la última, nos abre más perspectivas para conocer su trabajo” (Sanz Villanueva, 1997: 28). Finalmente, en el apartado 3.4.4, se plantea si es posible considerar a Antonio Muñoz Molina un escritor policiaco.

En la tercera y última parte de esta tesis doctoral (capítulo 4.), se lleva a cabo un análisis de *El invierno en Lisboa* con el objetivo de demostrar su adscripción al género policiaco. En el apartado 4.1, se estudian en detalle los orígenes de dicha obra y su proceso de creación literaria. Como se explica en el apartado siguiente (epígrafe 4.2), existe un consenso crítico sobre la calidad artística de la novela que, sin embargo, no se produce en cuanto a la consideración del género literario al que pertenecería. En el epígrafe 4.3, se revisan diversas opiniones críticas sobre la relación de la novela con otros géneros literarios, distintos del policiaco, o su adscripción directa a géneros como el género negro, el género rosa, o la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*. El análisis de *El invierno en Lisboa* en relación con el género policiaco se desarrolla en el apartado 4.4. Se estudian aquí los rasgos nucleares de la narración policiaca que permiten determinar en qué

⁶ El propio Muñoz Molina advierte en “Hermosura y luz no usada: un tocador de zanfona de Georges de La Tour” que “la falta de explicaciones sobre la obra de un artista nos empuja a mirarla con una fijeza de la que tal vez no seríamos capaces si hubiéramos contado con las seguridades confortables de lo ya sabido” (*Atrevimiento*: 13).

medida se acerca la obra a las convenciones del género policiaco y en qué medida se aleja de ellas. En el análisis y comentario de la obra son especialmente interesantes aspectos relativos al hilo argumental de la obra, el orden temporal de los hechos en la trama y en la historia, los juegos de anticipación y resonancia, el punto de vista del narrador, o el tratamiento de los personajes. En primer lugar, y tras la presentación del tema y características argumentales de la obra, se expone un resumen de los hechos de la trama según están presentados por el narrador (epígrafe 4.4.1) y que contrasta abiertamente con la minuciosa reconstrucción de los hechos de la historia en orden cronológico que proponemos en el apartado 4.4.2. Esta ordenación cronológica resulta sumamente útil para entender realmente las circunstancias y los motivos que guían a los personajes a actuar y comprender el sentido general de la obra para comprobar, entonces, si encaja en el canon policial. Sin embargo, en el análisis de una obra con relación al imaginario policiaco no solo interesan los elementos constantes en todo el género, sino también los elementos que hacen de la novela una obra única y original. Por este motivo, el apartado 4.4.3, se dedica al estudio de los juegos de anticipación y resonancia característicos de la literatura de Antonio Muñoz Molina y que son tratados como procedimientos nucleares de la trama. La confusión temporal voluntaria se complementa con la ambigüedad narrativa, en la que resulta esencial el papel del narrador testigo de *El invierno en Lisboa* (4.4.4). Como aspectos centrales de la trama de acción policiaca, en el apartado 4.4.5 se analizan los personajes de la novela y su transformación en relación con el prototipo policial al que se asemejan: el detective, Santiago Biralbo; la *femme fatale*, Lucrecia; los amigos del detective, Billy Swann, Floro Bloom y el narrador anónimo, y, por último, los criminales, Malcolm, Morton y Daphne.

Tras las Conclusiones (capítulo 5), en la Bibliografía (capítulo 6) se recogen las obras de Antonio Muñoz Molina y otras obras y estudios críticos que han sido citados a lo largo de la elaboración de este trabajo. Con el fin de no alargar la bibliografía, se ha dejado fuera de ella un buen número de obras literarias (y cinematográficas) clásicas que han sido clave en la comparación y estudio general del género policiaco de la primera y segunda partes de esta investigación. Por otra

parte, para las citas y referencias a las más de cuarenta creaciones literarias de Antonio Muñoz Molina que se mencionan en esta tesis, se ha preferido usar las abreviaturas del título, fundamentalmente por la facilidad para la identificación de las obras.

Llega el momento de las gratitudes. En primer lugar, deseo expresar mi profundo agradecimiento a mi padre, médico de profesión y gran conocedor del género policiaco por afición. Desde que tengo uso de razón, ha avivado mi pasión por el género, primero contándome él mismo las mejores historias policiacas que había leído y, más tarde, cuando el reino de la lectura ya no era un misterio indescifrable para mí, regalándome los innumerables títulos que él mismo había ido coleccionando a lo largo de los años; dándome, así, la posibilidad de disfrutar en todo su esplendor de las novelas que tanta intriga evocaban en mi imaginación. Muchas gracias, porque ese entusiasmo por las historias policiacas ha sido, sin duda, determinante en la elaboración de esta ardua investigación, cuyo origen no es otro que la pasión que los misterios policiacos despiertan en quien escribe estas letras.

Por supuesto, también me gustaría dejar constancia de mi inmenso agradecimiento a los profesores del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura y, muy especialmente, a mi directora de tesis, María Victoria Utrera Torremocha. Desde que comencé mi investigación, ha sabido orientarme sin limitar mi libertad como investigadora para tomar mis propias decisiones. Cuando le comuniqué mi deseo de escribir mi propia propuesta sobre el género policiaco, me animó sin dudarle, y, con sus apreciaciones y sugerencias, ha mejorado considerablemente mi trabajo. Ha sabido infundirme la fuerza necesaria para seguir adelante en los momentos más difíciles. La elaboración de esta tesis doctoral no hubiese sido del todo posible sin su inestimable estímulo, disponibilidad y apoyo. Por todo ello, mil gracias.

Mención especial merece también *El Gato Encerrado Escape Rooms* y todos aquellos amigos y compañeros que lo han hecho posible. Esta pequeña empresa en auge ha resultado ser un increíble incentivo de motivación y desarrollo personal que me ha proporcionado infinitas alegrías y satisfacciones, y me ha inspirado a continuar mi investigación con una sonrisa a pesar de todos los obstáculos que ha habido en el camino. A todos ellos, mi más sincera gratitud.

Y, por último, pero no por ello menos importante, quiero dar las gracias a alguien muy especial, por las miles de alegrías y por el apoyo incondicional que me ha brindado día a día, animándome para poder culminar esta tesis doctoral. Muchas gracias por absolutamente todo.

El verbo leer, como el verbo amar y el verbo soñar, no soporta “el modo imperativo”. Yo siempre les aconsejé a mis estudiantes que si un libro los aburre lo dejen; que no lo lean porque es famoso, que no lean un libro porque es moderno, que no lean un libro porque es antiguo. La lectura debe ser una de las formas de la felicidad y no se puede obligar a nadie a ser feliz

Jorge Luis Borges

Ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio [...] Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares

Todos los estilos literarios son buenos excepto el aburrido.

Voltaire

2. EL GÉNERO POLICIACO

2.1. El problema del valor literario

Desde sus orígenes, el género policiaco ha sido menospreciado por muchos intelectuales que lo consideraban literatura menor o subliteratura. Sin embargo, no existen unos criterios objetivos establecidos que sirvan para diferenciar la literatura de la denominada subliteratura, de ahí que no sea demasiado científico el uso de tales conceptos. Se trata más bien de una distinción que normalmente depende de los gustos intelectuales del crítico (Cawelti, 2001: 203). Pese a ello, en esta tesis se van a utilizar estos términos por su empleo históricamente aceptado, entendiendo la operatividad de este tipo de conceptos clasificatorios y asumiendo que, en principio, el primero se refiere a aquellas obras que gozan de una calidad literaria superior a las obras que se incluyen en el segundo. En este sentido, resultan relevantes las palabras de Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, grandes investigadores del género policiaco, cuando afirman que, debido a “la subjetividad con que a lo largo de la historia se ha aplicado el concepto de calidad literaria y el hecho de que a menudo este haya sido empleado bajo parámetros no estrictamente artísticos, sino relacionados con la difusión, el consumo y el tipo de público lector de las obras, se ha de desterrar este prejuicio del estudio y la crítica de esta manifestación literaria” (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 41).

A este respecto, son significativas las declaraciones de Gilbert Keith Chesterton, escritor de reconocida valía y a su vez autor policiaco, sobre todo porque, como se verá más adelante, este es un género de origen esencialmente anglosajón, y allí, el desprecio a dicho género era menor que en nuestro país: “Todos querían leerlas, pero nadie con unas mínimas pretensiones quería escribirlas, igual que nadie con ambiciones literarias quería que lo sorprendieran escribiendo una. En ese sentido, escribir novelas de crímenes tenía algo de la oscuridad del crimen” (Chesterton, 2011c: 178).

Sirva de ejemplo del desprecio a la narración policiaca la desmedida afirmación del escritor y compositor inglés Anthony Burgess⁷, cuando, con motivo de la celebración del centenario de Agatha Christie, reprochaba a políticos e intelectuales que “refrescasen sus fatigadas mentes en esta fuente en vez de echar mano de Platón y Tucídides”, e incluso llegó a calificar de traidor intelectual a Thomas S. Eliot por ser uno de los precursores en el estudio crítico del género (Burgess, 1990: s. p.).

También en Francia, donde el relato policiaco siempre ha tenido mejor consideración, Thomas Narcejac, otro gran estudioso del género, autor del libro titulado *Una máquina de leer: la novela policiaca*, y coautor, junto con Pierre Boileau⁸, de *La novela policial*, asegura que la novela policiaca no se tomaba en serio porque era “víctima de una especie de segregación racial” (Narcejac, 1970: 51).

Son igualmente sintomáticas del desprecio de lo policiaco ciertas anécdotas que muchos investigadores del género en nuestro país han relatado y que ponen de manifiesto la valoración negativa muy común en la crítica en España. Ya Pedro Laín Entralgo, a mitad del siglo pasado, llegó a confesar que, tras una eminente conferencia sobre poesía, su autor, famoso hombre de letras y buen amigo suyo, llegó a decir que la novela policiaca es un género “intelectualmente despreciable, basado en la sorpresa disparatada y arbitraria”. El mismo Laín Entralgo reconoce, pues, que, para su ilustre amigo, “el *quid* de la novela policiaca consistiría en que ‘el crimen que uno atribuye razonablemente al tío de la víctima, resulta a la postre cometido por su cuñado’”, y se pregunta: “¿No es esto una tremenda herejía literaria?” (Laín Entralgo, 1964: 91).

⁷ Es conocido por ser el autor de la novela *La naranja mecánica* (1962), que más tarde se hizo famosa por la película homónima de Stanley Kubrick en 1971.

⁸ Thomas Narcejac y Pierre Boileau son, además, autores de varias novelas de misterio entre las que destaca *Sudores fríos: de entre los muertos* (1954), en la que está basada la famosa película *Vértigo* (1958), dirigida por Alfred Hitchcock.

Tampoco se puede olvidar la sorprendente anécdota con la que Salvador Vázquez de Parga da comienzo a su libro *La novela policiaca en España* y que muestra también este menosprecio. Cuenta que, al hacerse pública la votación de uno de los premios Planeta, un periodista preguntó a uno de los miembros del jurado, catedrático de literatura, si la obra galardonada era una novela negra – término que, como se verá, a veces se usa como sinónimo de novela policiaca– y la impropia respuesta del profesor, que dejó a todos estupefactos, fue: “No lo sé. Nunca he leído ninguna” (Vázquez de Parga, 1993: 9). Esta contestación resulta especialmente llamativa porque, como declara Tomás Albaladejo Mayordomo, ningún género, subgénero o texto literario debería ser ajeno al teórico y crítico literario (Albaladejo Mayordomo, 2006: 12).

También José F. Colmeiro, en *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, comienza su estudio explicando que, hasta hace muy poco tiempo, la novela policiaca había sido generalmente reducida a la categoría de un género ínfimo y que reconocer su lectura resultaba vergonzante, por lo que era impensable que esta clase de narraciones pudieran ser objeto de atención académica seria (Colmeiro, 1994b: 15). Solo teniendo en cuenta este desprecio generalizado por parte de algunos estudiosos hacia el imaginario policiaco se pueden entender, pues, las siguientes palabras del exlibrero de *Negra y Criminal*, Paco Camarasa. En su obra *Sangre en los estantes*, cuenta que un amigo les regaló un tásar –una pistola eléctrica– y con sarcasmo reconoce que, aunque nunca la llegaron a utilizar, no les faltaban ganas con algunos de quienes los miraban por encima del hombro diciendo con evidente ignorancia: “Es que yo no leo novela negra, sólo leo Literatura” (Camarasa, 2018: 258).

Asimismo, resulta relevante que muchos investigadores del género policiaco den comienzo a sus monografías hablando de este injusto desprecio al que había estado sometido el género durante muchos años. En este sentido, el hispanista italiano Alberto del Monte inicia su *Breve historia de la novela policiaca* asegurando que “más que de un género literario se puede hablar de un género

infraliterario” (Del Monte, 1962: 14), mostrando así el desdén que los mismos investigadores del género sentían hacia su objeto de estudio.

Entre otras muchas opiniones semejantes, vamos a destacar también la de otros investigadores aficionados al género, como Pilar Cancelas y Ouviaña, que, aunque no está de acuerdo con estas ideas, coincide en reconocer que durante mucho tiempo se ha catalogado al género policiaco como un género menor, de escasos valores estéticos y de “mediocre influencia en el espíritu humano” (Cancelas y Ouviaña, 2008: 122). Por su parte, César A. Molina asegura, en la misma línea de pensamiento, que el principal problema con el que siempre se ha tropezado la novela policiaca ha sido el de su clasificación dentro de un estatus menor (Molina, 1977: 65).

Resulta evidente, pues, que durante mucho tiempo la mayor parte de los intelectuales no estaba dispuesta a otorgar ningún valor literario a estas obras y trataba de desprestigiarlas. Pero cabe preguntarse cuáles eran las razones que se esgrimían para desdeñar el género policiaco y si realmente eran argumentos válidos. Por tanto, vamos a revisar a continuación los motivos más comunes que se han repetido por parte de los críticos literarios y que han repercutido muy negativamente en la valoración del relato policiaco como género menor y como subliteratura desde sus orígenes. Son, fundamentalmente, tres: a) la visión del género como juego y entretenimiento, b) el carácter popular y c) el prejuicio de que lo policiaco no pudiera pertenecer de ningún modo a la gran literatura.

a) La consideración de las novelas de género policiaco como mero juego o entretenimiento ha favorecido claramente su inclusión en la literatura de evasión y la errónea asociación con la subliteratura. En primer lugar, cabría hablar de la incoherente idea que imperaba entre muchos estudiosos acerca de la novela policiaca como simple pasatiempo, como mero entretenimiento sin verdadera relevancia. Es decir, consideraban que, si una obra resultaba entretenida, o peor todavía, apasionante, y su lectura producía entusiasmo en el público, no podía ser verdaderamente seria. Según esto, podría concluirse, en buena lógica, que, para que

una obra fuese positivamente estimada, era imprescindible su condición de obra tediosa. Conclusión que hace patente lo insensato de la afirmación anterior.

En este sentido, Sánchez Zapatero y Martín Escribà explican que la consideración desde parámetros intelectuales del género policiaco se ha visto afectada, incluso en la actualidad, “por su concepción primigenia de desafío lúdico e intelectual” (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 41). Es evidente que no resulta razonable desprestigiar el género policiaco esgrimiendo motivos lúdicos, de entretenimiento y de distracción. Está claro que cualquier texto que se lee por placer evade a sus lectores de la realidad, los entretiene, sea cual sea su contenido. Como dice Raymond Chandler en “El simple arte de matar”, es necesario recordar que “todo lo que se lee por placer es una evasión, se trate de un texto en griego, de uno de matemáticas, de uno de astronomía, de uno de Benedetto Croce o de *El diario del hombre olvidado*. Decir lo contrario es ser un snob intelectual y un principiante en el arte de vivir” (Chandler, 1980: 208).

El mismo Antonio Muñoz Molina entiende que la literatura, en cualquiera de sus modalidades, tiene siempre un efecto de evasión y asegura que “la mejor literatura de evasión no es la más barata y previsible, sino la que encontramos en los libros mejores”. De hecho, considera que incluso con los libros de “categoría suprema”, como *En busca del tiempo perdido*, la *Divina Comedia* o la *Ilíada*, “lo que hacemos leyéndolos es entretenernos y evadirnos, aunque se trate de un entretenimiento y de una evasión que requieren un máximo de agudeza intelectual, que nos exigen poner en alerta nuestras mejores cualidades, nuestras más refinadas destrezas de lectores” (*Mirar*: 10). Así, en su artículo “El activista vividor”, pone de manifiesto la insensatez de oponer el valor artístico y la seriedad de contenidos al placer estético. Declara que cuando era muy joven las canciones, las películas o los libros tenían que contener mensajes políticos indudables, y no había disfrute ni juicio estético que tuviera la gratuidad del entusiasmo o que no pudiera ser afirmado o desmentido según criterios ideológicos, y asegura que “cualquier deleite, cualquier distracción era una frivolidad” (*Vida*: 267). Y poco después se pregunta:

“¿Era legítimo que me sintiera culpable disfrutando mucho más de un poema de Borges que de la prosa de hormigón soviético de aquellos catecismos marxistas a los que nos sometíamos?” (*Vida*: 268).

De este modo, pierden fuerza opiniones como las de Roger Caillois, quien, en su obra *Sociología de la novela*, expone que lo que nos induce a leer una novela policial no es el placer de escuchar una narración, sino “el de asistir a un juego de malabarismo en el que el ilusionista no tarda en revelar el secreto” (Caillois, 1942: 81). Naturalmente, hoy en día se entiende que se trata de ambas cosas a la vez: del placer de disfrutar de una historia con sus personajes, circunstancias y ambientes, y también del gusto por el juego, el desafío y la intriga de averiguar quién es el culpable. Lo mismo ha ocurrido con opiniones como la de Wolfgang Kayser, que entendía que “las novelas policiacas no pertenecen ciertamente a la literatura que se puede y se quiere volver a leer” (Kayser, 1968: 267), o la de Fernando Savater, que, en su artículo “El asesino sin huellas”, afirma que, una vez que se ha “entendido del todo” una novela policiaca, el largo camino recorrido hasta la luz se hace inaguantable e imposible de releer (Savater, 1997: 171).

Si bien es cierto, como señala Colmeiro, que toda segunda lectura de un texto es distinta a la primera, aunque en el caso de la novela policiaca sea especialmente evidente, solo un lector medio, cuyo único interés en el relato policiaco reside en la intriga, despreciará una segunda lectura, mientras que un lector más sofisticado puede encontrar en las lecturas sucesivas otros muchos elementos de interés independientes de la intriga, igual que ocurre con cualquier otra novela. Es evidente que la intriga es indispensable en la novela policíaca, pero no tiene por qué ser necesariamente el único propósito del relato: “La intriga policíaca no es simplemente un fin en sí mismo, sino una estrategia narrativa de probada utilidad como armazón estructural, bajo la que cabe toda una variedad de objetivos” (Colmeiro, 1994a: 124). Y en esta línea de pensamiento, Mariano Baquero Goyanes aduce que la novela policiaca “antes que una especie literaria, es, sobre todo, una estructura”, tan nítida, además, que duda que exista ninguna otra

modalidad literaria comparable a ella en tal aspecto (Baquero Goyanes, 1989: 153). Está claro, en este sentido, como declara el escritor y periodista Mariano Sánchez Soler, que el objetivo de la novela policiaca no se reduce a sembrar el texto con pistas y resolver al final el enigma, sino que “su propósito es el de toda la literatura” (Sánchez Soler, 2011: 161).

Por tanto, resulta absurdo que una obra sea menospreciada por su atractivo. En este sentido, son destacables las palabras de Jean Cocteau, que en el prólogo a *Historia de la novela policiaca*, de Fereydoun Hoveyda, aclara que las novelas policiacas tienen en su contra la curiosidad que despiertan, la imposibilidad de abandonarlas una vez comenzadas, “que hace que las ‘minorías pensantes’ (por calificarlas de alguna manera), que siguen aferradas al extraño esnobismo del aburrimiento, que confunden con la seriedad, se disculpen en público de leer lo que a escondidas les gusta” (Cocteau, 1967: 10). No hay que confundir el aburrimiento con la seriedad. Así pensaba Chandler, quien, en una carta a un amigo suyo, “Carta a Jamie Hamilton”, aseguraba que cuando le preguntaban, lo que sucedía muy a menudo, por qué no probaba a escribir una novela seria, él no discutía; ni siquiera les preguntaba a qué se referían con una novela seria, porque, en palabras del mismo autor, “sería inútil. No sabrían qué decir” (Chandler, 2004: 175).

Está claro, entonces, que el carácter lúdico de las obras policiacas y la función de entretenimiento y de evasión no restan calidad artística. Pero, además, conviene también aclarar que muchas novelas policiacas no son un simple juego, ni tampoco un mero pasatiempo. Estamos plenamente de acuerdo con el tópico horaciano de *dulce et utile*, según el cual lo bello puede ser útil y, al revés, el aprendizaje no está reñido con el deleite. Como dice Andreu Martín, debemos acabar con el prejuicio de que juego y profundidad están reñidos, con la convicción de que la cultura o se sufre o no es cultura. No solo es posible instruir deleitando, sino que es necesario por más eficaz, porque “el juego implica unas reglas a respetar, una forma de disciplina que muy bien puede conducir al afán de investigación, al análisis y a la profundización” (Martín, 1989: 30). Creemos que

una obra policiaca puede ser, a la vez, valiosa por razones estéticas o lúdicas y por razones éticas o intelectuales. De hecho, estamos convencidos de que “las mejores novelas policiacas satisfacen, a la vez, las ambiciones de la inteligencia y las apetencias de la sensación; cuando están logradas, constituyen novelas ‘completas’, obras ‘totales’” (Hoveyda, 1967: 218).

Por todo ello, apoyamos esta reivindicación del género que se ha venido haciendo en los últimos años y que ha contribuido a su justa dignificación, defendiendo que no solo es un género con un componente lúdico, de distracción, cosa que no está reñida con su calidad literaria, sino que también puede ser un género útil, es decir, de transmisión de conocimientos y de sentido social crítico, y no un simple rompecabezas entretenido, como muchos creían. Por tanto, la inclusión de todo el género policiaco dentro de la subliteratura por motivos lúdicos no resulta válida. En todo caso, habría que juzgar los méritos de cada obra de forma individual para opinar sobre su calidad literaria.

b) La pertenencia de las novelas de género policiaco a la literatura popular o de masas ha favorecido, de nuevo, la falsa asociación de este con la subliteratura. En segundo lugar, es importante no cometer el error común de asociar las obras de carácter culto o minoritario con la gran literatura y las obras populares o de recepción masiva con la subliteratura. El carácter culto o popular de una obra no está en relación con su calidad artística, sino simplemente con la cantidad de público que la lee, dirigida a una minoría la primera, y dirigida a un público mayoritario la segunda. El propio Antonio Muñoz Molina, en su artículo “Semanas con Dickens”, se pregunta: “¿Quién dijo que lo sofisticado y exigente es minoritario por naturaleza, y que la popularidad es inseparable de la vulgaridad?” (*Gafas*: 33). Ciertamente, podríamos responderle, como pensaba Chesterton, que quizá “por curiosa confusión, muchos críticos modernos han pasado de la premisa de que una obra maestra puede ser impopular, a la otra premisa, que si no es impopular no puede ser una obra buena” (Chesterton, 1970: 37-38). O quizá no se trate de una confusión y, tal y como asegura Andreu Martín, “empeñados, quizá, en seguir

identificando la calidad con la minoría, se complacen estos divinos jueces en mirar por encima del hombro todo lo que pueda sonar a plebeyo” (Martín, 1989: 27). Lo que está claro es que no porque una obra resulte muy popular entre el público tiene que ser de baja calidad literaria. Una obra literaria popular, o sea, de amplio consumo, puede alcanzar un notable nivel artístico propio de la literatura, y, a su vez, una obra literaria culta, es decir, dedicada a una minoría, puede reunir escasos méritos artísticos e incluirse en la subliteratura. Siempre ha habido y sigue habiendo autores que han logrado una comunicación perfecta entre una minoría culta y un público multitudinario, como Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega o el propio Muñoz Molina en nuestros días, un escritor reconocido por la crítica y que ha alcanzado un enorme éxito editorial.

Además, este error de relacionar la literatura minoritaria y la literatura de masas con la literatura y con la subliteratura respectivamente también está basado en la falsa hipótesis de que literatura culta y literatura popular son dos nociones independientes y excluyentes entre sí, cuando lo cierto es que existe un *continuum* en cuyos extremos tenderán a concentrarse las obras de signo más claramente “popular” y “culto” respectivamente, mientras entre ambos polos se irán situando aquellas obras que en mayor o menor grado de intensidad se acercan o se alejan de dichos polos. La tradicional división tajante entre literatura culta y literatura popular niega la posibilidad de comunicación entre ambos grupos. Pero esta comunicación es evidente, en general, en toda la literatura –y, más concretamente, en la literatura actual–. Lo culto y lo popular llegan a combinarse y a fundirse. Es decir, existe una conexión y una influencia recíprocas, en las que la vinculación no es unidireccional como frecuentemente se ha pretendido explicar, asegurando que se trataba de una vía de circulación de un solo sentido, entendiendo la literatura popular como la degeneración de la literatura culta (Colmeiro, 1994b: 28-31).

Y, por último, es necesario matizar también que, como bien defiende Colmeiro, la pertenencia de una obra a la literatura minoritaria o a la literatura popular es un concepto dinámico, no estático: se trata de un hecho completamente

variable en el tiempo, de manera que la inclusión de cada obra dentro de la literatura o la subliteratura tampoco sería una clasificación universal e invariable. Es decir, aun aceptando la distinción entre una literatura culta, cuyo discurso está restringido a una minoría educada, y una literatura popular, destinada a un público mayoritario, un estudio diacrónico ha de advertir que la inscripción de una obra literaria en uno de los dos grupos antitéticos e invariables no puede ser concluyente ni definitiva, puesto que, frecuentemente, su pertenencia a uno u otro grupo varía según el momento histórico y el criterio taxonómico empleado. Por ejemplo, los romances y canciones tradicionales que formaban parte del *corpus* de la literatura popular durante la Edad Media ascienden de categoría tras la aparición de la imprenta al ser recogidos en antologías como objeto digno de estudio durante el Renacimiento (Colmeiro, 1994b: 25-26). En este sentido, en “Destierro y destiempo de Max Aub”, Muñoz Molina asegura que “el tiempo de la literatura es mucho más largo que el de las vidas y las experiencias individuales, de modo que hay veces en las que un juicio equivocado se produce no por una falta de criterio, sino de simple óptica, porque la mirada de cada uno es mucho más prisionera de sus circunstancias personales e históricas de lo que nos gusta reconocer” (*Pura*: 82).

Teniendo en cuenta estas matizaciones, se hace evidente, pues, que las nociones de literatura culta y literatura popular, en primer lugar, no hacen referencia a la altura literaria de una obra, sino a la cantidad de público que la lee; en segundo lugar, que pueden llegar a influenciarse mutuamente, de manera que no existe una división tajante entre ellas; y, en tercer lugar, que estos conceptos son variables en el tiempo, lo cual anula su valor absoluto. Por tanto, la inclusión de todo el género policiaco dentro de la subliteratura debido al gran éxito que tiene entre los lectores no resulta válida. Que el género policiaco sea muy popular entre el público en absoluto implica un escaso mérito artístico. De nuevo, resulta imprescindible juzgar los méritos de cada obra de forma individual, atendiendo a sus características particulares y no en función de la cantidad de público que la lee, para poder opinar sobre su calidad literaria.

c) El juicio de que cuando una obra de género policiaco lograba alcanzar los valores propios de la literatura la obra en cuestión había superado los límites de dicho género y, por tanto, dejaba de considerarse policiaca para pasar a ser, simplemente, novela. En tercer lugar, el último dogmatismo impuesto por algunos críticos y estudiosos de la literatura es la idea de que cuando una obra policiaca transgrede la norma deja de pertenecer a dicho género. Así lo considera Tzvetan Todorov, que, a pesar de ser un reputado lingüista y humanista, en su artículo “Tipología de la novela policial”, asegura que “la novela policial tiene sus normas; hacerla ‘mejor’ de lo que ellas exigen es, al mismo tiempo, hacerla ‘peor’: quien desea ‘embellecer’ la novela policial, está haciendo ‘literatura’ y no novela policial” (Todorov, 1971: 2). Actualmente muy pocos críticos de la literatura comparten esta opinión. Evidentemente, estos postulados carecen de sentido debido a las contradicciones internas que presentan. Se trata de un argumento circular: la novela policiaca debe seguir un esquema establecido que la inserta indefectiblemente en la subliteratura y, si supera esos límites, entonces deja de pertenecer al género policiaco y alcanza el estatus de literatura.

En la misma línea de pensamiento, Manuel Vázquez Montalbán creía que “el futuro de la novela negra es dejar de ser literatura de género” y “verla dentro del frío histórico de la literatura en general”, aunque, él defendía que, solo “sumergiéndonos en el género, respetando las convenciones del género, se pueden conseguir obras maestras, dentro de ese especial género” (Vázquez Montalbán, 1989: 59- 60). Según Vázquez Montalbán, el acercamiento a lo literario se basa precisamente en la búsqueda de una experiencia pluridimensional y, según él, la literatura de género es unidimensional (Vázquez Montalbán, 1991: 8). Pero este es su error, porque toda la literatura está llena de convenciones. El hecho de que una obra posea ciertas características que la insertan dentro del género policiaco no está reñido con que la obra pueda gozar de una gran calidad artística e, incluso, pluridimensionalidad, y sea literatura y no subliteratura. Por eso, más tarde, Vázquez Montalbán rectifica y afirma que “el problema se plantea cuando las novelas policiacas empiezan a estar bien escritas y a ofrecer la pluridimensionalidad

de una obra abierta, como la de cualquier novela sin adjetivar. Es en ese momento, diverso en el tiempo de cada cultura y cada sociedad literaria, en que la novela policiaca demuestra ‘pretensiones’ literarias, cuando suscita la alarma entre los guardianes de la pureza de lo literario” (Vázquez Montalbán, 1994: 9).

Este prejuicio afectó durante mucho tiempo a reconocidos autores, como Georges Simenon, que concebía la literatura policiaca fuera de la literatura con mayúsculas. Alberto del Monte cuenta que Simenon no se consideraba un escritor policiaco e insistía en que su producción pertenecía a la verdadera literatura, y que él sentía demasiado respeto hacia ella para creer que la novela policiaca formase parte de esta. No obstante, como dice el hispanista italiano, se trata de una opinión como otra cualquiera, cuya inexactitud, como la de tantas otras, resulta evidente. La obstinación de Simenon en considerarse un escritor no “policiaco”, sino “literario”, puede ser interpretada como la manifestación de un complejo de inferioridad a pesar de ser el escritor un hombre tan seguro de sí mismo, porque, en palabras del italiano, “es indudable que su éxito se debía principalmente a la técnica policiaca de sus obras” (Del Monte, 1962: 199).

Asimismo, el propio Muñoz Molina, en una entrevista concedida a Jaime Aguilera García, asegura que su admirado Juan Carlos Onetti, muy aficionado a las novelas policiacas, decía que había buenas novelas policiacas pero que no había grandes novelas que fueran policiacas. Así que cuando le preguntaban que por qué las policiacas no podían ser grandes novelas, respondía que era porque tenían la obligación de ser policiacas (Aguilera García, 2006: 416). En cualquier caso, Muñoz Molina entiende que la novela como género es absolutamente miscelánea y que “lo que define la novela es que cada cual hace lo que quiere” (Aguilera García, 2006: 419). Tal y como explica Darío Villanueva, la novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que se cumple universalmente es la de transgredirlas todas (Villanueva, 1989: 9-10).

Por lo expuesto anteriormente, está claro que muchos autores consideraban las novelas policiacas fuera de la literatura. Sin embargo, tal y como defienden Boileau y Narcejac en su manual *La novela policial*, “si la novela policial no fuera ante todo una novela, ni siquiera podría ser ‘policial’, más aún, ni siquiera existiría” (Boileau y Narcejac, 1968: 15). Estos autores se preguntan entonces por qué muchos críticos creían que si una obra pertenecía al género policiaco ya no podía ser literatura de calidad. La conclusión a la que llegan es que esos investigadores daban por hecho que un escritor de novelas policiacas, en vez de crear obras originales, se limitaba a seguir una serie de técnicas mecánicas, sin importarle realmente la calidad del resultado final (Boileau y Narcejac, 1968: 155). Y, de nuevo, surge la duda: de dónde venía esta falsa idea sobre la creación mecánica, nada artística, de las obras policiacas que ha contribuido al injusto descrédito del género. Pues probablemente tenga su origen, como afirma Alberto del Monte, en que la mayor parte de quienes se han ocupado de él han determinado apriorísticamente el género realizando estudios de acuerdo con presupuestos arbitrarios y falaces. Así, por ejemplo, Del Monte reivindicaba que muchos críticos han sentenciado que la novela policial no debe contener motivos amorosos y que el autor no debe tener preocupaciones estilísticas (Del Monte, 1962: 14-15).

En ese sentido, son destacables las palabras de Julian Symons, quien entiende que, puesto que la deducción lógica constituía el meollo de la historia, poco lugar podía quedar para “profundizar en los personajes ni para florituras estilísticas” (Symons, 1982: 8). También Roland Barthes, en *El placer del texto*, distingue entre texto de placer, que mantiene al lector al borde del supremo placer sin alcanzarlo jamás, y el texto de deseo, que estimula el deseo del lector para cumplirlo al final de la obra⁹. Según Barthes, la literatura policiaca pertenece a esta categoría inferior porque al lector solo le interesa descubrir el misterio, no los

⁹ Barthes distingue una tercera categoría, la más elevada de las tres, el texto de goce, que hace del lector un autor, pero no resulta relevante para exponer su visión del género policiaco, que para él no alcanza siquiera la categoría de texto de placer.

elementos digresivos (Barthes, 1993). En la línea de desvalorización del género policial se encuentra también Juan José Mira. En principio, culpa a los críticos literarios de emitir juicios sobre un tema que ni siquiera han investigado adecuadamente, asegurando que resulta lamentable el confusionismo de “los profesionales de la pluma” al pretender catalogar el género policiaco sin haber meditado sobre él (Mira, 1956: 89). Parece defender, en consecuencia, la necesidad de hacer una revisión de los presupuestos del género policiaco. Sin embargo, él mismo se nos revela, más tarde, como uno de los “profesionales de la pluma” que tanto critica cuando en el cuarto capítulo de su manual de novela policiaca –titulado *Insuficiencia psicológica de los personajes*– afirma que el desarrollo psicológico de los personajes “podrá ser una superación de la novela policiaca, pero también es evidente que no se trata ya de novela policiaca” (Mira, 1956: 51).

Es necesario revisar estos prejuicios que, una vez analizados en detalle, caen por su propio peso. Los personajes pueden gozar de gran profundidad psicológica en la novela policiaca, así como en cualquier otra novela. De hecho, insistimos en que una profunda descripción del interior de los personajes, así como de los ambientes y lugares que les rodean, siempre y cuando se logre hacer de la forma adecuada, puede intensificar la intriga en vez de relegarla a un segundo plano, y con ello mejorar la novela, y por defecto, el género entero.

Mira llega incluso a decir que es muy rara la obra literaria de la que se pueda hacer un juicio certero conociendo solo el asunto de una manera esquemática; pero, que, con la novela policiaca, surge la excepción porque “de un libro policiaco del que se explique su asunto con un mínimo de gracia, el juicio nunca puede fallar. Sabremos con exactitud si es bueno o malo” (Mira, 1956: 20-21). Resulta obvio que, por muy bien que se explique su asunto, nunca será suficiente para emitir un juicio global sobre dicha obra, puesto que solo se estaría valorando una parte de la misma, en este caso el argumento, y quedarían fuera muchos aspectos igualmente relevantes en una novela. El mismo Muñoz Molina comenta en su artículo “Las ventanas de Hopper” que “juzgar un cuadro por una reproducción es casi como

creer que conocemos una novela porque nos han contado o resumido su argumento. Por supuesto que una historia puede ser tan buena que nos apasione cuando alguien nos la cuenta, pero sólo podremos decir que la conocemos si llegamos a leerla” (*Atravimiento*: 86-87).

Este prejuicio que compartían muchos críticos y escritores del género policiaco se debía a que olvidaban u obviaban la habilidad para jugar con el imaginario policiaco sin desvirtuarlo, es decir, la capacidad para servirse de los tópicos y a la vez reelaborarlos aportando algo novedoso, habilidades estas que requieren conocimiento de la materia y, sobre todo, “talento para trascenderla” (Urta, 2013: 36). Entendemos, como Iván Martín Cerezo, extraordinario investigador de narrativa policiaca, que en todos los géneros literarios hay magníficas muestras de buena literatura con independencia de su adscripción temática o formal y de los prejuicios que pueda haber al respecto. De este modo, que las poéticas de los diferentes géneros limiten la labor creadora dependerá en todo caso de la finalidad perseguida por el escritor y de su deseo o no de traspasarlas, “haciendo que el texto simplemente se perciba como literatura más allá de cualquier epíteto con el que se quiera encasillar e incluso infravalorar *a priori*” (Martín Cerezo, 2017: 105).

¿Por qué razón no puede un escritor policiaco tener preocupaciones estilísticas? Es necesario responder que no solo puede, sino que debe, tanto como cualquier escritor que se precie. Como señala Dennis Porter muy acertadamente, muchas veces las obras de género policiaco son precisamente apreciadas por sus elementos de digresión que introducen en ellas novedad y originalidad (Porter, 1981: 55). Hay que recordar que un género siempre está en continua evolución y, por tanto, conservar su pureza jamás puede implicar ceñirse a unos límites estrictamente estipulados, porque, en ese caso, cualquier novela, sea del género que sea, resultaría irremediabilmente aburrida y repetitiva. La grandeza está en saber renovar continuamente unos mismos mecanismos, temas o motivos en cada historia de forma innovadora. De hecho, tal y como comenta Hoveyda, nuestra experiencia

como lectores nos permite afirmar que, por encima de los parecidos, siempre hay lugar para las renovaciones (Hoveyda, 1967: 206). El propio Muñoz Molina entiende que “el enigma policial es una forma narrativa perfecta, tan cerrada sobre sí misma como un soneto, o como una sonata clásica de piano”, pero, a la vez, “tan flexible como el blues”, pues, al mismo tiempo que las normas imponen límites, también ofrecen múltiples posibilidades, y, así, termina proclamando lo mucho que “brilla el género cuando se hace con solvencia técnica y con inspiración, con rigor y poesía” (*Reglas*: s. p.).

Actualmente, cada vez hay más investigadores y escritores que defienden la posibilidad de renovación continua del género policiaco y que creen que este no tiene que someterse a unas reglas estrictas que lo inserten inevitablemente en la subliteratura. Vázquez de Parga afirma en su obra *Los mitos de la novela criminal* que tras el crimen o la investigación pueden ocultarse, y de hecho se ocultan con frecuencia, motivaciones de otro tipo, sean morales, sociales, políticas, etc., y ello no desnaturaliza el género, sino que, al contrario, le confiere consistencia y dignidad (Vázquez de Parga, 1981: 105). Asimismo, María Belén Molina Jiménez, en su artículo “Poética del relato policiaco: Sobre las pistas del género”, defiende que cuando el relato policiaco no se ocupa únicamente del efecto de la investigación, sino que desarrolla sus personajes, los sentimientos de estos, los miedos, deseos, fracasos, los avatares de la sociedad, etc., entonces abandona la esfera de la subliteratura para “ascender a la Literatura más pura y culta” (Molina Jiménez, 2007: 206).

En definitiva, aunque muchos autores han defendido erróneamente la idea de que al servirse de un modelo cerrado se restringe la creatividad y libertad artística del escritor, el concepto de género literario es en realidad una categoría abierta y variable, que puede perfectamente ir redefiniendo sus límites con la creación de nuevas obras que parten de una base común, pero que introducen novedades y variaciones con respecto a las anteriores. Está claro que hoy en día, a pesar de la relevancia que cobraron en su momento opiniones como las de Benedetto Croce

que creía que los géneros eran simples fantasmas (Croce, 1969: 123), resulta evidente e indudable que los géneros existen, aunque no se trata de categorías cerradas e invariables, sino que pueden ir evolucionando con el tiempo. En este sentido, Fernando Lázaro Carreter afirma que la constitución de un género “se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación” (Lázaro Carreter, 1979: 117).

Ya Boris Tomachevski había señalado que los procedimientos canónicos, en general, envejecen, mientras el valor de la literatura radica en su novedad, en su originalidad, y que, por tanto, la tendencia a la renovación intrínseca a toda la literatura daba lugar a que estos procedimientos “estereotipados”, de ser casi obligatorios, se convirtiesen en “prohibidos”, creándose así nuevos procedimientos. Todo lo cual no impide que procedimientos prohibidos durante algún tiempo renazcan después de dos o tres generaciones literarias. Los procedimientos nacen, viven, envejecen y mueren, y a medida que se usan se hacen mecánicos, perdiendo su función y su eficacia y para evitarlo lo que suele hacerse es renovarlos, atribuyéndoles funciones y significados nuevos (Tomachevski, 1982: 208-211). Como aseguran René Wellek y Austin Warren, el placer que se extrae de toda obra literaria se basa fundamentalmente en dos sensaciones: la de novedad y la de reconocimiento (Wellek y Warren, 1993: 282). De esta opinión es Antonio Muñoz Molina, que declara que “queremos que se cumplan nuestras expectativas y al mismo tiempo que se nos desmientan [...] Queremos que las historias nos sorprendan, pero queremos también, más de lo que nosotros mismos imaginamos, que nos cuenten lo mismo que ya sabemos” (*Reglas*: s. p.).

Por tanto, como defiende Martín Cerezo, en todo género, en este caso el policiaco, existen pautas estructurales predecibles que el lector reconoce porque una obra de género presupone la complicidad entre el lector y el autor, pero existe al mismo tiempo una libertad de movimientos y originalidad. El buen escritor de historias policíacas se acomoda en parte al género, a lo hecho, a la historia del género, y en parte se escapa de él, realiza su aportación y crea algo nuevo (Martín

Cerezo, 2006: 22-24), opinión que muchos otros investigadores han venido defendiendo en los últimos años.

En este sentido, Georges Tyras afirma que el atractivo de una novela de género consiste en parte en la proporción de elementos esperados por el lector, ser de costumbres, y en parte en la introducción de elementos novedosos capaces de sorprenderlo, en nombre de la libertad creativa, y asegura que “la ficción policial se mueve permanentemente entre los dos polos de la originalidad y el estereotipo” (Tyras, 2017: 17). De la misma opinión es Mariano Sánchez Soler, para quien los grandes los creadores han sido siempre heterodoxos que han abierto caminos literarios nuevos. Para este escritor, el género policiaco es un ejemplo de heterodoxia desde que Edgar Allan Poe inventó la novela policiaca revolucionando la narrativa gótica de hechos sobrenaturales, monstruos y fantasmas (Sánchez Soler, 2011: 23).

Resulta evidente, pues, que el concepto de género es una categoría variable, que puede ir enriqueciéndose con variantes y aportaciones de otros géneros. Por tanto, el género policiaco, como cualquier otro, no posee una serie de reglas estrictas que los escritores policiacos deban seguir mecánicamente y que les impidan dar rienda suelta a su creatividad, sino todo lo contrario, se trata de una serie de convenciones o estrategias habituales que en absoluto cohibe la imaginación o el método de creación (Rodríguez Martínez, 2019: 108); al revés, les abre un abanico infinito de posibilidades. En palabras de José R. Valles Calatrava, el género es, “por un lado, una entidad que permite englobar y caracterizar por afinidades de diferente clase un conjunto homólogo de producciones literarias; por otro y al mismo tiempo, un código que rige ideológica y culturalmente las prácticas escriturales pero que, a la vez, se actualiza dinámica y diversamente en cada una de ellas” (Valles Calatrava, 1991: 23). De este modo, no debemos entender el género como un conjunto de patrones rígidos que los escritores deban seguir de forma estricta e inamovible, sino que representan unos modelos tradicionales, estrategias o convenciones que pueden y deben redefinirse en cada obra:

¿Es que una novela de tema indiscutiblemente policiaco, por el mero hecho de ser una obra de arte no puede ser considerada legalmente afecta a dicho género narrativo? ¿No será más bien que los que sustentan tal parecer se hallan todavía influenciados por ese sambenito que ha venido pesando sobre dicha clase de novelas, hasta el punto de considerar denigrante calificar a un gran escritor de autor policiaco? [...] ¿Por qué motivo hemos de cerrar las puertas a quienes aportan nuevos e indiscutibles valores al campo de la narración policiaca? (Rodríguez Joulia Saint Cyr, 1970: 73-74).

Estamos completamente de acuerdo con el planteamiento de Carlos Rodríguez Joulia Saint Cyr por el cual una novela de tema indiscutiblemente policiaco que goza de una gran calidad artística sigue siendo una novela policiaca. Francisco Javier Rodríguez Pequeño reivindica que hay que acabar con el prejuicio de los críticos “serios” de que una obra “seria” que tiene una estructura policiaca no sea incluida dentro del género policiaco, “como si una obra policiaca no pudiera ser buena literariamente. ¿Y *El nombre de la rosa*?” (Rodríguez Pequeño, 1994: 20)¹⁰.

Así, aunque para Todorov el cumplimiento de la norma era la única opción de la novela policiaca porque pensaba que “la novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino aquella que se conforma con ellas” (Todorov, 1971: 2), discrepamos de este autor porque, precisamente, una de las convenciones comúnmente aceptadas del género policiaco es la creación constante de nuevas normas, infringiendo las anteriores. Así lo concibe Colmeiro cuando explica que todos los decálogos y normativas que han intentado prescribir las reglas

¹⁰ Curiosamente Antonio Muñoz Molina cuenta que, cuando se dirigía hacia Lisboa para escribir la parte de *El invierno en Lisboa* que todavía estaba en blanco, hizo escala en Madrid y, como era uno de enero y no había nadie en las calles, para hacer tiempo entró en un cine a ver *El nombre de la rosa* (*Sombra*: 130). Es posible que esta versión cinematográfica de la novela de Umberto Eco le influenciase en la escritura de su novela, que, al igual que la del escritor italiano, juega con las estrategias del género policiaco al mismo tiempo que posee una calidad literaria incontrovertible.

a las que se debe ajustar una novela policiaca (mayormente prohibiciones), como los célebres de S. S. Van Dine¹¹, han sido sistemáticamente ignorados y transgredidos (Colmeiro, 1994b: 43-44).

De la misma opinión es Eva Parra Membrives, que asegura que, aunque la novela policiaca exige un esquema argumental muy concreto, acepta múltiples variaciones dentro de ese mismo armazón. Entiende que, aunque se han establecido en el pasado diversas normas para encorsetar aún más el género, es frecuente que estas se ignoren o transgredan intencionadamente a fin de crear textos innovadores (Parra Membrives, 2013: 554). Y en este mismo sentido, la autora británica de novelas policiacas P. D. James asegura que lo que le resulta fascinante es la extraordinaria variedad de libros y escritores a los que esta fórmula ha sido capaz de adaptarse y los innumerables autores que han hallado en las “limitaciones” y las convenciones de la narrativa policiaca un medio liberador, y no constrictivo, de su imaginación creativa (James, 2010: 19). Tal y como afirma María Isabel Morales Sánchez, el escritor, al retocar o alterar el modo en que se presentan los acontecimientos y las técnicas para producir efectos inesperados y sorprendentes, proporciona al lector un juego constante con lo que se supone el patrón esperado (Morales Sánchez, 2018: 158).

Es evidente, como observa Rodríguez Pequeño, que la monotonía, la reiteración y la falta de originalidad son el principal enemigo del género policiaco (Rodríguez Pequeño, 1994: 114). De este modo, teniendo en cuenta la posibilidad de expansión o crecimiento del género, o, mejor dicho, de sus límites, este va redefiniéndose con el paso de los años, pudiendo incluso dar lugar a la creación de nuevos géneros, pero esta aparición precisa de tiempo. Carlos Rodríguez Joulia Saint Cyr se pronuncia en este mismo sentido al afirmar que “un género literario constituye una tradición cultural de temas argumentales, modos estructurales y procedimientos estilísticos, aceptada y continuada a lo largo de los tiempos” aunque

¹¹ Véase el apartado 1.5.10 dedicado al autor y en el que se indican sus “Veinte reglas para la escritura de novelas policiacas” (1928).

en esa tradición puedan intercalarse y añadirse rasgos de otros géneros literarios que con el tiempo generan “nuevas modalidades” (Rodríguez Joulia Saint Cyr, 1970: 11)¹².

Toda obra contiene, en mayor o menor grado, una serie de fórmulas literarias o tópicos habituales en la tradición literaria. La aparición de fórmulas o mecanismos o temas comunes no sirve para diferenciar entre verdadera literatura y subliteratura. Así lo entiende Juan Madrid, que reivindica esta idea en su artículo “Novelas de todos los colores” (Madrid, 1988: 115). En todo caso, lo que habrá que juzgar es la capacidad de una obra de aprovechar hasta las convenciones más habituales y dotarlas de nueva vitalidad, alterándolas y utilizándolas a su conveniencia. Por ello, es necesario juzgar cada obra de forma individual y no todo un género sobre la base de unos conceptos prefijados: “Afirmar que todo texto es un *collage* compuesto por fragmentos de otras obras no significa negar la originalidad; el autor es el responsable de la elección de los azulejos del mosaico [...] y el resultado final es exclusivamente suyo, pues la combinación resultante es única dentro de las infinitas que se pueden producir” (Rodríguez Pequeño, 1994: 114). Es lo que Claude Lévi-Strauss llamó “efecto de caleidoscopio” (Lévi-Strauss, 1968), es decir, que un número finito de elementos invariables a través de diversas combinaciones da origen a obras distintas.

Así pues, a pesar del desprestigio y de los augurios sobre la muerte (Lain Entralgo, 1964: 119), o el desgaste de la novela policiaca (Narcejac, 1986: 110) que muchos autores pronosticaban, está claro que, como decía Hoveyda, la literatura policiaca, bajo todas sus formas, ha sobrevivido a todas las profecías de muerte.

¹² Ya Tomachevski defendía que la literatura en general, de igual manera que el género policiaco en particular, cuentan con unos procedimientos limitados para la construcción de la trama. La maestría del escritor está en saber combinarlos y dotarlos de funciones nuevas. Sostiene que, aunque los procedimientos generales para la construcción de la trama son muy semejantes en todas las culturas, y se puede hablar de una lógica particular de la construcción de la trama, sus distintos procedimientos concretos, su combinación, su uso y, en parte, su función, son extremadamente variables en el curso de la historia de la literatura (Tomachevski, 1982: 208).

Pese a la multitud de opiniones pesimistas, la novela policiaca no ha pronunciado aún su última palabra. En todas partes se venden millones de ejemplares y sus innumerables seguidores no dejan de aumentar (Hoveyda, 1967: 202).

En conclusión, estas han sido las razones principales que han dado lugar a la escasa consideración del género policiaco entre los círculos eruditos durante mucho tiempo¹³. El desdén por el género policiaco es la causa de que durante años apenas hubiese estudios en torno a este género narrativo, hecho que resulta especialmente llamativo si tenemos en cuenta la gran demanda por parte de un público mayoritario que nunca se ha dejado influir por la opinión de la crítica y que reconocía abiertamente su afición por las novelas policiacas, dejando a un lado los prejuicios de las más altas esferas culturales. Iván Martín Cerezo en *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)* hace alusión a esta situación cuando habla de que, frente a los incontables títulos publicados de este género en todo el mundo, no encontramos en el panorama teórico-crítico una atención equivalente a pesar de algunos buenos trabajos centrados, en su gran mayoría, en los orígenes y la evolución de lo policiaco (Martín Cerezo, 2006: 15). De este modo, se entiende que la reflexión sobre esta clase de narrativa ha sido escasa, y no solamente por la aducida cuestión del valor, sino también por la dificultad que conlleva abordar un género tan amplio y cambiante.

¹³ Incluso se ha llegado a criticar el género policiaco desde perspectivas sexistas, tal y como expone Teresa Ebert en su artículo “Detecting the Phallus: Authority, Ideology and the Production of Patriarchal Agents in Detective Fiction”, donde habla del género policiaco como un género estructuralmente machista (Ebert, 1992). En este sentido, se pronuncian también Iván Martín Cerezo y Francisco Javier Rodríguez Pequeño en “Agatha Christie y la invención de la novela policiaca” al afirmar que se trata de “un género tremendamente machista” (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011: 37).

2.1.1. Dignificación

Los escritores que querían dedicarse a la literatura policiaca sabían que debían enfrentarse a este descrédito. Aun así, siempre ha habido y sigue habiendo autores que sí valoran el género como se merece y han ayudado a situarlo en el lugar que le corresponde dentro de la literatura. El mismísimo Gilbert Keith Chesterton ha defendido el género afirmando que “al que diga que mis gustos son vulgares, anartísticos e ignorantes sólo le contestaré que estoy muy contento de ser tan vulgar como Poe y tan falto de arte como Stevenson” (Chesterton, 1970: 38). Y en su ensayo “Sobre la mente ausente”, asegura que prefiere antes un hombre “que consagra un relato breve a afirmar que puede resolver el misterio de un asesinato cometido en Margate antes que aquel que dedica un libro entero a decir que es incapaz de resolver el problema de las cosas en general” (Chesterton, 2011d: 7).

También es famosa la anécdota del momento en que Willard Huntington Wright, escritor norteamericano más conocido como S. S. Van Dine, comunicó a sus pocos amigos íntimos la idea de dedicarse a la creación de novelas policiacas; y cómo, a pesar de la diversidad de opiniones, hubo un claro predominio desaprobador, porque les parecía impropio de un escritor ilustre lanzarse a cultivar un género tan claramente dirigido a la masa. Sin embargo, dejando de lado las advertencias de sus amigos, el filósofo se dedicó a la creación de novelas policiacas y alcanzó el éxito (Fernández Cuenca, 1943: 143).

En nuestro país, Andreu Martín cuenta que era consciente en sus comienzos como escritor de esta visión tan negativa del género por parte, como dice él, del Parnaso literario: “Ésta era la clase de novelas que me gustaban, y a nadie extrañará que, bajo esta influencia, la primera novela que salió de mis manos fuera policiaca y que terminara especializándome en el género, a pesar de la condescendencia con que lo contemplaban desde el Parnaso” (Martín, 2015: 17). De hecho, afirma que este menosprecio por parte de la crítica podía llegar a convertirse en un verdadero incentivo para salir en su defensa y dignificarlo, porque a poco de sumergirse en esta corriente literaria descubrió dos cosas de suma importancia: “una, la riqueza

espléndida de esta clase de novelas” y, “otra, la superficialidad exasperante con que la leían muchos de sus aficionados e incluso algunos de sus autores” (Martín, 2015: 17). Cuenta el catalán que, si la primera observación representaba un estímulo para pertenecer al club de privilegiados, la banalidad con que el género era subestimado también fue un acicate que le animó a la lucha por situar la novela policiaca en el lugar de honor que le corresponde (Martín, 2015: 17-18). Asimismo, en esta línea de pensamiento, Juan Madrid declara: “para mí, esta es la literatura que quiero. Y yo solamente escribo novelas que me gustaría leer” (Madrid, 1989: 21).

De este modo, poco a poco, con el paso del tiempo, este género, que, como se ha dicho, ha contado con el favor del público desde sus comienzos, ha logrado ganarse por fin el prestigio que merece entre los estudiosos de la literatura, gracias a las reivindicaciones de algunos investigadores y escritores que han sabido apreciar el verdadero valor de la literatura policiaca. El mismo Laín Entralgo que hablaba del declive y la posible muerte de la novela policiaca reconoce que “quienes piensen que la novela policiaca (la buena, se entiende) es sólo un coto de emociones para espíritus infantiles o adolescentes, incurren en gravísimo error porque es obra de inteligencia y tiene los caracteres de la obra intelectual” (Laín Entralgo, 1964: 99).

Igualmente, Pilar Cancelas y Ouviaña, en su artículo “Reivindicando para Agatha Christie un espacio en la LIJ”, ha dedicado elogiosas palabras al género policiaco, asegurando que potencia la agilidad mental del lector, que tiene que retener datos, proceder por hipótesis, hacer asociaciones, deducciones, inferir, verificar..., fomenta la observación de todos los detalles que pueden funcionar como indicios y la capacidad de análisis y ejercita la intuición. Es, por tanto, una literatura interactiva, en la que el lector se implica para descubrir el misterio (Cancelas y Ouviaña, 2008: 122). En este sentido, Sergei Mijáilovich Eisenstein señala que el policiaco es el género literario más eficazmente comunicativo, el más puro y elaborado entre todos los géneros literarios: “Esto es imposible soslayarlo. Está articulado con tales medios y planteamientos que sujetan al lector con la lectura como ninguna otra cosa” (Eisenstein, 1970: 29). Asimismo, destacan las palabras

de Antonio Sánchez Trigueros, que considera que ningún producto literario como la novela policial representa mejor lo que es la verdadera pasión propia del acto de leer:

La avidez por alcanzar el final pero deteniéndose debidamente en los distintos pasos de la acción o investigación; el poderoso deseo de avanzar con rapidez hacia la solución del enigma o conflicto, frenado por la necesaria atención al capítulo, fragmento, página, párrafo o línea; la atracción hacia la relectura o vuelta atrás para verificar datos y situaciones; en fin, el gozo iluso de creer acabar participando en lo que no es sino un falso dominio de la realidad (Sánchez Trigueros, 1990: 11).

También Fereydoun Hoveyda ha sido un gran defensor de la novela policiaca, aduciendo que, si las tiradas de literatura policiaca superan ampliamente las de cualquier otro tipo de literatura, y si los escritores de este género poco a poco han ido cobrando conciencia de su dignidad, por qué, entonces, la novela policiaca no va a ser literatura (Hoveyda, 1967: 76-77). De hecho, Soledad Puértolas en *La vida oculta* dice que tiene la impresión de que toda novela es, en esencia, policiaca, porque cree que “la novela policiaca es el modelo de la novela perfecta. El narrador, a lo largo de las páginas, va descubriendo el misterio que la realidad oculta” (Puértolas, 1994: 190). Y tampoco se puede olvidar la opinión de Iván Martín Cerezo, que asegura que no podemos dar noticia de muchos géneros tan longevos, que hayan perdurado tanto en el tiempo y con tanto éxito en todas las épocas, y cree que “la causa de esa perdurabilidad está en su agilidad, en su capacidad para mezclarse y para adaptarse a las nuevas situaciones, literarias, sociales y de todo tipo” (Martín Cerezo, 2006: 16).

De esta manera, por fin se puede decir que el género policiaco ha alcanzado el estatus que le corresponde y está empezando a prestársele la atención que merece en los estudios de Teoría de la Literatura, hecho que, como ya hemos señalado, era inconcebible hasta hace bien poco, y al que ha contribuido, en gran medida, la ávida e incansable pasión del público por este tipo de obras, ya sea en versión literaria,

cinematográfica o incluso televisiva en la más reciente actualidad. Ramón Acín, en su obra *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, que abarca desde la desaparición de la dictadura en nuestro país hasta precisamente el año de publicación de *El invierno en Lisboa*, ha documentado como a partir de 1975 crece el número de editoriales que lanzan colecciones de novela policiaca en España (Acín, 1990: 44). Así, en 2002 José María Izquierdo en su artículo “El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual” sostiene que la dicotomía entre literatura y subliteratura mantenida por una parte de la crítica literaria “se ha visto superada en la práctica por la utilización del canon literario de la novela policial en la elaboración de algunas de las novelas de mayor importancia en el panorama novelístico español de los últimos veintisiete años” (Izquierdo, 2002: 199).

En este sentido, Colmeiro constata la dignificación y normalización del género que se ha llevado a cabo en nuestro país, tal y como demuestran ciertos fenómenos significativos como el creciente número de autores con que cuenta el género en España hoy en día, así como una amplia distribución de las obras y la aparición de múltiples y cuidadas colecciones especializadas, además de un alto índice de ventas. Así pues, resulta evidente la revalorización de la narrativa policiaca y el respaldo crítico del que goza hoy en día y que se traduce en simposios, conferencias, artículos y tesis doctorales, tanto en el panorama nacional¹⁴ como internacional (Colmeiro, 1994b: 260).

¹⁴ Muestra de ello son: la Semana Negra de Gijón, un festival literario nacido en 1988 gracias a la iniciativa del escritor Paco Ignacio Taibo II, que se celebra anualmente en Gijón; Barcelona Negra, más conocida como Bcnegra, un encuentro literario nacido en 2005 de la mano del librero Paco Camarasa, que tiene lugar cada año en la ciudad catalana; el Congreso de Novela y Cine Negro, una iniciativa de los profesores de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, que comenzó en 2005 y desde entonces, con una periodicidad anual, reúne en dicha ciudad a profesores, investigadores, escritores, cineastas y todo tipo de representantes de la ficción criminal; Valencia Negra (VCL Negra), un festival cultural inaugurado en 2013 que reúne cada año a decenas de creadores, en su mayoría, escritores de género negro; o el

En esta misma línea de pensamiento, se pueden entender las palabras de Julio Peñate Rivero, quien, en *Trayectorias de la novela policíaca en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, afirma que el rápido crecimiento de la novela policíaca y su progresivo asentamiento en el panorama cultural son, probablemente, dos de los hechos literarios más llamativos de los últimos tiempos. Ya no se trata solo de la cantidad de obras sino también de la consolidación de series novelísticas protagonizadas por el mismo personaje de un mismo autor, de textos de gran calidad estética, de escritores, de ciudades y lugares de España hasta hace poco inéditas en este campo e incluso de un cierto reconocimiento académico (Peñate Rivero, 2010: 13).

Por fin, en la actualidad el género policíaco ha cobrado la relevancia que merece y está empezando a prestársele la debida atención en los estudios literarios, además de en muchos otros aspectos. Javier Sánchez Zapatero da cuenta de ello en su artículo “Novela negra o la inoperancia de una categoría” (Sánchez Zapatero, 2020: 1231). Por tanto, a pesar de que hasta hace relativamente poco tiempo el género policíaco era vilipendiado por la mayoría de los críticos y estudiosos de la literatura, se ha demostrado que es indiscutible que esta generalizada relación de ideas –que asocia lo policíaco con la subliteratura– no resulta coherente. Como hemos venido insistiendo, está claro que el valor o altura de una obra literaria reside especialmente en su individualidad, en su particular propuesta de personajes, temas, estructuras, estilo, etc. Como apunta Narcejac, muchos “grandes espíritus” piensan que en literatura no hay géneros menores, sino únicamente libros buenos y malos (Narcejac, 1986: 14).

Festival de Aragón Negro, un festival anual de literatura, cine, teatro, fotografía y gastronomía en torno al género policíaco y negro que nació en 2014 gracias a la iniciativa del escritor y periodista Juan Bolea. En cualquier caso, estos son solo algunos de los más conocidos en nuestro país, pues en los últimos años se ha aumentado el número de festivales dedicados al género negro o policíaco y ya son más de treinta los que se celebran anualmente dentro de nuestras fronteras.

En cualquier caso, aunque no creemos que la pertenencia de una obra a un género o a otro pueda servirnos para calificar su valor artístico *a priori*, sí creemos que puede resultar útil analizar dicha obra en relación con obras semejantes, es decir, del mismo género, viendo en qué medida se adapta a las convenciones y en qué medida las transgrede o las reinventa. Este análisis podrá servir de base para valorarla convenientemente. En este sentido, nos interesa conocer bien el género que estamos tratando para poder analizar adecuadamente cada obra en relación con otras obras similares. Una obra nunca ocurre en un vacío literario, necesariamente se ha de relacionar, por su similitud o desemejanza, con otros textos literarios porque “para comprender plenamente la especificidad de un texto es preciso ponerlo en contexto con el resto de la literatura” (Colmeiro, 1994b: 37). En palabras de Laín Entralgo, “el mejor modo de conocer una cosa es hacer su diagnóstico diferencial con las que le son próximas” (Laín Entralgo, 1964: 93).

En pocos géneros literarios existe, sin embargo, tanta variedad de propuestas. La falta de atención teórica durante tanto tiempo explica el caos que existe en relación con el género policiaco y que afecta al nombre, las características, los orígenes, la evolución, etc. Por ello, vamos a tratar de ir resolviendo los problemas que se nos presenten siempre teniendo en cuenta que no existe un criterio único y universal, sino que conviven muchas propuestas diferentes, algunas excluyentes y otras complementarias, y vamos a partir de ellas para llevar a cabo una revisión teórico-crítica del género policiaco para poder luego estudiar y analizar oportunamente *El invierno en Lisboa*.

2.2. Denominación

Coincidimos con Rodríguez Joulia Saint Cyr en que muchas de las enrevesadas discusiones que abundan en relación con las características, nacimiento y evolución del género policiaco tienen su origen en una confusión básica: el calificativo que utilizan para referirse al género (Rodríguez Joulia Saint Cyr, 1970:

9-10). En efecto, uno de los problemas esenciales al que se enfrentan los estudiosos del género policiaco sería la falta de precisión terminológica, ya que una gran diversidad de fenómenos distintos recibe muchas veces una misma denominación, al tiempo que existe una gran diversidad de nombres para un mismo fenómeno, y a su vez existen un sinnúmero de denominaciones para los subgéneros y subdivisiones de estos.

La diversidad terminológica explica que muchos autores comiencen sus artículos o manuales sobre el género policiaco haciendo referencia al tremendo problema que existe en relación a la nomenclatura, que dificulta gravemente su estudio. Por ejemplo, Pilar Cancelas y Ouviaña comenta que “el género narrativo conocido con el nombre de ‘novela policíaca’, ‘novela de detectives’, ‘relato de misterio’, ‘novela de enigma’, ‘novela de suspense’ o más recientemente ‘novela negra’, presenta una primera y doble dificultad: la profusión de términos y sus límites” (Cancelas y Ouviaña, 2008: 122). En este sentido, también se pronuncia Sergi Echaburu Soler al comienzo del manual titulado *Los héroes de la novela policiaca*: “este libro tiene el propósito de convertirse en una obra de consulta y disparador de ideas imprescindible para todos los amantes de la literatura policiaca en todas sus variantes: novela negra, detectivesca o enigma, polar, giallo, policiaca clásica e histórico-detectivesca” (Echaburu, 2006: 5). Precisamente por el caos existente, Echaburu Soler se siente obligado a enumerar esa prolija lista de nombres para que todos los amantes de la literatura policiaca sepan que esta obra va dirigida también a ellos. Y, sin embargo, es precisamente en estas distinciones que hace sobre novela policiaca donde comete un error de base, porque todas ellas, fundamentadas en criterios aleatorios, no hacen sino complicar más el asunto.

Se hace evidente, pues, que existe una gran confusión con relación al calificativo que se aplica al género en castellano, ya se trate de un cuento, un relato o una novela¹⁵. El problema radica en que desde su origen hasta nuestros días han

¹⁵ Mariano Baquero Goyanes en su obra *Qué es la novela, qué es el cuento* defiende que el cuento y la novela corta, es decir, las formas narrativas breves, resultan más idóneas para el tratamiento de lo

convivido con mayor o menor suerte diferentes calificativos para denominar el género que nos ocupa en nuestro idioma y es necesario ver cuáles son y por qué hemos elegido la nomenclatura de “género policiaco”, o “policial”, más frecuente en Hispanoamérica, renunciando a otras comúnmente utilizadas.

Respecto del nombre, Valles Calatrava señala que en el caso del género policiaco es especialmente destacable la importancia de la paratextualidad¹⁶ (cubierta, epígrafes, título, prólogo, ilustraciones...), puesto que algunas de las principales denominaciones del género –tanto en el extranjero como dentro de las fronteras de nuestro país– han surgido de la fijación de estas marcas (Valles Calatrava, 1988: 338-339). Por ejemplo, a partir de 1929 y, basándose en la colección inglesa *Yellow Jacquets*, el editor de Milán Alberto Mondadori comenzó a usar el color amarillo para las cubiertas de las novelas policiacas publicadas en Italia. Ello originó el nombre de *romanzo giallo*, que pasó finalmente a identificar todo el género en italiano. De este modo, aunque esta denominación no se ha generalizado en nuestro idioma para calificar al género, a veces se utiliza para distinguir un subgénero policiaco: el *giallo* italiano.

Asimismo, con relación a los elementos paratextuales, los distintos títulos o subtítulos de las novelas han dado lugar a diversas nomenclaturas para el género o los subgéneros policiacos. La antigua denominación de *roman judiciaire*, común en los países de habla francesa, o la más extendida por los países de habla inglesa de *detective story* tienen su origen en los subtítulos aparecidos en las novelas *El caso*

policíaco que la novela, dada la intensidad, ritmo y emociones que su lectura despierta (Baquero Goyanes, 1998: 133-144).

¹⁶ Genette distingue la *intertextualidad* o copresencia textual, muy frecuentemente la referencia de un texto en otro de forma más o menos manifiesta; la *paratextualidad* o conexión del texto con el entorno textual, principalmente editorial (cubierta, epígrafes, título, prólogo, ilustraciones...); la *metatextualidad* o relación esencialmente crítica; la *hipertextualidad* o vinculación que une el texto a otro anterior (hipotexto), del que proviene por transformación o imitación, y la *architextualidad* o ligazón del texto concreto con las categorías generales (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación...) de las que depende (Genette, 1989b: 10-20).

Lerouge, de Émile Gaboriau –del que se hablará más tarde–, y *El caso Leavenworth*, de Anna Katharine Green¹⁷, respectivamente. De nuevo, aunque estas denominaciones no se han generalizado en castellano para calificar el género, se utilizan en ocasiones para distinguir subgéneros policíacos: la novela (policíaca) judicial y la novela de detectives.

No obstante, hay que señalar que, aunque el término “detective” parece hacer referencia directa a la figura del detective, Colmeiro explica que, en realidad, en un primer momento, *detective* era la abreviatura de *The detective police force*, un cuerpo de agentes investigadores creado en 1843 por Sir James Graham. De esta manera, *detective* hacía alusión al proceso de “detectar”, es decir, de “investigar”, de “descubrir”, y solo posteriormente evolucionó a su sentido más actual de “detective”, que designa a un investigador privado o *amateur*. De esta forma, lo que en español se traducía como “novela de detectives” debería ser más bien “novela de detección”, “de investigación” (Colmeiro, 1994b: 53-54). La aparente restricción que conlleva el término “novela de detectives” es que parece incluir solamente las obras cuyo protagonista es un detective. Quizás por ese malentendido la expresión “novela de detectives” no alcanzó gran popularidad en la designación del género en castellano, y más bien se utilizaba para identificar un conjunto de obras dentro del mismo, aquellas protagonizadas por detectives profesionales.

Pero, en ese caso, cabe preguntarse, ¿cómo se puede llamar “policíaca” a una novela en la que la mayor parte de las veces no aparece ningún agente de policía, o si lo hace, es tan solo como personaje secundario y no como verdadero protagonista? La razón está en la relación metafórica que se ha establecido por la

¹⁷ Anna Katharine Green es la primera escritora policíaca, autora de *El caso de Leavenworth* (1878), protagonizada por el detective Ebenezer Gryce, y creadora de una de las primeras mujeres detective de la literatura, Amelia Butterworth, protagonista de *El misterio de Gramercy Park* (1897), de *Lost Man's Lane: Segundo episodio en la vida de Amelia Butterworth* (1898) y de *El estudio circular* (1900), en todas las cuales aparece también el detective masculino Ebenezer Gryce. Además, da vida a otra detective femenina, Violet Strange, joven protagonista de *La zapatilla dorada y otros problemas para Violet Strange* (1915).

convención entre el significante, “novela policiaca”, y el significado, ‘narración de investigación criminal’, relación que se apoya en una sinécdoque del tipo “la especie por el género”. De esta manera, “novela policiaca” no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales¹⁸, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (Colmeiro, 1994b: 54). De la misma opinión es Francisco Javier Rodríguez Pequeño, para quien la literatura policiaca no lo es por contar una historia de policías sino por contener, como factor principal de su referente y, por tanto, de su contenido textual, el proceso de investigación de un acto criminal (Rodríguez Pequeño, 1994: 26). Así se entiende que no es necesario que haya un policía, ni siquiera un detective, lo imprescindible es que haya un proceso de investigación, de detección. De este modo, a pesar de que la tradición francesa hacía referencia al policía, que solía ser el encargado de resolver el crimen¹⁹, en la traducción al castellano, el término “novela policiaca” tiene un sentido más amplio, y engloba todas las novelas que giran en torno al proceso investigativo de un misterio criminal sin importar por quien sea llevado a cabo –hecho que no ha tenido la misma aceptación con el término “novela detectivesca o de detectives”–.

Igualmente, en esta revisión terminológica es imprescindible tener en cuenta la denominación propuesta por Alberto del Monte, *story of mysterious crime and*

¹⁸ Paco Camarasa habla, en este sentido, del *police procedural*, o procedimiento policial, como un subgénero en el que los protagonistas son policías: “Son novelas que describen con realismo los métodos utilizados por la policía y explican con detalle los interrogatorios, los seguimientos, el trabajo de medicina legal y de la policía científica, todas las tareas minuciosas e ingratas al servicio de la búsqueda de pistas y la detención del culpable” (Camarasa, 2018: 292-293).

¹⁹ En este sentido, Boileau y Narcejac distinguían el detective, más común en la literatura anglosajona, y el policía, más frecuente en la francesa. Según ellos, el detective es, ante todo, un hombre cultivado, un *gentleman* y se interesa por el crimen como un diletante, que se introduce en la literatura bajo el aspecto de un ocioso rico que busca una ocupación digna de su capacidad intelectual. Mientras que el policía, en cambio, busca la acción, la lucha, obedece a sus intuiciones. Al detective le interesa el problema y al policía el “caso” (Boileau y Narcejac, 1968: 49-50).

detection (“historia de un crimen misterioso y detección”) (Del Monte, 1962: 16). Aunque, a nuestro modo de ver, sería el nombre más acertado, no se ha generalizado en absoluto, quizá porque resulta excesivamente largo y complejo. Así pues, si bien Alberto del Monte termina afirmando que poco importa el término que se adopte para nombrar al género (Del Monte, 1962: 19), sí importa el término que se adopte para señalar al género, puesto que de ello depende el poder delimitar dicho género y examinar su desarrollo histórico adecuadamente. El nombre que se le dé al género debe adecuarse a las características temáticas y formales que permitan sostener el uso de dicho término.

Por tanto, en esta tesis hemos elegido la denominación de “género policiaco”, o “policial”, que, aunque, como dice Iván Martín Cerezo, “no es todo lo correcto que quisiéramos” (Martín Cerezo, 2006: 29), es el más difundido en español, pues es uno de los nombres que más han prosperado y se han popularizado entre el público y la crítica en nuestra lengua. Inventar una nueva denominación no haría sino añadir más confusión a la ya existente. A continuación, se revisarán las denominaciones más comunes del género en lengua española y se explicará por qué no las consideramos adecuadas a la visión que tenemos del género policiaco.

2.2.1. Género negro

La definición de género negro que da Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* está relacionada con el género policiaco, pero posee una entidad propia:

Denominación que se aplica a un subgénero narrativo (relacionado con la novela policiaca), que surge en Norteamérica a comienzos de los años veinte, y en el que sus autores tratan de reflejar, desde una conciencia crítica, el mundo del gansterismo y de la criminalidad organizada, producto de la violencia y corrupción de la sociedad capitalista de esa época. La expresión “novela negra” surge en Francia para designar una serie de novelas

pertencientes a este subgénero, traducidas y publicadas en la colección Gallimard (1945), y que J. Prévert denominó “Série Noire” por el simple hecho de llevar el color negro las pastas de dichos libros (Estébanez Calderón, 1996: 760).

Javier Coma, en su *Diccionario de la novela negra norteamericana*, señala diversos subgéneros de este género: *hard-boiled*, *crook story*, *penitentiary story*, *crime psychology* y *police procedural* (Coma, 1986: 43). Por tanto, a pesar de que ambos comparten la temática criminal, es necesario distinguir el género policiaco del género negro, cuyo nombre provenía de la *Série Noire* francesa creada en 1945 por Marcel Duhamel para la editorial Gallimard y que comenzó a hacerse popular en España a partir de los años cincuenta. El propio Duhamel define así el espíritu que anima la colección:

Los volúmenes de la “Série Noire” no pueden ponerse sin peligro en todas las manos... Su espíritu es raramente conformista. Hay en ellos policías más corrompidos que los malhechores que persiguen... El detective simpático no resuelve siempre el misterio, porque a menudo no hay misterio. Y en algunos casos tampoco hay detective. ¿Entonces...? Entonces está la acción, la angustia, la violencia (en todas sus formas y particularmente la más brutal)... también hay amor en sus páginas (preferiblemente bestial); y pasión desordenada... Todos los sentimientos que son moneda corriente se han expresado aquí en un lenguaje fuerte y apenas académico en el que domina casi siempre, rosa o negro, el humor (AA. VV., 1979: 42).

Es evidente, como apunta Mira, que nadie podrá vislumbrar sombra de enlace entre *El cartero llama dos veces* (1934), de James M. Cain, o *El secuestro de Miss Blandish* (1939), de James Hadley Chase, y cualquier mediana muestra del género que venimos estudiando. Solo en Dashiell Hammett y en Raymond Chandler, principalmente, podrían apreciarse ciertas semejanzas con la narración policiaca, cuyo rastro ya desaparece por completo en los “duros” más caracterizados (Mira, 1956: 86). La situación en Estados Unidos con la Primera

Guerra Mundial, el crack del 29, la *Ley Seca*, el desarrollo de las mafias y la corrupción de instituciones estatales favorece el nacimiento del género negro en los conocidos *pulps*, de muy bajo costo y que llegaba a todo el país. Entre ellos destaca la revista *Black Mask*, donde publicaron relatos Dashiell Hammett y Raymond Chandler (Galán Herrera, 2008: 61). De este modo, fueron las novelas de Hammett y de Chandler, todavía dentro del género policiaco, las que “supusieron una revolución copernicana en el género e inauguraron la celebrada *serie negra* cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días [...] y que tan generosamente ha saqueado el cine” (Gubern, 1970a: 12-13). Las novelas de género negro, a pesar de tener su origen en obras que pertenecen al género policiaco, acabaron creando un nuevo género, que, aunque se asemeja al policiaco en la temática criminal, difiere completamente de él. Recordemos, en este sentido, que, como señala Albaladejo Mayordomo, la evolución literaria incluye el nacimiento de clases o subgéneros temáticos y estructurales, que se incorporan a ella, “sin que las clases y subgéneros que mueren dejen de formar parte de la literatura, pues ya están en ella” (Albaladejo Mayordomo, 2006: 11).

Según Vicente de Santiago Mulas, la novela negra, nacida en Estados Unidos durante los años veinte, se nos aparece como “novela realista de testimonio social que nos muestra –sin detenerse en digresiones críticas– lo que esta sociedad esconde bajo su superficie: criminalidad, delincuencia, mafias, negocios sucios y ocultos, corrupción policial, pobreza, desintegración social, marginación, la aspiración al triunfo individual a cualquier precio, el desprecio de los valores éticos...” (De Santiago Mulas, 1997: 21). Y en palabras de Mariano Sánchez Soler, la llamada novela negra es evolución urbana, despiadada, amoral y revanchista de la novela policiaca; es “un género narrativo que se detiene en la violencia para retratar nuestra sociedad con la ternura de una apisonadora” (Sánchez Soler, 2011: 13-14). Según este autor, las claves temáticas del género negro se siguen cimentando en los abusos del poder, en las mentiras, en la corrupción que abarca desde las más altas a las más bajas esferas sociales y “en iluminar los rincones más oscuros de la naturaleza humana, víctima y verdugo a la vez” (Sánchez Soler, 2011:

15). Son hechos que pueden aparecer también en una novela policiaca, pero que deben aparecer siempre junto con las características esenciales que definen al género para poder considerarla policiaca.

En sentido parecido, para Galán Herrera, la atmósfera que se respira y que es fundamental para la novela negra es una atmósfera donde el delito, la infracción, la amenaza y el asesinato son denominador común, de manera que él entiende que, en el género negro, a diferencia de lo que sucede en el género policiaco, lo imprescindible es “la violencia constante y progresiva”, y defiende que el espacio más común en que se ambientan las novelas negras es de tipo urbano, aunque no faltan algunas en las que el entorno rural sirva de marco para la historia (Galán Herrera, 2008: 65-66)²⁰.

Entendemos, como Martín Cerezo, que ese tipo de narraciones “tienen como protagonistas a los criminales sin que se lleve a cabo ningún proceso de investigación” (Martín Cerezo, 2006: 16). O bien puede suceder que se lleve a cabo algún proceso de investigación pero que no sea el eje central de la obra. Por tanto, no incluimos las novelas de Peter Cheyney, James M. Cain, James Hadley Chase,

²⁰ En este sentido, es necesario tener presente que, aunque con la llegada de Hammett y la progresiva evolución del género policiaco al género negro la ciudad adquiere un papel muy relevante, el carácter marcadamente urbano del género se verá reflejado ya desde su misma aparición (Martín Escribà, 2009: 41). Como señala Colmeiro, la aparición de la novela policiaca es paralela a la explosión demográfica urbana y a la creación de una institución policial. De hecho, la etimología de “policiaca” viene del griego *polis* (ciudad) (Colmeiro, 2009: 55). Recordemos que, aunque muchas novelas policiacas aparecen ambientadas en espacios rurales (*La banda moteada*, *El misterio de Hayas Cobrizas* –ambas recogidas en *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1892)–, *El sabueso de los Baskerville* (1902), los cuentos protagonizados por Miss Marple en St Mary Mead, etc.), ya la trilogía de cuentos de Edgar Allan Poe protagonizada por Auguste Dupin estaba ambientada en París, y muchas de las aventuras de Sherlock Holmes o de Hércules Poirot tienen lugar en pleno corazón de Londres. Por tanto, como bien explica Francisco Javier Rodríguez Pequeño en su artículo “La ciudad en el género policiaco”, desde sus orígenes la novela policiaca y el medio urbano han formado una perfecta simbiosis que se ha venido reflejando hasta la actualidad (Rodríguez Pequeño, 2019).

Mickey Spillane, etc. –y de sus continuadores–, dentro del género policiaco, sino dentro del género negro.

De este modo, aunque Óscar Urrea en su ensayo *Cómo escribir una novela negra* (Urrea, 2013), así como muchos investigadores, escritores e incluso lectores, defienden el calificativo de “género negro” para referirse al género policiaco –según se interpreta de sus afirmaciones posteriores–, no compartimos esta propuesta porque creemos que el término “novela negra” o, mejor dicho, “género negro”, no vale para designar a todo el género policiaco²¹. De hecho, ni todas las novelas negras son policiacas (como es el caso de las novelas de gánsteres) ni, en caso de distinguir subgéneros, todas las novelas policiacas serían negras (como sería el caso de la novela enigma, que se tratará después).

2.2.2. Género criminal

Otro apelativo que ha recibido el género en España es el propuesto por Valles Calatrava en su manual *La novela criminal* (Valles Calatrava, 1990). La nomenclatura de “género criminal” ha sido utilizada, entre otros, por Vicente de Santiago Mulas en *La novela criminal española entre 1939 y 1975* (De Santiago Mulas, 1997), por Joan Ramon Resina en *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (Resina, 1997), y por Antonio Garrido Domínguez en su artículo “La trama de la novela policiaca o el gusto por la complicación” –aunque utilice unas veces el calificativo de “criminal” y otras el de

²¹ Javier Sánchez Zapatero, en su artículo “Novela negra o la inoperancia de una categoría” explica que “la novela negra contemporánea parece estar perdiendo su validez como concepto definitorio y clasificador” (Sánchez Zapatero, 2020: 1231).

“policíaco”– (Garrido Domínguez, 2000)²². Paco Camarasa, por su parte, prefiere usar el nombre de “género negrocriminal” (Camarasa, 2018).

Asegura Valles Calatrava que el término “criminal” no solo engloba perfectamente a toda esa clase de obras, sino que evita el equívoco aportado por la denominación más común de “policíaca” y ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de estas obras (Valles Calatrava, 1990: 28). Estamos de acuerdo con que la expresión “novela criminal” conecta directamente el nombre del género con el tema central delictivo de dicho género, evitando, aparentemente, las confusiones que la expresión “novela policíaca” puede suscitar al parecer que solo incluye aquellas obras cuyo protagonista es la policía. Sin embargo, es necesario advertir que la denominación de “novela criminal”, o “género criminal”, no se ha generalizado en castellano para referirse al género que estamos tratando. Es probable que la razón sea el hecho de que esta nomenclatura puede incluir también obras que no pertenecen al ámbito de lo policíaco (como sería el caso de las causas célebres, las novelas picarescas, las novelas de terror...), es decir, hace referencia a un mayor número de obras, además de a las novelas policíacas, y, por tanto, se trata más bien de un supragénero. De este modo, aunque “género criminal” parece evitar las contradicciones que el término “género policíaco” pueda suscitar, no hace sino aumentar la confusión ya existente.

El género criminal, considerado como un género que tiene como tema central el crimen, aunque incluye las novelas policíacas, que deben encerrar un enigma de índole criminal, es tan amplio y dúctil que se podría decir paradójicamente que la primera historia criminal es el *Agamenón*, de Esquilo, o la historia de Caín y Abel del *Génesis*, y que abarca el cincuenta por ciento de la literatura mundial. Colmeiro afirma que no cabe duda de que la temática criminal o delictiva se ha dado en la literatura de todos los tiempos y todas las culturas. Desde *Edipo Rey* a *Hamlet* o desde *Fuenteovejuna* a *La familia de Pascual Duarte*, el

²² También Manuel Vázquez Montalbán alterna la denominación de “novela criminal”, “novela negra” y “novela policíaca” sin distinción aparente (Vázquez Montalbán, 1997: 13).

crimen y el delito han sido siempre objeto de gran interés, tanto para el público como para el escritor, llegando incluso a crear a su alrededor todo un género literario como la novela picaresca (Colmeiro, 1994b: 87).

No obstante, a pesar de su universalidad y su intemporalidad, creemos, como Colmeiro, que es en el siglo XIX cuando el tema delictivo adquiere un protagonismo desconocido anteriormente y el tratamiento del crimen invade todo el panorama literario decimonónico a todo lo largo del espectro culto-popular, sin conocer fronteras entre naciones, creándose así el clima necesario para que surgiera el género policiaco tal y como nosotros lo entendemos (Colmeiro, 1994b: 87-88). De la misma opinión es Alberto del Monte, que defiende que lo que importa es qué significado pueda tener el crimen, es decir, “qué mecanismo narrativo pone en acción, a qué tipo de narración sirve de pretexto” (Del Monte, 1962: 140-141). Por este motivo, no creemos que la denominación de “género criminal” para referirse propiamente al género policiaco sea adecuada, pues, además de englobar las obras policiacas, haría referencia a otras muchas que no lo son y, por tanto, de nuevo, en vez de aclarar el asunto, no hace sino complicarlo todavía más.

Por ejemplo, es lo que sucede con la explicación de Vázquez de Parga cuando afirma que la novela policiaca, o según él, “para mayor comprensión, la novela criminal”, abarca una serie de relatos en los que la detección, la inducción racionalista de un resultado a través de unos indicios, es un elemento frecuente pero no esencial. Este aspecto no sería esencial porque, según él, desde sus orígenes la novela policiaca engloba diversas narraciones de aventuras criminales en las que primaba el concepto de castigo del delito, pero en las que la investigación, o revelación, no jugaba un papel realmente importante (Vázquez de Parga, 1993: 18). Es evidente que en esta visión del género existe un error de base que invalida la teoría propuesta: “género policiaco” y “género criminal” no son sinónimos, sino que, como ya se ha explicado, el género criminal es un género en sí mismo que incluye al policiaco, es decir, el primer término sería hiperónimo del segundo. Por tanto, aunque sea cierto que en la novela criminal la detección es un elemento

frecuente pero no esencial –puesto que engloba también narraciones de aventuras criminales en las que no existe proceso deductivo alguno– en la definición de la novela policiaca sí es necesario hacer referencia a la detección o investigación, elemento imprescindible, como se verá a continuación, para considerar un relato como policiaco.

2.2.3. Género de intriga o de misterio

Lo mismo ocurre con los términos “género de intriga” o “género de misterio”, que aquí consideramos sinónimos. Aunque sin duda incluyen todas las novelas policiacas, pues en toda novela policiaca hay una intriga, un misterio que resolver, hacen referencia a un número de obras tan amplio y de características tan diferentes, que más bien serían géneros mayores o supragéneros dentro de los que, además de las obras policiacas, se incluirían otras muchas novelas (novela gótica, de terror, de suspense, de folletín...). Rodríguez Joulia Saint Cyr, en el manual titulado *La novela de intriga*, considera que dentro del género de intriga se encuentran la novela policiaca, la novela criminal, la novela de misterio y la novela de espionaje (Rodríguez Joulia Saint Cyr, 1970).

Sin embargo, hay que advertir que, aun aceptando que la novela policiaca podría llegar a ser considerada un subtipo de la novela de intriga –de igual forma que se ha visto que podría ser considerada un subtipo de la novela criminal–, no estamos de acuerdo con Rodríguez Joulia Saint Cyr en que la novela criminal sea otro subtipo de la novela de intriga. En realidad, el género criminal sería otro supragénero y estaría al mismo nivel que la novela de intriga. Lo mismo ocurre con la novela de misterio, que no debe concebirse como un subtipo de la novela de intriga, puesto que se trata ya no de dos tipos equivalentes, sino de dos sinónimos que se refieren a un mismo tipo de obras, aquellas que encierran una intriga o un misterio que resolver. Por tanto, aunque toda novela policiaca, tal y como se entiende en este trabajo, presenta un misterio o una intriga, la denominación de

“género de misterio” o “intriga” no sirve realmente para definir dichas narraciones, porque, al igual que ocurría con la denominación de “género criminal”, abarca una tipología de novelas mucho más amplia que las policíacas y, por tanto, no sirve para calificar el género adecuadamente.

2.2.4. Género de espías

Por último, hay que mencionar la relación del género de espías o de espionaje con el género policíaco, cuestión que también ha dado muchos quebraderos de cabeza a los críticos e investigadores literarios, dando lugar a propuestas completamente contradictorias. En esta tesis doctoral defendemos que el género de espías es un género en sí mismo cuya única condición es que la novela tenga como marco general el mundo del secreto: los servicios de inteligencia, las operaciones militares especiales, el espionaje profesional, el contraespionaje, etc. Tal como explica Paco Camarasa, Robert Erskine Childers, autor de *El enigma de las arenas* (1903), y John Buchan, autor de *Los treinta y nueve escalones* (1915), se consideran formalmente los fundadores del género de espías, pero, en realidad, habría que esperar hasta los años treinta para que Eric Ambler –cuya novela más conocida es *La máscara de Dimitrios* (1939)– sentara las bases de lo que hoy se entiende por novela de espías (Camarasa, 2018: 14).

En cualquier caso, al igual que el género negro, el género de espías aparece muy a menudo relacionado con el género policíaco; los temas de espionaje frecuentemente dan lugar a misterios criminales que conllevan una investigación. De este modo, ya muchas obras policíacas clásicas, como “La carta robada” (1844), de Edgar Allan Poe; “El tratado naval”, recogido en *Las memorias de Sherlock Holmes* (1893), de Arthur Conan Doyle; “Un robo increíble”, aparecido en *Asesinato en Bardsley Mews* (1937), o *Los relojes* (1963), ambas obras de Agatha Christie, entre otras, son novelas policíacas de espías (o novelas de espías policíacas), que sí se incluyen en el género policíaco, aunque también lo hagan en

el de espionaje²³. En este sentido, son relevantes las palabras de P. D. James, que considera *El topo* (1974), de John Le Carré, una de las novelas de espionaje más sobresalientes y, al mismo tiempo, una historia policiaca perfectamente construida. La escritora sostiene que en esta obra el misterio central no es la perpetración de un asesinato, sino la identidad del “topo” infiltrado en el corazón del Servicio Secreto Británico, y la solución al final de la novela es una que los lectores deberíamos ser capaces de deducir, basándonos en las pruebas que el autor va distribuyendo sutilmente a lo largo de la narración (James, 2010: 15).

En definitiva, y como ya se ha explicado, los géneros no son unos compartimentos estancos con unas fronteras infranqueables, sino categorías fijadas en relación con una serie de convenciones, las cuales pueden ser esenciales o simplemente frecuentes. Por tanto, algunos géneros engloban indefectiblemente a otros, como en el caso del género criminal, cuya única característica esencial es el crimen, un tema universal desde el origen de la humanidad y que aparece en la mayor parte de la literatura mundial. Lo mismo ocurre con el género de misterio o de intriga, porque el enigma puede aparecer y, de hecho, es frecuente que aparezca en muchas historias, sean del género que sean. En cuanto al género negro y al género de espías, estos son independientes del género policiaco, si bien en muchas ocasiones están estrechamente relacionados con él. Así, Jorge Martínez Reverte advierte que, aunque no tienen por qué aparecer juntos, pues cada uno tiene sus características esenciales propias, la estructura narrativa puede acercarse mucho entre ambos géneros (Martínez Reverte, 1989: 41), dando lugar a novelas policiacas negras o novelas policiacas de espías.

Una vez señaladas las razones por las que elegimos la denominación de “género policiaco”, conviene ahora aclarar a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de “género policiaco”, asunto que, como ya se ha avisado, conlleva

²³ Para más información sobre este tema, véase *Espías de ficción. De Kim de la India a James Bond; una visión documentada y amena del enigmático mundo del espionaje*, de Salvador Vázquez de Parga (1985).

también una considerable dificultad debido, de nuevo, a la cantidad de opiniones y propuestas tan dispares que conviven.

2.3. Características y definición

Si bien es cierto que un género literario está constituido por un determinado repertorio de personajes, de aventuras, de situaciones, de procedimientos estructurales y estilísticos, por una técnica específica en la composición, y por algunos valores morales y motivos sentimentales (Del Monte, 1962: 13), no es menos cierto, como ya se ha visto, que el concepto de género es una categoría variable, que va desarrollándose y cambiando a lo largo del tiempo. El mismo Antonio Muñoz Molina comprende que “las convenciones de los géneros, en la literatura o en el cine, no son estereotipos engañosos, sino indicios de pautas, como ecuaciones o fórmulas que sintetizan lo que hay de común debajo de la variedad de la experiencia” (*Misterio*: s. p.). Por tanto, no se han de entender los géneros en su sentido tradicional como categorías absolutas que se identifican con grupos cerrados de obras, sino como conjuntos de convenciones específicas compartidas que se han ido estableciendo a lo largo del desarrollo del género policiaco y que han ido creando múltiples variedades particulares aparentemente irreconciliables que dificultan el llegar a una definición lo suficientemente específica para ser distintiva y lo suficientemente amplia como para ser completa. Aun así, no debemos desistir en la complicada tarea de encontrar esas características comunes que dotan al género de una entidad propia, creando una red de semejanzas entre un conjunto de obras, que a su vez las distingue de otras obras para lograr, así, una comprensión más total de las mismas (Colmeiro, 1994b: 37-55).

Por tanto, vamos a analizar diversas definiciones que se han dado del género policiaco, haciendo los apuntes y matizaciones convenientes para llegar finalmente a una definición que resulte de utilidad para caracterizar a las obras que a él pertenecen, pues lo que está claro es que no existe unanimidad en la definición del

género policiaco. Las causas son varias y están relacionadas directamente con la diversidad de denominaciones que recibe el género, con la dificultad en cuanto a sus límites y con las diferentes características que se le atribuyen. Como se ha advertido anteriormente, muchas de las definiciones que se han hecho sobre género policiaco son erróneas precisamente por el uso de un calificativo inadecuado para designar el género. En realidad, solo una vez que se elige el nombre acertado y se definen los rasgos básicos es posible encontrar una definición válida y, así, evitar errores.

2.3.1. El crimen

En primer lugar, un buen número de estudiosos han definido la novela policiaca a partir del concepto central de crimen²⁴. Siguiendo esta línea de pensamiento, en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón se dice del término “novela policiaca” que es “un tipo de relato en el que se narra la historia de un crimen, cuyo autor se desconoce, y en el que, a través de un procedimiento racional, basado en la observación e indagación (llevada a cabo, normalmente, por un detective), se logra descubrir al culpable o culpables” (Estébanez Calderón, 1996: 761).

Esta definición es muy parecida a la de Valles Calatrava, para quien el crimen, que surge normalmente al comienzo del relato, suele ser el componente

²⁴ Francisco Javier Frutos Esteban en su artículo “Crimen y ciudad en el cine de los orígenes (1897-1912)” distingue esencialmente los siguientes tipos de crímenes: los delitos contra la propiedad (hurto, timo, robo...); el secuestro o acto que priva de libertad de forma ilegal a una persona con el objetivo de conseguir un rescate; el asesinato, delito contra la vida humana, que consiste en matar a una persona concurriendo ciertas circunstancias concretas (alevosía, ánimo de lucro y ensañamiento); los delitos contra la seguridad nacional, especialmente castigados por los códigos penales de los estados modernos; y, por último, el crimen organizado, tipificado como un delito contra el orden público ejecutado por un grupo de personas que se distribuyen tareas y funciones destinadas a cometer actos ilegales (Frutos Esteban, 2009: 175-183).

principal que desencadena la acción. Añade Valles Calatrava que, si bien cualquier tipo de violación legal (robo, estafa, secuestro, etc.) cometido por cualquier motivo psíquico, económico o pasional tiene capacidad para desempeñar tal papel, lo habitual en esta clase de relatos es el asesinato, caso límite de violación del orden y que eleva al máximo el interés de la obra (Valles Calatrava, 1990: 79-80).

En este sentido, como dice Andreu Martín, no se puede olvidar que el final sorprendente de la novela policiaca consiste, generalmente, en la revelación de la identidad del asesino y las circunstancias del asesinato, pero también se puede basar en cualquier otro secreto que haya servido para mover a los personajes de un lado para otro (Martín, 2015: 245). Así pues, para este escritor, de nuevo, el principal elemento que el lector le exige a una novela policiaca es un crimen (Martín, 2015: 28-29), aunque reconoce que el enigma siempre está presente como el atractivo esencial de la novela policiaca (Martín, 2015: 110).

Por tanto, está claro que el misterio en torno a un crimen, sea del tipo que sea –incluso si finalmente se trataba de una falsa apariencia y dicho crimen resulta ser un accidente, un suicidio, una broma, etc.–, es un elemento clave en las novelas policíacas, aunque no es el único elemento imprescindible del género policiaco. Es necesario que, además de un misterio criminal, la novela se centre en la investigación y resolución de dicho crimen misterioso para poder considerarla policiaca.

2.3.2. La investigación

También hay quien opina que el elemento principal en una novela policiaca es la investigación o proceso de desvelamiento. Ya a mediados del siglo pasado, Alma Elisabeth Murch, en su obra *The Development of the Detective Novel*, asegura que la novela policiaca es una historia en la que el principal interés es el descubrimiento metódico, por medios racionales, de las circunstancias exactas de un misterioso evento o serie de eventos (Murch, 1958: 11). Asimismo, Roman

Gubern piensa que el atractivo fundamental de la novela policiaca radica en el desvelamiento de un misterio (Gubern, 1970a: 13), opinión esta que comparte Thomas Narcejac, para quien los rasgos fundamentales que caracterizan la novela policiaca son el misterio y el razonamiento que explica el misterio. Por tanto, misterio e investigación serían los dos elementos esenciales (Narcejac, 1970: 51). De forma semejante piensa también Alberto del Monte, que afirma que los dos temas principales del género policiaco son el misterio y la detección (Del Monte, 1962: 13). De hecho, como ya se ha visto, este autor sugiere que este debería ser el nombre para designar al género.

Una definición más completa del género policiaco es la que propone Colmeiro. Según él, habría que considerar como novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado. La investigación del misterio sería entonces la única característica que tienen en común todas las novelas policiacas, pues ninguno de los demás rasgos supuestamente “característicos” tiene alcance universal dentro del género, bien porque estos diferencian a una especie en particular o porque no son indispensables (Colmeiro, 1994b: 55).

Es necesario puntualizar que, como defiende Colmeiro, la función principal que cumple el código hermenéutico propio de la novela policiaca de despertar el interés del lector por medio de la presentación de una incógnita, y mantenerlo por cierto tiempo a la expectativa de su resolución o desenlace, no es exclusiva del relato policíaco, dado que está presente en prácticamente toda narrativa. Por tanto, “el tipo de interés que genera el código hermenéutico de la novela policiaca reside en la intriga no como enredo meramente causal de la historia, sino en la intriga que a lo largo del ‘discurso’ origina la calculada manipulación informativa por parte del narrador” (Colmeiro, 1994a: 119). De este modo, se entiende que el interés que despierta el código hermenéutico de la novela policiaca se debe también al manejo de la intriga, como dice Blanca Estela Treviño García, bien retardando o

posponiendo el desenlace en función de la información que se va dando a conocer, o bien distribuyendo la conclusión a lo largo del relato (Treviño García, 2007: 738).

Partiendo, pues, de esta definición, se puede sacar en conclusión que, como señala Martín Cerezo, la novela policiaca parte de un hecho inexplicable o desconocido y toda la narración está dirigida a explicarlo. Por lo tanto, la investigación está dirigida, en este sentido, a poner en su sitio las piezas del puzle que se encontraban dispersas. Es por esta razón por la que la investigación va de la observación de los indicios a la reconstrucción progresiva del pasado (Martín Cerezo, 2006: 76).

La investigación o desvelamiento del misterio criminal –o misterios criminales– resulta, pues, una nueva característica esencial para considerar que una novela pertenece al género policiaco. Pero, una vez más, es necesario advertir que estos dos rasgos que se acaban de señalar no son los únicos que debe poseer una obra para ser policiaca.

2.3.3. La revelación final

De entre las muchas definiciones que se han dado del género policiaco, nos parece especialmente acertada la que propone Juan Madrid en su artículo “Sociedad urbana y novela policiaca”. Asegura ahí que lo que caracteriza la novela policiaca no es el crimen, sino, sobre todo, su estructura, tan definida y determinada: un hecho criminal (asesinato o delito), una investigación subsiguiente y el desvelamiento del hecho criminal. Esta estructura es, a su juicio, la que diferencia una novela policiaca de otra novela en la que aparezcan crímenes o delitos (Madrid, 1989: 14). Esta definición, *a priori* tan escueta, resulta lo bastante amplia para englobar todas las novelas policiacas y lo bastante restrictiva como para aunar las convenciones esenciales que toda obra del género debe poseer.

Así pues, debido a la importancia que cobra la revelación final, en toda novela policiaca resulta imprescindible la construcción de la trama en función de la solución. Como dice Roman Gubern, la “arquitectura enigmática” de la novela policiaca ha impuesto a sus autores, como norma general, el que su intriga sea concebida a partir del final, de su solución. El autor dosifica los datos y pistas a lo largo de toda la obra, cuidando que quede preservado siempre el misterio que solo se desvelará al final (Gubern, 1970a: 14). Esta es una característica esencial en todo el género policiaco, y no solo en una de sus variantes. A este respecto, Rodríguez Joulia Saint Cyr, refiriéndose a lo que considera como un subtipo de novela policiaca, defendía que la característica que asegura el éxito de un relato detectivesco reside precisamente en la sorpresa que la solución del enigma produce en quien lo lee (Rodríguez Joulia Saint Cyr, 1970: 22). Pero olvida que, cuando fue evolucionando, la novela policiaca, en todas sus variedades, conservaría el gusto por las sorpresas de último instante. De hecho, Colmeiro, aunque no lo menciona como elemento esencial del género en su definición, sí es consciente de la importancia que la revelación final tiene en el género policiaco, y así nos lo transmite cuando habla de la necesidad central del género de causar sorpresa, de explorar nuevas posibilidades, de mantener en vilo al lector engañándole en un continuo más difícil todavía (Colmeiro, 1994b: 43-44).

Partiendo de estas ideas, Regis Messac arguye que el género policiaco y el género de aventuras relatan la misma historia, pero tomándola en sentido inverso. Considera que en la narración de aventuras se sigue el orden cronológico de los acontecimientos y, en cambio, en la narración policiaca se sigue el orden del descubrimiento, es decir, se invierte la cronología partiendo del que sería el desenlace de una novela de aventuras. De este modo, para él es posible sacar una novela policiaca de una de aventuras y viceversa (Messac, 1929). Y en este mismo sentido, Roger Caillois expone en su obra *Sociología de la novela* que la novela policiaca nació por una extraña inversión de perspectiva de la novela de aventuras (Caillois, 1942: 92-93). Sin embargo, como bien dice Juan José Mira, Messac y Caillois se engañan, porque el argumento con que pretenden reforzar su teoría,

declarando que basta invertir la cronología de un libro de aventuras para sacar de él un relato policiaco, y al revés, es completamente gratuito y “falso a todas luces”. Así, nos invita a coger *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926) y *La muerte de Lord Edgware* (1933), de Agatha Christie, o cualquier otra muestra genuina del género, y tratar de imaginar el resultado de esa inversión que apunta Messac: “nadie, valiéndose de ella, podrá ver ni remotamente en tales producciones un mal relato de aventuras. Tampoco creemos, en la otra dirección, que, por ejemplo, *Los tres mosqueteros*, de Dumas, admita el disfraz policiaco por muchos cubileteos que hagamos con la cronología” (Mira, 1956: 94-95). Y de la misma opinión es Laín Entralgo, que explica que la estructura de la novela policiaca es radicalmente distinta de la de aventuras y que resultaría imposible convertir una novela de aventuras en una policiaca invirtiendo la cronología (Laín Entralgo, 1964: 98). Es una opinión con la que estamos completamente de acuerdo por las razones expuestas. El interés que despierta el código hermenéutico de la novela policiaca se debe tanto a la incógnita planteada como al manejo de la intriga.

Así lo entiende también el propio Chesterton. El relato se debe escribir pensando en el momento en que el lector comprende, y no solo en los muchos momentos preliminares en que no lo hace. La falta de comprensión sirve tan solo para resaltar la brillantez de ese instante de revelación final. La mayor parte de los relatos policiacos malos serían malos porque fracasan en eso: “Los escritores tienen la extraña idea de que su obligación es confundir al lector y de que, con tal de lograrlo, poco importa decepcionarlo. Pero no sólo es necesario ocultar un secreto, también es importante tenerlo y que sea un secreto que valga la pena ocultar” (Chesterton, 2011a: 97). De este modo, asume que toda novela policiaca debe contener una solución al enigma que plantea, porque, como bien argumenta Chesterton, no solo es necesario ocultar un secreto, sino que realmente exista un secreto que merezca la pena ser ocultado y, que, por tanto, su revelación cause asombro y admiración. Se comprenden, así, las palabras de John G. Cawelti, cuando, en su libro *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, asegura que prefiere una novela policiaca en la que el lector

resuelva el crimen antes de que se anuncie la solución final a una novela policiaca con una solución tan compleja que resulte imposible averiguarla (Cawelti, 1973: 88). Es muy fácil confundir al lector, creando situaciones que él no pueda entender, pero “el arte verdadero consiste en colocar cosas que pueda y deba entender, aunque no llegue a hacerlo” (Chesterton, 2011b: 16).

Los escritores que creen que su objetivo es únicamente mantener al lector a la expectativa, y que, con tal de lograrlo, poco importa ese instante último de revelación, cometen un gran error, porque decepcionan al lector de novela policiaca, que busca un misterio, una investigación y una solución que merezca la pena haber esperado. Por ello, Geoffrey H. Hartman entiende que un buen escritor hará sentir a los lectores el espacio entre un misterio y su resolución, escribiendo de manera que esta se aleje del final esperado (Hartman, 1975: 210). El autor de la obra debe conseguir sorprender al lector creando unas expectativas que se resuelvan de forma coherente pero inesperada. En efecto, según P. D. James, el principal propósito de una novela policiaca es el establecimiento de la verdad: mientras el asesino intenta engañar al detective, el escritor se propone engañar al lector, hacerle creer que los culpables son inocentes y los inocentes culpables; y cuanto mejor es el engaño, más eficaz es el libro (James, 2010: 163).

En este sentido, son destacables las palabras de Boileau y Narcejac, que defienden que la novela policiaca solo nos satisface plenamente si posee las características de una investigación que avanza infaliblemente hacia la solución (Boileau y Narcejac, 1968: 40-41). Si bien estamos de acuerdo con esta idea, más adelante llegan a afirmar que el deseo más profundo y oculto de quienes aman verdaderamente la novela policial es que un día el enigma no pueda resolverse del todo y que eso haga imposible tener que volver a lo cotidiano (Boileau y Narcejac, 1968: 85). Es aquí donde discrepamos, porque una parte esencial de la novela policiaca es, precisamente, el final, el desenlace de los acontecimientos, que da sentido a todo lo anterior, y, por tanto, un verdadero apasionado del género policiaco desea y necesita resolver el enigma para que su satisfacción sea plena. En

esta línea de pensamiento, Muñoz Molina, en su artículo “Las reglas del misterio”, opina que el género policial seduce de manera inmediata porque es una metáfora del deseo de todo ser humano de averiguar lo que está oculto y asegura que “nos atraen los misterios a condición de que puedan resolverse. Queremos que las historias tengan un final claro” (*Reglas*: s. p.). Y, más tarde, en su artículo “Misterios policiales”, añade lo siguiente:

Si cada novela contiene un proceso de descubrimiento, la novela policial o de espías lo representa con mayor integridad. El lector cree que es la impaciencia de la revelación final la que lo mantiene atado al libro: pero el final será satisfactorio, y persuasivo, si los pasos que conducen a él están bien organizados, del mismo modo que el último verso de un poema o la última frase de una sonata de piano se vuelven memorables en la medida en que ofrecen a la vez una conclusión necesaria y una sorpresa (*Policiales*: s. p.).

Tiene razón, en este sentido, Juan Frau cuando, al hablar sobre la creación de suspense en una obra literaria, señala que “en el supuesto de que las dudas suscitadas no obtengan una respuesta satisfactoria o de que la larga espera no se vea recompensada, se pasará sin remedio de la recepción a la decepción” (Frau, 2018a: 48). Lo mismo ocurre con una novela o un relato policíaco: si la revelación final no ofrece al lector una solución satisfactoria, este quedará con una sensación de decepción al concluir la lectura. Así pues, pertenece al género policíaco toda narración cuyo hilo conductor es el desvelamiento progresivo de un misterio criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado y siempre en función de una revelación final.

2.3.4. El detective

Entre las muchas y muy diversas definiciones que se han dado del género policíaco también destacan aquellas que coinciden en considerar al personaje del

detective como condición necesaria del género policiaco. Por este motivo, vamos a mostrar las opiniones de algunos críticos que se han pronunciado en esta línea de pensamiento y vamos a ver cuáles son los argumentos que aportan para sostener dicho parecer.

En este sentido, Howard Haycraft, en su artículo “Murder for Pleasure”, asegura que el tema esencial de la literatura policiaca es la detección profesional de delitos y cree que no podría haber historias de este tipo (y que no las hay) hasta que hubo detectives (Haycraft, 1947a: 168). Asimismo, Julio Peñate Rivero concede una gran importancia al personaje y defiende que el relato policial es una narración basada en la investigación de un crimen, lo que implica, además del crimen y del criminal, la presencia de un investigador, un método y unos resultados, así como el descubrimiento y la neutralización del culpable (Peñate Rivero, 2005: 555). Igualmente, Julian Symons afirma que una novela policiaca debe cumplir dos condiciones: la primera es presentar un problema y la segunda es que dicho problema “sea resuelto a través de medios deductivos por un detective, ya sea profesional o aficionado” (Symons, 1982: 7-8). Por su parte, Pablo Gil Casado, en *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, defiende que la novela policiaca es aquella donde el personaje principal se dedica a resolver un enigma criminal, ya sea en forma de crimen perpetrado o de intento fracasado, con el propósito de aprehender al culpable, de establecer la inocencia del acusado o de proteger al agredido (Gil Casado, 1990: 259).

Otro ejemplo de la importancia del personaje detectivesco es la definición que da Dennis Porter en su obra *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, donde argumenta que deben existir dos elementos fundamentales: un crimen o misterio y un héroe que resuelva dicho crimen o misterio valiéndose para ello de medios que no sobrepasen los límites de la razón humana (Porter, 1981: 10-12). También Alfonso Velasco Martín aboga por que “la figura del investigador es un elemento indispensable de la trama” (Velasco Martín, 2011: 52). Y, asimismo, Martín Cerezo señala la importancia del investigador. Para él la esencia de lo

policíaco “es la presencia en su estructura de conjunto referencial de un crimen, o la apariencia del mismo, y su investigación” (Martín Cerezo, 2006: 21), si bien puede cumplir también las características de otro subgénero, es decir, puede contener una historia de amor, puede ser a la vez una novela histórica porque recrea un espacio, un tiempo²⁵, unas personas y unas ideas pasadas y aparentemente verdaderas, etc. Así, Martín Cerezo considera políciaca toda obra que tiene como elemento principal la investigación de un suceso criminal, pero afirma que el encargado de materializar esa investigación es el único personaje del que no puede prescindir este tipo de relatos y que, de hecho, caracteriza al género (Martín Cerezo, 2009: 23).

No obstante, Joan Ramon Resina apunta un hecho importante en relación con el detective. Se pregunta si realmente pertenece al detective el protagonismo de la novela políciaca. Para él, no parece evidente que, entre las funciones narrativas, la suya sea la primera en orden de importancia. Este investigador aclara que la iniciativa pertenece siempre al criminal y que la víctima es igualmente indispensable en la trama. En cambio, el detective puede pasar a un plano secundario o desaparecer por completo e, incluso, en caso de haberlo, no sería necesariamente un actante eficaz. Sin embargo, un principio revelador, se encarna o no en un detective, sí sería esencial a este modo literario. Cuando falta este principio la lectura derivaría hacia otros horizontes genéricos. Entonces el texto subsistiría como historia criminal, pero no como novela políciaca (Resina, 1997: 109).

Consideramos, de acuerdo con Resina, que el detective no es un personaje imprescindible en la novela políciaca. Lo imprescindible es que exista un

²⁵ Con relación al momento histórico en que se inscriben las novelas políciacas, generalmente la acción suele tener como escenario las sociedades contemporáneas. Sin embargo, no faltan ejemplos de ruptura de esta ambientación temporal para situar la trama en el pasado. Así ocurre en las novelas de Ellis Peters, protagonizadas por Fray Cadfael, o en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, ambas ambientadas en la Edad Media (Martín Cerezo, 2006: 21).

desvelamiento progresivo del misterio. Es fundamental que exista un principio revelador, se encarne o no en un detective, porque, como explica Colmeiro, la participación de un detective ya sea oficial, privado o aficionado, es muy frecuente en la novela policiaca, pero no es necesaria (Colmeiro, 1994b: 54). Es decir, también pueden existir novelas policiacas sin necesidad de que haya en ellas un detective. Colmeiro habla del extraño fenómeno actual del relato policiaco en el que a primera vista no hay un investigador, pero cuyo “discurso”, sin embargo, se organiza como una narrativa de investigación para el lector, porque el relato policiaco no ha de narrar meramente una investigación, sino que debe ser, y presentarse como, un proceso de investigación para el lector –de hecho, afirma que en esta corriente se podría situar *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina– (Colmeiro, 1994a: 119).

Sin embargo, en cuanto al personaje del delincuente, tampoco es cierto, como proponía Resina, que la iniciativa pertenezca siempre al criminal, puesto que es posible que al final se descubra que el supuesto crimen era causa de un accidente, tal como ocurre, por ejemplo, en “La aventura del jorobado”, recogido en *Las memorias de Sherlock Holmes* (1893); o bien, de un suicidio, como sucede en “Asesinato en Bardsley Mews” recogido en *Asesinato en Bardsley Mews* (1937), de Agatha Christie, en cuyo caso no podríamos hablar de que exista un responsable criminal. Ni tampoco es cierto que la víctima sea igualmente indispensable en la trama. Existen novelas en las que el hecho criminal es una apariencia y nadie, en definitiva, resulta ser la víctima, tal y como ocurre en “La ausencia de Mister Glass”, recogido en *La sabiduría del padre Brown* (1914), de Chesterton, donde todo se revela al final como una divertida coincidencia. También existen obras en las que el detective frustra el crimen antes de ser cometido y, por tanto, no llega a haber una víctima: en “Nido de avispas”, recogido en *Poirot infringe la ley* (1966), de Agatha Christie, Poirot descubre al asesino en potencia antes de que cometa el crimen. Se trata de un hombre con una enfermedad terminal que pensaba suicidarse e inculpar al amante de su mujer de su asesinato para que este fuese condenado a muerte.

Se hace evidente que todos los autores coinciden en hacer referencia al misterio en torno a un hecho criminal y a su correspondiente investigación y revelación final como características propias del género policiaco. Sin embargo, algunos defienden que el detective, entendido como la persona que investiga, ya sea detective privado, aficionado, policía, abogado, periodista..., es un personaje imprescindible en la novela policiaca, mientras que otros matizan que, aunque su aparición es muy frecuente, no es esencial. Nosotros estamos de acuerdo con esta última puntualización, que resulta de vital importancia para no cometer el error de encasillar una obra policiaca fuera de dicho género por el simple hecho de que el proceso de revelación no sea llevado a cabo por un detective. Es el caso, por ejemplo, de *Diez Negritos* (1939), de Agatha Christie. A pesar de las afirmaciones de Juan del Rosal sobre esta novela²⁶ y aunque no aparezca en ella un detective – siendo las propias víctimas quienes desempeñan en cierto modo esa función– esta obra es, sin duda, una novela policiaca, y no una novela policiaca cualquiera, sino una obra maestra del género. Es necesario distinguir, como hacía Tomachevski, los procedimientos canónicos del género policiaco, esenciales en cualquier obra policiaca, y, por otro lado, los procedimientos libres, que serían aquellos que pueden y suelen aparecer pero que no siempre lo hacen todos en una misma obra (Tomachevski, 1982: 208).

2.3.5. La ausencia de lo sobrenatural

Por último, cabría añadir un requisito en el género policiaco: las novelas policiacas son misterios de este mundo; las historias de terror son misterios del otro mundo (Del Monte, 1962: 137-138). Dentro del género no hay cabida para elementos sobrenaturales, de manera que los elementos fantásticos, es decir, que escapan a toda explicación y no resultan racionales en la lógica del relato (Narcejac,

²⁶ “No es, en estricto sentido, una novela policiaca, sino una suplantación del género por una novela de misterio y terror” (Del Rosal, 1947: 35).

1986: 154), no forman parte de este universo literario policiaco. Como explica Martín Cerezo, “el género de terror, que el mismo Poe llevaría a la perfección, planteaba una estructura semejante, con un misterio, en algunos casos un crimen, pero, sin embargo, se explicaría echando mano de lo sobrenatural o, cuando menos, de fuerzas anormales” (Martín Cerezo, 2006: 151), mientras que en una novela policiaca el misterio criminal debe resolverse sin que intervengan hechos de esta índole²⁷.

También Rodríguez Pequeño entiende que la esencia del género policiaco es la resolución del misterio producido por un crimen mediante una investigación racional. Entiende que el misterio no tiene nada de sobrenatural, solamente es oscuro; sus causas, los medios y el autor no obedecen a caprichosos designios fantásticos (Rodríguez Pequeño, 1994: 24). Este investigador explica acertadamente que podría darse una investigación criminal en un ambiente fantástico o en otro tiempo, pero en ningún caso lo fantástico puede intervenir en la resolución de la investigación. Pone como ejemplo el caso de *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco, donde la lógica narrativa no permite que “el demonio sea el causante de los crímenes de la abadía, o que un ángel enviado por Dios desvele los misterios, a no ser que el lector cuente desde un principio con todas las reglas que gobiernan a esos personajes o a ese mundo fantástico, de forma que pueda racionalizarlas” (Rodríguez Pequeño, 1994: 128-129)²⁸.

²⁷ Por ejemplo, aunque en la novela de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) está presente el espíritu ambiguo de todo el género –cualquiera puede ser el culpable, incluido el inocente y sensato doctor Jekyll– (Martín, 2015: 222), no se la puede considerar una novela policiaca precisamente porque interviene lo sobrenatural, ya que la explicación científica no resulta ciertamente verosímil.

²⁸ En este mismo sentido, entendemos, como César E. Díaz, que es posible mezclar en una misma obra la fantasía o la ciencia ficción con el género policiaco, siempre y cuando se den a conocer las leyes que rigen ese mundo. Si un escritor inventa situaciones que en la realidad no existen, describiéndolas y definiéndolas, de manera que se pueden considerar como datos y sobre ellas se pueden hacer deducciones, entonces sí que podría considerarse una novela policiaca fantástica o de

En esta línea, es reseñable Carter Dickson, pseudónimo de John Dickson Carr, un fecundísimo escritor, que destaca por sus relevantes dotes de fantasía, de modo que, en contra de lo que algunos autores creían, la mayor parte de sus novelas no pertenecen al género policiaco, precisamente porque a veces esta fantasía resulta excesiva y rebasa el puro marco policiaco para pasar al ámbito de la novela fantástica. Sin embargo, en su obra *La cámara ardiente* (1937), también conocida en castellano como *El tribunal del fuego*, la originalidad radica en que presenta una trama de apariencia sobrenatural y ofrece dos explicaciones: una natural y otra fantástica, rompiendo, así, con las normas que se han tratado de imponer al género, pero sin salirse de las convenciones imprescindibles para pertenecer a él, porque también presenta una solución racional al misterio.

De este modo, se hace evidente que sobre el mismo molde se pueden producir multitud de variaciones, pero manteniendo cierta fidelidad hacia el género. Nos encontraremos, así, con obras que encajan perfectamente dentro de las convenciones del imaginario policiaco aun y cuando traen innovaciones importantes y con otras obras que cumplen las convenciones del género solo parcialmente (Colmeiro, 1994b: 41).

En conclusión, es policiaca toda novela cuyo hilo central sea la investigación o desvelamiento progresivo de un misterio criminal –o varios– con una revelación final a dicho enigma sin que intervengan elementos sobrenaturales o fantásticos ajenos al modelo de mundo del relato²⁹. Estas son las únicas

ciencia ficción. Por ejemplo, en una novela en la que convivan robots y humanos y se haya cometido un crimen, si se explica que los robots han sido programados de tal forma que no pueden atacar a los humanos si no es para salvarles de un perjuicio más grande que el propio ataque, es evidente que esta afirmación puede “ser usada como base de deducción y que, sobre ella, teniendo en cuenta otras circunstancias puestas de manifiesto en el relato, se pueden construir sólidos razonamientos” (Díaz, 1973: 129).

²⁹ Véase al respecto *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* de Tomás Albaladejo Mayordomo, donde se contemplan tres tipos de modelos de mundo: el tipo I de lo

características comunes a todo el género policiaco, ya que el resto de los elementos que reconocemos como propios de dicho género suele estar en la mayoría de las obras de este tipo, pero no es necesario que aparezcan todos en una misma obra. De todas formas, resulta obvio decir que los rasgos citados permiten, a pesar de su continua repetición, ilimitadas posibilidades de construcción de obras distintas, más o menos originales, porque mucho es, en realidad, lo que el género puede dar de sí sin renunciar a sus señas de identidad.

2.4. Subgéneros

Dentro del género policiaco se pueden establecer diversas categorías. No obstante, es evidente que el exceso de clasificación suscita a menudo confusiones y presenta límites poco precisos entre las clases y subclases de narraciones. Además, tal y como señala Nieves Ibáñez, el tipo de enfoque en el estudio (histórico, sociológico, pragmático, estructural, lógico y/o comparativo...) (Ibáñez Ibáñez, 2014: 31) dará lugar a una clasificación distinta. En este sentido, José Antonio Cordón habla del evidente problema de taxonomías y clasificaciones existente y advierte que, a veces, “provocan inferencias equivocadas y tergiversaciones inoperantes” (Cordón, 2009: 91). Por estos motivos, no vamos a enumerar exhaustivamente todas las clasificaciones sobre el género policiaco, ya que las divisiones que se han propuesto son innumerables y se han hecho desde perspectivas muy variadas (Galán Herrera, 2008: 59).

Nos detendremos únicamente en algunas de las clasificaciones que han sido propuestas a lo largo de la historia del género para comprobar como semejante diversidad ha provocado la configuración de un heterogéneo sistema taxonómico basado en criterios muy dispares. Sánchez Zapatero y Martín Escriba hablan de

verdadero, el tipo II de lo ficcional verosímil y el tipo III de lo ficcional no verosímil (Albaladejo Mayordomo, 1998).

criterios literarios basados en la confrontación del género policiaco con el negro, o en la tipología de los personajes (novela detectivesca, novela procedimental o novela criminal en función de las características del protagonista), o en criterios pragmáticos (que distinguen la novela de misterio, de intriga, de suspense, *thriller*, etc. cuya diferencia parece basarse, más que en elementos estrictamente textuales, en las reacciones experimentadas por el lector). Asimismo, se emplean criterios geográficos, en función de la zona en la que se ambienten las tramas (*nordic noir*, novela mediterránea, neopolicial latinoamericano, *krimi*, *giallio*, o, más recientemente, *tartan noir*, *polar àïoli*, *polar provençal*) e incluso criterios de género, que hablan de *femicrime* para referirse a las novelas escritas y protagonizadas por mujeres (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 91).

Ya en su época, Juan del Rosal proponía que en los inicios de la novela policiaca se podían distinguir tres fases: una primera fase racionalista, representada por Dupin; una segunda fase experimental, representada por Holmes; y una tercera fase psicológica, perfectamente representada por Poirot (Del Rosal, 1947: 87). Sin embargo, está claro que, como señala Laín Entralgo, aunque “la técnica cardinal de Hércules Poirot es el interrogatorio, y aún mejor la conversación”, no es que Poirot desprecie, ni mucho menos, la investigación racional o empírica (Laín Entralgo, 1964: 110). Y lo mismo puede ocurrir en muchas otras novelas policíacas en las que se combinen distintas técnicas o métodos de investigación. Por tanto, esta clasificación puede ser de utilidad para resaltar ciertas diferencias dentro del género, pero no resulta práctica para catalogarlo.

Asimismo, Boileau y Narcejac apuntaban que desde los orígenes del género los editores adoptaron la lamentable costumbre de distinguir diferentes clases de novelas policíacas llegando incluso al exceso de indicar sobre la portada de sus libros cinco categorías diferentes: psicología, angustia, clásica, humor y enigma (Boileau y Narcejac, 1968: 132-133). Muchas de las novelas encasilladas dentro de alguna de estas clasificaciones podían, en realidad, poseer características propias de

uno y de otro tipo a la vez, o incluso no encajar realmente en ninguna de estas cinco categorías, de modo que tampoco pueden considerarse operativas.

Por su parte, Gary Hoppenstand, en su obra *In Search of the Paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*, distingue cuatro subfórmulas básicas dentro de la fórmula policiaca de acuerdo con la relación establecida entre el investigador y su actividad: la subfórmula clásica, en la que el detective es un aficionado o *amateur*; la subfórmula policial, en la que la investigación es llevada a cabo por la policía oficial; la subfórmula dura (*hard boiled*), protagonizada por un detective privado, y la subfórmula del vengador (*avenger*), en la que el investigador es un particular no profesional, pero está directamente implicado en la acción (Hoppenstand, 1987).

Por último, y como un ejemplo más entre la infinidad de subclasificaciones distintas que se han sugerido a lo largo de la historia del género, cabría mencionar –debido a su valor ilustrativo– la aventurera propuesta de Fereydoun Hoveyda, que distingue veinte tipos de novelas policiacas sin tener en cuenta que los criterios que utiliza para distinguirlas no resultan uniformes. Aunque la cita es larga, da idea de la complejidad y diversidad de criterios:

1. *El bosque oculta el árbol*. Obras en las que se trata de multiplicar los crímenes para ocultar un asesinato. *The sign of the Broken Sword* (Chesterton): para matar a un general, el asesino organiza una batalla perdida de antemano. *Cría cuervos...* (R. Bloch): al final del relato el asesino termina matando al narrador. *Cat of many tails* (Ellery Queen): el asesino mata a todos los niños nacidos el mismo día que su víctima. *The A.B.C. Murders*, de Agatha Christie, etc.

2. *Crímenes “pasionales”*. Se trata aquí de todas las pasiones, *Les sandwiches bruns* (Saint-John Ervine): un ministro de Hacienda, que ama con pasión a su país y no logra equilibrar el presupuesto, invita a su casa a los seis millonarios más ricos y los envenena, considerando que los derechos

de sucesión que cobrará el Estado permitirán colmar el déficit del presupuesto. *El viudo* (F. Molnar): un hombre mata a su mujer, que le arruinaba a fuerza de querer ahorrar. *El enemigo sin rostro* (Stanislas-André Steeman): tanto le gustan a un detective los misterios que prolonga a propósito los que tiene que resolver, negándose a escuchar a los testigos y destruyendo sistemáticamente los indicios.

3. *El problema de ajedrez*. El tamaño de la lista me impide reproducirla aquí. Cada uno incluya en ella las novelas problema que más le han gustado.

4. *Crímenes perfectos*. La misma observación que para el apartado tres.

5. *Crímenes psiquiátricos*. *Ne vous retournez pas* (Frederic Brown): la víctima es... el lector.

6. *Método puramente deductivo*. La misma observación que para los apartados tres y cuatro.

7. *Final totalmente inesperado*. *¿Quién mató a Johnson?* (E. Crispin): contestación: ¡el verdugo, pues Johnson a matado a Smith!

8. *Novelas policíacas novelescas*. Lupin y demás...

9. *Historias reales*. *Casos archivados* (Roy Virkers).

10. *Novelas policíacas de ciencia ficción*. La serie de *Fu Manchú*, *El microbio detective*, etc.

11. *Novelas policíacas psicológicas*. *Crimen y castigo* (Dostoievski), etc.

12. *El crimen imposible*. *Scalps* (Murray Linster): ¡la víctima pilota sola un avión monoplaza!

13. *Crímenes que salen de lo corriente*. *Meurtres ultra-secrets* (Michael Starck): el asesino mata por medio de radio-isótopos, etc.

14. *El recinto cerrado*. La misma observación que para los apartados tres, cuatro y seis.

15. *Relatos policíacos cómicos. El misterio del zoo de Amberes* (Sintair y Steelman), *El elefante robado* (Mark Twain), *Los calzoncillos verdes del doctor Watson*.

16. *La novela policíaca fantástica. Le meneur de jeu* (Pierre Véry): ¡los personajes pasan de nuestro universo al universo de los Pies Niquelados!

17. *La novela de espionaje*. La misma observación que para los apartados tres, cuatro, seis y catorce.

18. *La novela policíaca con dos interpretaciones. La cámara ardiente* (J. D. Carr): ¡a la explicación lógica se une una explicación fantástica, totalmente distinta! *En busca del tiempo perdido* (Proust): la víctima es el narrador, pero cuando se da cuenta de ello el lector, muere a su vez.

19. *La novela policíaca cíclica. Le diable mène le danse* (Virgil Maugham): cuando la novela va a terminar, vuelve a comenzar.

20. *La novela policíaca jurídica*. Al saberse quién es el culpable, se trata de hallar los elementos suficientes para que se le condene. Puede hacerse la misma observación que para los apartados tres, cuatro, seis, catorce y diecisiete (Hoveyda, 1967: 203-206).

Aunque es preciso aclarar que no todas las novelas que Hoveyda entiende como policíacas lo son realmente, la lista de variantes que propone pone de manifiesto que pueden existir múltiples tipos de clasificaciones en función del criterio establecido. Sin embargo, hay que reconocer que la larga suma de variantes tipológicas no siempre resulta operativa. De hecho, ninguna de estas tipologías resulta de utilidad con vistas a la investigación y análisis genérico del imaginario policíaco. Como se ha visto, es posible diferenciar múltiples tipos de novelas policíacas en función del criterio empleado o de los aspectos que se analicen; pero, para una definición genérica del imaginario policíaco –que es nuestro propósito en esta primera parte para su posterior aplicación práctica–, no resulta efectiva esta distinción.

Por tanto, nos vamos a limitar aquí a explicar la distinción más común en la actualidad, es decir, la distinción entre la conocida en nuestro idioma como novela enigma y la llamada novela policiaca negra, para comprobar que las razones que suelen defenderse para diferenciarlas no se siempre se ajustan a la realidad de las obras. Por este motivo, vamos a analizar las supuestas contradicciones y elementos propios que presentan estos dos subgéneros policíacos habitualmente distinguidos por la crítica, para comprobar que, realmente, esta distinción no resulta práctica. Y, al mismo tiempo, se van a ir revisando algunas de las peculiaridades de muchas de las novelas más destacadas del género con el fin de llegar, más allá de la breve definición que se ha propuesto antes, a una idea más completa de lo que entendemos por novela policiaca.

2.4.1. Novela enigma y novela policiaca negra

La novela enigma o novela de enigma recibe también otras denominaciones: “novela problema”, “novela detectivesca o de detectives”, “novela policiaca clásica”, “novela policiaca británica” (Pérez, 2002)³⁰, *whodunit*³¹, “juego de ajedrez” (Cabrera Infante, 1983: 3) e incluso “crucitrama” (Coma, 1983: 38). Por su parte, la novela policiaca negra³² ha recibido también los nombres “novela

³⁰ Genaro Pérez, en su obra *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana: Variaciones sobre el género negro*, utiliza indistintamente la acepción de “género policiaco”, “negro” e incluso “criminal” y lo mismo hace con la novela policiaca enigma, a la que en ocasiones se refiere como “novela policiaca británica”, y con la novela policiaca negra, a la que a veces denomina “la variante americana” (Pérez, 2002).

³¹ El término *whodunit*, de origen anglosajón, proviene de la contracción en una sola palabra de la pregunta *Who has done it?* o *Who's done it?* (“¿Quién lo ha hecho?”).

³² Usamos la expresión “novela policiaca negra”, y no “novela negra” a secas, para evitar confusiones, porque según se ha explicado anteriormente el término “novela negra” o “género negro” no ha de ser identificado con novela policiaca o género policiaco, como viene siendo corriente. Consideramos que el género negro tiene su origen en las novelas policíacas de Hammett

policíaca de acción”, “novela policíaca americana”, “novela policíaca realista”³³, “novela dura” o *hard boiled* o *thrilling*. Así se entiende que es posible que, una vez más, la falta de precisión terminológica haya llevado a algunos investigadores a conclusiones erróneas.

Por ejemplo, Peñate Rivero cree que existe una distinción básica dentro de la narrativa policial: la novela de enigma, según él, narración centrada en la investigación de un crimen por un detective, y la novela negra, que describe como una narración centrada en las aventuras y desventuras de un detective que investiga un crimen (Peñate Rivero, 2005: 555-556). Por su parte, Valles Calatrava, basándose en criterios muy parecidos, cree que en las novelas de enigma hay una búsqueda racional, con una investigación hermenéutica, que desaparecería en las novelas negras, en favor de una búsqueda dinámica, con una investigación proairética. En este sentido, asegura que la arquitectura racional de la novela enigma no existe en el relato negro, más cercano a la novela de aventuras y que implicaría el carácter dinámico o itinerante del protagonista (Valles Calatrava, 1990: 59). Sin embargo, en estas propuestas de Peñate Rivero y de Valles Calatrava existe un error de base, ya que incluyen dentro del género policiaco obras de aventuras en las que aparecen crímenes, pero en las que no existe un misterio criminal ni una investigación con su consecuente resolución final (sin que intervenga lo sobrenatural) que guíen la trama, condiciones necesarias a toda novela policíaca. Las obras a las que ellos se refieren son novelas criminales o negras, pero no son novelas policíacas y esto los lleva a conclusiones equivocadas.

y de Chandler, pero ha acabado desarrollándose como un género independiente, con características propias. Lo que sí puede ocurrir es que las novelas policíacas posean elementos propios del género negro, es lo que se conoce como novela policíaca negra.

³³ En Estados Unidos la crítica no habla de “género negro”, sino de “novelas criminales realistas”. Según Hoveyda, son, “a fin de cuentas, unas etiquetas muy cómodas que terminan abarcando mercancías muy distintas” (Hoveyda, 1967: 158).

Una vez aclarada esta cuestión, vamos a revisar las características que se han propuesto como distintivas de uno y otro subgénero policiacos para comprobar si realmente merece la pena hablar de novela enigma y novela policiaca negra como vertientes independientes dentro del género policiaco. Estas características serían: lenguaje elevado frente a lenguaje coloquial, defensa del *statu quo* imperante frente a crítica social, detective infalible e impasible frente a detective falible e implicado en la acción y “curiosidad” frente a “suspense”.

Con relación al uso de un lenguaje elevado frente al uso de un lenguaje coloquial, en su artículo “El canon de la novela negra y policiaca”, Juan José Galán Herrera distingue dos subgéneros: novela policiaca clásica y novela policiaca negra; y defiende que la segunda introduce una novedad literaria respecto a la primera: la entrada de un lenguaje nuevo, duro y violento, el lenguaje de la calle, siendo el diálogo un vehículo para mostrar la psicología de los personajes y sus fantasmas. Así, los diálogos ágiles y de ritmo cinematográfico inundarían las páginas de estas novelas (Galán Herrera, 2008: 63).

Asimismo, según Diana Cerqueiro, el uso del lenguaje en la novela enigma se corresponde con un registro culto y más o menos elaborado, lleno a veces incluso de tecnicismos correspondientes a los lenguajes científico-técnicos relacionados con el género: criminología, medicina forense, abogacía, etc. Por el contrario, el relato policiaco negro intenta llevar a sus máximas consecuencias su planteamiento realista y reproducir el lenguaje coloquial o hablado norteamericano, incluso introduciendo determinadas palabras en *argot*, cuyos precedentes literarios se pueden encontrar en los escritores de la llamada Generación perdida: Ernest Hemingway, John Dos Passos, Scott Fitzgerald, etc. También destaca la autora la importancia en la novela policiaca negra del humor, la ironía, el sarcasmo hiperbólico y la presentación de situaciones absurdas, recursos utilizados para dar una perspectiva crítica y de denuncia (Cerqueiro, 2010).

Sin embargo, esta característica no sirve realmente para delimitar las fronteras entre novela enigma y novela policiaca negra, puesto que existen muchas

novelas de Arthur Conan Doyle, de Agatha Christie o de Chesterton, entre otros autores, en las que los personajes hablan con el lenguaje de la calle. Es el caso, por ejemplo, de “Testigo de cargo” recogido en *Testigo de cargo* (1948), de Agatha Christie, cuando la esposa, del acusado, que es actriz, se hace pasar por una mujercuela de los bajos fondos para darle una coartada a su marido. Lo que sucede es que en la mayoría de los casos se trata de personajes de clase alta y, por tanto, no utilizan el *argot* callejero –más propio de los personajes descritos en las novelas de Hammett y de Chandler– porque no sería consecuente con su psicología. Además, en muchas novelas policíacas negras se usan tecnicismos policiales o científicos al igual que en las novelas enigma. Por tanto, no nos parece suficiente esta distinción un tanto dúctil para hablar de dos variedades distintas o contrapuestas del género policíaco.

Por otro lado, con respecto a la defensa del *statu quo* imperante frente a la crítica social, Juan Madrid señala que la novela policíaca negra se aleja del orden final y de la perfección del mundo característica de los relatos de Poe o Doyle, generalmente entendidos como novela policíaca enigma, para desvelar las lacras sociales, la explotación y la crueldad del mundo actual, “donde el capitalismo y el gansterismo utilizan los mismos métodos” (Madrid, 1989: 19). Asimismo, Andreu Martín opina que la novela policíaca negra no se limita a descubrir al criminal como hace la novela enigma, sino que a lo largo de la investigación va destapando las lacras sociales. De este modo, Martín señala que, en una obra de Chandler, o de Hammett, o de cualquier otro autor de novela policíaca negra, hay más de un culpable, y, por tanto, no se puede aceptar como éxito que un solo individuo acabe cargando con todas las culpas, “ya que con eso no se soluciona nada y, evidentemente, no está asegurado que el delito no se vaya a repetir” (Martín, 2007: 29). En la misma línea de pensamiento, Alfonso Velasco Martín en su obra *Los venenos de la literatura* sostiene que los escritores de novela policíaca negra tienen una mentalidad progresista, mientras que los escritores de novelas detectivescas tienen una mentalidad mucho más conservadora (Velasco Martín, 2011: 63).

Colmeiro es uno de los autores que más ha profundizado en esta distinción de los dos subgéneros principales de la novela policiaca asegurando que presentan dos visiones del mundo contrarias y aparentemente irreconciliables entre sí. Según él, ambos contienen en el plano estético, aunque en diferente grado de importancia, la fórmula de la investigación como juego formal; pero es en el plano ético donde las diferencias entre estos dos subgéneros se hacen abismales y, por consiguiente, donde se define cada uno de ellos (Colmeiro, 1994b: 63). Este investigador aboga por que, en la novela policiaca enigma, epitomizada por la obra de Conan Doyle y Agatha Christie, el componente ético (su más o menos disfrazada adhesión a la ideología dominante) siempre está presente, si bien en función y al servicio del juego estético, que es el elemento central. Entiende que a pesar de que su propósito no es defender el orden social imperante, tras las aparentemente inocentes fórmulas narrativas de la novela enigma se transparenta toda una mitología apologética del orden establecido jurídico burgués. Por el contrario, frente a la defensa implícita de la sociedad establecida, en la novela policiaca negra, la constitución de la sociedad se consideraría intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia. Además, Colmeiro cree que en la novela enigma existe una oposición radical entre los principios del bien y del mal, simbolizados en las figuras antagónicas del detective y el criminal, mientras que en la novela policiaca negra el bien y el mal ya no serían unos valores absolutos que se pueden relegar a unos personajes particulares, sino que aparecerían en toda la sociedad y en todos sus individuos (Colmeiro, 1994b: 60-62).

Sin embargo, hay que advertir que esto no es del todo cierto, ya en muchas de las novelas de Agatha Christie no existe una adhesión al *statu quo* imperante. En muchas de sus obras los testigos o sospechosos, aunque inocentes de asesinato, acaban siendo culpables de otros crímenes, de modo que los principios del bien y del mal no quedan relegados a unos personajes particulares. Así ocurre, por ejemplo, en *Asesinato en la calle Hickory* (1955), donde algunos de los estudiantes de la pensión comerciaban con diamantes robados, o en *Maldad bajo el sol* (1941),

donde unos traficantes de drogas se hacen pasar por turistas. O bien, se condena a un inocente, como en *Cinco cerditos* (1942), obra que comienza con el ahorcamiento por parte de la justicia de una mujer inocente, acusada de matar a su marido, y solo muchos años después, a petición de su hija, ya adulta, Poirot investiga el caso y descubre a la verdadera culpable, poniendo así en evidencia la injusticia del *statu quo* establecido. De hecho, Alberto del Monte señala que es más anticonformista *Cinco cerditos*, de Agatha Christie, que cualquier novela policiaca negra y afirma que “las clases dirigentes son desmitificadas y quedan vulnerables y capaces de las peores infamias, hasta el punto de que el asesino pertenece en esta obra y en muchas otras a las clases altas, son convenciones, sí, pero que encierran un contenido progresista superior al de la fórmula de la violencia” (Del Monte, 1962. 188).

Tampoco se puede pasar por alto *Asesinato en el Orient Express* (1934), una obra maestra de la literatura, en la que Agatha Christie rompe una vez más con las restricciones que se habían tratado de imponer al género policiaco haciendo que, en este caso, no haya un asesino sino doce. Se trata de doce víctimas de la maldad de un verdadero criminal, que había destruido sus vidas saliendo impune ante la justicia, y que se juntan para planear el asesinato de dicho individuo y condenarlo como merece, como si de un jurado popular se tratase, reivindicando una vez más lo injusto de la sociedad establecida. Por último, no se puede dejar de mencionar “La aventura de Charles Augustus Milverton”, recogido en *El regreso de Sherlock Holmes* (1905), de Conan Doyle, también considerada una novela enigma. En este relato el detective debe hacer frente al caso más desagradable de su carrera: un repugnante chantajista que ha provocado un gran número de muertes con sus extorsiones y que no pretende dejar de seguir lucrándose de esta forma. Al final, ante la imposibilidad de Sherlock de solucionar el caso, una dama, antigua víctima de Milverton, acaba con la vida del chantajista de un disparo, y el detective, testigo del crimen, erigido en juez, permite la huida de la dama mostrándose conocedor de lo injusto de la ley establecida y se niega a ayudar al inspector Lestrade a resolver el caso.

Por consiguiente, no es cierto que en la novela enigma se transparente toda una mitología apologética del orden jurídico burgués. No se trata de un intento de defensa del orden establecido. Lo que ocurre es que, como explica Hoveyda, en esa época los móviles, los asesinatos, los robos y los delitos responden cada vez más a las preocupaciones del nuevo público burgués y la novela policiaca se aburguesa (Hoveyda, 1967: 75) precisamente como reflejo de la sociedad de entonces. El dinero es el más importante resorte psicológico y social en el mundo burgués y, en consecuencia, el móvil más frecuente en los crímenes de la novela policiaca. Junto al dinero, también la “buena fama” en la opinión pública. En palabras de Laín Entralgo, “un burgués podrá matar por conseguir el favor de una mujer, pero antes matará para que la publicación de unas relaciones amorosas poco confesables no envuelva en escándalo su nombre” (Laín Entralgo, 1964: 107). Por tanto, resulta evidente que el componente ético o moral de estas novelas está totalmente presente, y no precisamente al servicio de un supuesto juego estético, sino como parte de la historia, una historia que refleja una realidad social.

Martín Cerezo explica acertadamente que la clave de lo policiaco reside en que alguien con un crimen ha roto un estado de normalidad, y la función del detective es restituir la seguridad y tranquilidad perdidas. Y aunque en la novela policiaca negra –o realista, como él la llama– se afirma que no existe ese mundo tranquilo de partida necesario para que la transgresión sea tal y no un simple hecho cotidiano, en realidad, esta afirmación es un tanto exagerada, puesto que en la novela policiaca en general sí existe un estadio de “normalidad” anterior al crimen que obliga a intervenir al detective, por más que en la novela policiaca negra esa normalidad se revele tan corrupta y violenta como el propio hecho delictivo (Martín Cerezo, 2006: 224).

En definitiva, es necesario acabar con el falso mito de que la novela policiaca negra se esfuerza por crear una pintura verosímil de la realidad, en la que se muestra una crítica social, mientras que la novela enigma no lo haría al centrarse

en la defensa del sistema establecido³⁴. Tanto las novelas habitualmente asociadas al subgénero de enigma como las asociadas al subgénero negro pueden reflejar fielmente las diversas facetas de la realidad³⁵ y criticar en mayor o menor medida, desde una posición u otra, aspectos negativos de la sociedad en la que nacen, sea de forma más o menos explícita.

En otro sentido, con relación a la creación de un detective infalible e impasible frente a un detective falible e implicado en la acción, ya en su época, Hoveyda acusaba a los primigenios personajes detectives (Dupin, Rouletabille, Holmes...) de que sus razonamientos suponían demasiados conocimientos y una infalibilidad inverosímil. Además, señala que “ocultaban” información decisiva hasta la revelación final para asombrar al lector y cuidar, así, de su reputación, es decir, no respetaban el *fair play*³⁶ (Hoveyda, 1967: 83). Y entiende que, ya en vísperas de la segunda guerra mundial, la época de los grandes detectives, dotados de poderes sobrehumanos y de una inteligencia excepcional, había pasado y que los personajes eran más humanos (Hoveyda, 1967: 121). También Andreu Martín

³⁴ De hecho, curiosamente, frente a la idea generalizada de que la llamada novela policiaca negra poseía una visión crítica de la sociedad que representaba, Patricia Hart defiende que los autores estadounidenses se acercaban a este género literario como una forma de evasión y se preocupaban más de su estilo literario que de sus contenidos sociales (Hart, 1987: 14).

³⁵ El realismo ya aparecía en novelas policiacas anteriores a las de Hammett y Chandler. En este sentido, Alfonso Velasco Martín, en su obra *Los venenos en la literatura policiaca*, cuenta como sobre la novela *El misterio de Pale Horse*, en la que Agatha Christie describía con notable precisión la intoxicación por talio, circulaba una anécdota: un enfermo había ingresado muy grave en el Guy Hospital de Londres; los médicos, desconcertados, no eran capaces de realizar el diagnóstico correcto y encargaron a una enfermera que vigilara al paciente. La enfermera se puso a leer la novela *El misterio de Pale Horse*, y a medida que iba avanzando en su lectura, observaba con increíble asombro que su paciente presentaba los mismos síntomas que la protagonista de la novela; de modo que alertó a los médicos, que aplicaron el antídoto correspondiente, azul de Prusia, y el enfermo se curó (Velasco Martín, 2011: 13).

³⁶ La técnica del *fair play* o “juego limpio” implica que el investigador de la novela y el lector cuentan con la misma información para poder resolver el crimen.

defiende que Sherlock Holmes y sus continuadores más inmediatos eran brillantes ganadores mientras que los protagonistas de las novelas policíacas negras ya no lo eran. Según él, la razón de que fuesen brillantes ganadores está en que su única misión era descubrir a un culpable restituyendo el orden en su mundo inmediato, “en cuanto le echaban el guante al criminal y todos respiraban tranquilos se hinchaban a recibir aplausos, palmaditas y parabienes” (Martín, 2007: 29).

En esta misma línea de pensamiento, Sánchez Zapatero y Martín Escribà declaran que, a diferencia de Dupin o Holmes, los protagonistas de las novelas policíacas negras de Hammett y de Chandler “no eran concebidos como superhombres con inmensos poderes deductivos, capaces de resolver los casos con solo echar un vistazo al lugar del crimen, sino antihéroes profundamente humanos, llenos de debilidades pero dotados al mismo tiempo de un especial sentido de la ética” (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 28-29). Es cierto que Dupin y Holmes poseían inmensos poderes deductivos –aunque resulta exagerado decir que lograban resolver el caso con un solo vistazo a la escena del crimen–, pero, como se verá más adelante, ya algunos autores de las consideradas novelas enigma, como Wilkie Collins, G. K. Chesterton, Edmund Clerihew Bentley, Agatha Christie o Georges Simenon, crean detectives no infalibles, muy humanos, que son claros antecedentes de Sam Spade y Philip Marlowe³⁷.

De forma parecida opina Colmeiro, que señala que otra característica de la novela policíaca enigma es el superdetective genial racionalmente impasible y moralmente indiferente ante la acción criminal, que no muestra compasión por las

³⁷ Fernando Savater en su artículo “Novela detectivesca y conciencia moral: Ensayo de Poe-Ética” se pregunta “por qué ha de ser acatado como más verosímil el baqueteado detective de agencia envuelto en su vieja gabardina, agobiado por la sociedad corrompida pero conservando aún cierto fondo de nobleza y una enternecedora afición al bourbon o a la chanfaina, que el sofisticado sabueso clásico, con batín y cachimba de espuma de mar, que entorna los ojos mientras murmura entre dientes ‘curioso... realmente curioso’” (Savater, 2010: 20).

víctimas³⁸. De este modo, defiende que el detective con sobrenaturales poderes de observación que permanece impasible ante el crimen propio de la novela enigma es sustituido en la novela policiaca negra por el detective solitario y marginal, curtido con una gran resistencia física y una moral ambigua. Según él, el método de la investigación en la novela policiaca negra ya no se basa exclusivamente en el juego deductivo, es decir, racional, desde una perspectiva alejada, sino en la involucración activa y personal del detective en los mismos hechos a investigar. El detective no puede permanecer impasible ante la acción criminal y sus víctimas, a pesar de la máscara de “hombre duro” (Colmeiro, 1994b: 61-62). En este mismo sentido, Malgorzata Janerka cree que el detective de novela policiaca negra se compromete mucho más con su investigación, “ya que esta demanda de él una definición propia de la moral y la justicia, la cual muchas veces no coincide con la definición oficial, sancionada por la ley” (Janerka, 2010: 37).

En este sentido, hay que aclarar que no es cierto que en la novela enigma el detective sea siempre moralmente impasible, pues existen múltiples ejemplos de novelas policiacas enigma en las que el detective se apiada de la víctima e incluso del criminal. Es el caso, por ejemplo, de *Asesinato en el Orient Express* (1934), donde Poirot se toma la justicia por su mano cuando, tras el descubrimiento de la verdad, y de acuerdo con el director de la compañía ferroviaria y el doctor allí presentes, decide dar a la policía la falsa solución de que fue un extraño quien se coló en el vagón y huyó tras cometer el crimen. Lo mismo ocurre en el relato “El León de Nemea” recogido en *Los trabajos de Hércules* (1947), donde Poirot se niega a denunciar a la pobre ancianita que secuestraba pekineses y los devolvía a cambio de un rescate. Igualmente, en el relato “La granja Abbey”, recogido en *El*

³⁸ Colmeiro entiende que en la novela enigma la rivalidad entre el detective y el criminal es estética, resultado del enfrentamiento racional de dos genios igualmente extraordinarios, uno de los cuales usa su ingenio para burlar las leyes de la sociedad y el otro utiliza su genio para desenmascarar a su adversario (el archicriminal profesor Moriarty y el superdetective Sherlock Holmes). Así explica Colmeiro el desprecio del detective hacia los agentes de policía, típicamente mediocres y rutinarios (Colmeiro, 1994: 60-61).

regreso de Sherlock Holmes (1905), el célebre detective hace gala de su compasión y, representando un improvisado juicio popular en el que Watson hace de jurado y él de juez, declara al acusado inocente y se niega a llevar ante el tribunal al asesino, porque considera que ha hecho una buena acción. Por tanto, resulta obvio que el detective no permanece impasible.

Como vemos, la impasibilidad atribuida a los detectives de novela policiaca enigma se pone en duda al comprobar la implicación personal o la dimensión ética del personaje investigador. Hay que añadir que esta implicación tiene que ver también, más allá del juego intelectual “impasible” o puramente cerebral, con la acción directa del relato, de la que también participa el detective de la novela enigma. Dentro del género policiaco, el hecho de que la investigación se lleve a cabo de forma más racional o dinámica no puede servirnos para clasificar a las novelas en subtipos enfrentados. Ya Sherlock Holmes, así como otros muchos después de él, llevaba a cabo una búsqueda racional y dinámica al mismo tiempo: por un lado, mediante un proceso de observación y análisis psicológico y, por otro, disfrazándose e implicándose de forma física en sus investigaciones. Así lo hace en “Escándalo en Bohemia”, recogido en *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1892), donde se disfraza de mozo de cuadra para vigilar a Irene Adler y, más tarde, de clérigo para entrar en su casa. En este sentido, Laín Entralgo llama la atención sobre el hecho de que, en las hazañas de Sherlock Holmes, el detective muchas veces interviene directamente en la acción disfrazándose de los más variopintos personajes (Laín Entralgo, 1964: 98-100). Por tanto, como señala Óscar Urrea, Sherlock Holmes no es únicamente un investigador contemplativo al estilo de Dupin, sino un individuo proclive a la acción, dueño de una excelente técnica de lucha y manejo de armas, que se disfraza si es necesario para resolver un caso y que visita a menudo los bajos fondos de su ciudad. Sherlock Holmes es, pues, un investigador no solo de excepcional capacidad intelectual, sino también un aventurero, precursor del detective de las novelas de Chandler o de Hammett (Urrea, 2013: 23).

Por último, Martín Cerezo defiende que con las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler la figura del detective pasa de ser un aficionado a ser un profesional (Martín Cerezo, 2005a: s. p.). Solo cabría matizar que más que pasar de un aficionado a un profesional lo que ocurre es que se generaliza esta fórmula. Recordemos que tanto Dupin, como Sherlock Holmes, Hércules Poirot, el matrimonio Beresford o el inspector Maigret, por mencionar solo algunos ejemplos, ya eran profesionales, pues cobraban por resolver la mayoría de sus casos; aunque, en ocasiones, lo hiciesen guiados por motivos personales, porque ellos mismos o alguien de su entorno se había visto involucrado en un crimen. Por tanto, tampoco esta distinción resulta adecuada para hacer una diferenciación estricta entre novela enigma y novela policiaca negra.

Por último, conviene detenerse en la famosa distinción hecha por Todorov, en “Tipología de la novela policial”, entre “curiosidad” y “suspense” como características propias de uno y otro subgénero policiaco. Él entendía por “curiosidad” la intriga causada por lo que sucedió, que sería, según él, propia de la novela policiaca clásica; y por “suspense”, la intriga causada por lo que va a suceder³⁹, propia, según él, de la novela de la “serie negra” –cómo él la llama–. En base a estos supuestos, distinguía entre “la historia del crimen”, lo que sucedió, y la “historia de la investigación”, cómo se descubrió (Todorov, 1971)⁴⁰.

Con respecto a la distinción entre “curiosidad” y “suspense”, Colmeiro, sin embargo, defiende que en la novela enigma la ocultación de sucesos anteriores, causa de la “curiosidad” del lector, siempre implica la espera de los posibles efectos

³⁹ Por su parte, Juan Frau entiende que el suspense, resultado inmediato de la intriga, se produce cuando se dan a conocer determinados hechos ficcionales que excitan la curiosidad del lector sin que la información llegue a completarse, dejando abierta una serie de posibilidades que estimulan la urgencia por continuar la lectura (Frau, 2018a: 47).

⁴⁰ María José Codes distingue, en sentido parecido, entre “intriga”, que sería la curiosidad por los antecedentes, aquello que ha sucedido antes del conflicto, y “suspense”, entendido como la preocupación por lo que va a ocurrir más adelante (Codes, 2013: 20).

que su revelación habrá de producir, causa de “suspense”, tales como que el culpable no repita su crimen o sea descubierto, que el sospechoso inocente se libre de culpa o que la integridad del investigador y otros personajes en peligro sea reestablecida (Colmeiro, 1994a: 123). Y con respecto a la distinción entre la “historia del crimen” y la “historia de la investigación”, en toda novela policiaca, tanto en la novela enigma como en la novela policiaca negra, las dos narrativas de la “historia” pueden ser paralelas. Así ocurre en los relatos que contraponen una serie intermitente de asesinatos a la acción investigadora. Por ejemplo, en *Diez negritos* (1939) o en *Muerte en el Nilo* (1937), ambas escritas por Agatha Christie y consideradas novelas policiacas clásicas, las dos historias –historia del crimen e historia de la investigación– no se suceden, sino que se superponen en su mayor parte. Y, por supuesto, lo mismo ocurre en muchas de las consideradas novelas policiacas negras, como en *La llave de cristal* (1931), *El halcón maltés* (1930) o *El hombre delgado* (1934), de Dashiell Hammett, o en *El sueño eterno* (1939) o *La dama del lago* (1943), de Raymond Chandler, en las que la simultaneidad de ambas historias es casi imprescindible.

Ya se ha expuesto que no creemos necesario entrar en subclasificaciones genéricas y que preferimos hablar, en general, de novela policiaca. No obstante, está claro que, tal y como defiende Colmeiro, en caso de distinguir entre novela enigma y novela policiaca negra, si bien la “curiosidad” suele por lo general tener mayor prevalencia en la primera y el “suspense” en la segunda, esto no altera el hecho de que ambas formas de intriga cohabiten y se complementen en las dos vertientes del género policíaco (Colmeiro, 1994a: 123). El mismo Muñoz Molina entiende que el enigma policial “propulsa la trama al mismo tiempo hacia atrás y hacia delante: hacia la inquietud de lo que vendrá a continuación, y hacia el descubrimiento de lo que sucedió antes del comienzo de la historia” (*Reglas*: s. p.). Por todo ello, comprobamos que tampoco la propuesta de Todorov sirve realmente para establecer una división tajante entre novela enigma y novela policiaca negra. En realidad, lo importante es que tanto la “curiosidad” como el “suspense” aparecen en toda novela policiaca.

En definitiva, por muy común que sea actualmente la subdivisión del género policiaco, especialmente, en estas dos vertientes, novela enigma y novela policiaca negra, comprobamos que no resulta de mucha utilidad para el análisis genérico del imaginario policiaco distinguir subtipos enfrentados que, además, no siempre se ajustan a la realidad de las obras. Las diversas manifestaciones de la narrativa policiaca presentan puntos comunes e interrelaciones que impiden establecer límites firmes entre ellas. Lo que nos interesa es el género policiaco y sus rasgos identificativos al margen de que puedan crearse infinitas categorías dentro del imaginario policiaco e incluso de que pueda mezclarse con otros géneros. En este sentido, el estudio de los orígenes y la evolución del género policiaco, tal como se considera en este trabajo, puede arrojar luz sobre las variaciones del género y sus vínculos.

2.5. Historia

Durante mucho tiempo ha existido, y, de hecho, todavía sigue existiendo, cierta polémica en los círculos literarios sobre el origen y el desarrollo del género policiaco. Una vez más, podemos encontrar la causa en el desorden existente en relación con la nomenclatura y definición del género, puesto que, si no se tiene claro el concepto de género policiaco, difícilmente será posible determinar adecuadamente sus orígenes y evolución. En realidad, las peculiaridades del género deben ser el resultado de la investigación de su desarrollo porque esas peculiaridades se han ido formando históricamente y han experimentado un cambio gradual (Del Monte, 1962: 15). Se hace evidente, pues, que el estudio de un género debe ser el resultado del análisis de las obras que a él pertenecen para descubrir sus semejanzas y diferencias y poder definirlo acertadamente. Pero, como ya advertía Alberto del Monte, la literatura policiaca es tan abundante que resultaría difícil, a la par que inútil, tratar de dar una información exhaustiva de todas sus manifestaciones, puesto que acabaría convirtiéndose inevitablemente “en una prolija y aburrida enumeración de nombres y títulos” (Del Monte, 1962: 135).

En su obra *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Harold Bloom considera que la originalidad y la innovación estéticas son las cualidades que debe poseer una obra para pertenecer al canon⁴¹. Por eso, nos vamos a limitar aquí a mencionar únicamente a los mejores y más importantes escritores que han contribuido con sus obras al desarrollo del género, centrándonos en Gran Bretaña, Estados Unidos y, en menor medida, en Francia. Este planteamiento obedece a dos razones. La primera es que Gran Bretaña es una de las naciones más importantes en la creación y desarrollo del género. La segunda razón tiene que ver con los modelos que afectan a la obra de Antonio Muñoz Molina, fundamentalmente anglosajones. A este respecto, como señala Lourdes Franco Bagnouls, el escritor jienense es un escritor de estructuras concebidas con gran disciplina, disciplina que no le viene de fuentes españolas⁴², sino anglosajonas, americanas e inglesas (Franco Bagnouls, 2001: 25). Así lo reconoce él mismo en la entrevista con Jochen Heyman y Montserrat Mullor-Heyman: “a la hora de organizar yo mi propio material narrativo, ocurría que necesitaba una construcción potente, y la encontré en la novela anglosajona, en la novela policial americana, en la de Conan Doyle también, de Green, por ejemplo, en este tipo de escritores” (Heyman y Mullor-Heyman, 1991: 107). Solo cabría añadir que los modelos del jienense son fundamentalmente clásicos, de ahí que no se incluyan en esta exposición autores contemporáneos del escritor. En conversación con José Manuel

⁴¹ Él mismo realizó una selección de veintiséis autores (Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoy, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa y Samuel Beckett) cuyas obras, más allá de sus intenciones éticas o políticas, destacan por sus artificios novedosos, peculiares y únicos que las convierte en modelos dignos del canon literario por servir como paradigmas (Bloom, 2009).

⁴² Como sostiene Juan Paredes Núñez en “La novela policiaca en España”, España no figura entre los países más importantes en el desarrollo del relato policial. Se publicaban traducciones de los autores más relevantes en la historia del género: Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Simenon, Dashiell Hammett o Raymond Chandler, pero no había una tradición autóctona de este tipo de literatura (Paredes Núñez, 1989a: 9).

Begines Hormigo, el propio Muñoz Molina aclara que, generalmente, uno busca a sus maestros a una cierta distancia: “Es raro que un buen maestro tuyo sea alguien que está separado de ti por un espacio corto de tiempo. Un maestro tiene que ser muy distinto de ti. Entonces, tener influencias de un contemporáneo es difícil, porque, en realidad, nos parecemos mucho” (Begines Hormigo, 2004: 19). Estas han sido, en definitiva, las razones para presentar la selección de obras y autores policiacos que se expone a continuación.

2.5.1. Antecedentes

Algunos historiadores de la novela policiaca, como Régis Messac (Messac, 1929), están convencidos de que sus orígenes se pierden en la noche de los tiempos, y ven como iniciadores del género ciertos relatos que se encontraban ya en las escrituras hebreas, en Heródoto, en la *Eneida*, en las fábulas de Esopo (*El león y el zorro*), en la anécdota de la corona dorada de Arquímedes, en *Edipo Rey*, de Sófocles, en *Las mil y una noches*, en las aventuras de los tres príncipes Serendip, en *Zadig*, a quien Voltaire hace describir el caballo del rey y la perra de la reina que nunca ha visto, etc.

Por su parte, Hoveyda, en su obra *Historia de la novela policial*, aboga por la teoría de que el origen del género hay que buscarlo en un manuscrito anónimo chino de comienzos del siglo XVIII descubierto por el investigador holandés Van Gulik y que luego redactó con el título *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*. El juez Ti del relato parece recrear un supuesto personaje real que vivió durante el siglo VII d.C. en la corte de los emperadores Tang. Hoveyda señala que se pueden encontrar en estos manuscritos las características de los relatos policiacos, como el enfrentamiento entre el detective y el criminal, el reconocimiento de cadáveres, el examen de huellas, los interrogatorios a los sospechosos, etc. Sin embargo, reconoce que en estas narraciones chinas intervienen en escena lo sobrenatural y la interpretación de los sueños, que ayudan al Juez Ti a resolver los casos. Este último

aspecto entra en contradicción con la esencia del género policiaco, ya que, según se ha explicado, en ella se debe llegar a la resolución del misterio sin intervención de lo sobrenatural y por medio de la investigación, ya sea racional, psicológica, empírica, intuitiva o por una búsqueda dinámica. Resulta evidente, pues, tal y como acaba reconociendo Hoveyda, que existe una profunda diferencia entre estos antiguos relatos y la novela policiaca, porque, si bien es cierto que Arquímedes y los príncipes persas han sido antepasados del detective moderno, este no había nacido aún y el juez Ti carece de esas características propias del desarrollo y de la complejidad de la sociedad (Hoveyda, 1967: 17). Por tanto, en su opinión, fueron las novelas góticas, muy en boga a finales del siglo XVIII, que comenzaban con el miedo a lo invisible y terminaban con una explicación, las que prefiguraban ya la técnica de la novela policiaca que nacerá en Occidente durante el siguiente siglo (Hoveyda, 1967: 19).

Estamos completamente de acuerdo con Roman Gubern cuando defiende que no resulta juicioso remontar los orígenes del género policiaco a relatos anteriores al siglo XIX, principalmente “por sus fuertes impregnaciones de mítica sobrenaturalidad”. El escritor explica que el hecho de que el héroe griego Agamenón sea asesinado por su mujer, Clitemnestra, y el amante de esta, Egisto, y que el crimen sea luego descubierto y vengado por su hijo, Orestes, “es desde luego material dramático que potencialmente es susceptible de tener un tratamiento policiaco, pero no lo es que las Furias le persigan por su matricidio” (Gubern, 1970a: 9-10). De este modo, gracias a las reivindicaciones de Gubern y de otros autores, hoy en día la mayoría de los investigadores del género mantienen que no se pueden buscar los orígenes del género policiaco en dichos antecedentes. Del Monte declara que quienes se las han ingeniado para encontrar su origen en tiempos remotos quizá lo hagan “para dar lustre al género literario o a su propia investigación” (Del Monte, 1962: 21)⁴³. De la misma opinión son César E. Díaz

⁴³ Andreu Martín cuenta una anécdota que evidencia de forma cómica esta tendencia de algunos investigadores a remontar los orígenes del género a tiempos remotos. En una ocasión estaba el

(Díaz, 1973: 14) y Juan José Mira, que afirma que, aunque es posible encontrar “facetas brillantes” del género policiaco en obras anteriores al siglo XIX, nadie se arriesgaría a calificarlas de obras policiacas, pues se trata simplemente de anécdotas sueltas y lejanos antecedentes del género, algunos de cuyos rasgos pasan al género “al calor de ciertas características de nuestro tiempo” (Mira, 1953: 117-118).

De esta manera, fue necesario que los temas tratados en la literatura ilustrada del siglo XVIII hubieran adquirido mayor importancia gracias al nuevo clima cultural del Romanticismo en el siglo XIX y que estuviesen asociados a otros temas para dar origen a un nuevo tipo de novela, la novela policiaca. Está claro que estos relatos anteriores al siglo XIX, por más que incluyan algún crimen y algunos episodios sueltos de detección no son, con propiedad, obras que puedan adscribirse al género policiaco como tal. Si en la cultura de la Ilustración se han podido encontrar algunos antecedentes del género policiaco, en la literatura romántica se definen realmente los componentes del género. Y es que a principios del siglo XIX continuaron las obras dedicadas a las hazañas de aventureros y criminales propias del siglo anterior, pero ya no con un fin ejemplificador o educativo, sino que ahora el público buscaba aventuras exóticas extraordinarias y personajes fuera de la ley. Del Monte explica que los criminales interesan porque son una expresión del conflicto del individuo contra la sociedad y exponentes de una realidad extraña, prohibida: “eran, en una palabra, dentro de ciertos límites y de forma aún burda,

escritor en una mesa redonda, cuando uno de sus colegas comenzó diciendo que la novela policiaca existía “desde que el mundo es mundo y grandes autores se han dedicado a ella” y puso como ejemplo *Hamlet*. El siguiente, también se deshizo en elogios hacia el “mejor género literario de la historia de la literatura” y adelantó varios siglos su nacimiento respecto a lo dicho por su colega, situando su origen en *Edipo Rey*. El tercero de los escritores se propuso dignificar más todavía y, aceptando los planteamientos de sus predecesores, habló de la *Biblia* como gran *best-seller* de la novela policiaca: “el libro más vendido de la historia de la humanidad: un libro lleno de espías, conspiraciones, asesinatos, traiciones, peleas, investigaciones de todo tipo...”. De modo que, cuando le tocó hablar a Andreu Martín, expuso con divertido sarcasmo que, si un editor le encargase hacer una colección de novela policiaca y los tres primeros títulos que lanza al mercado son *Hamlet*, *Edipo Rey* y la *Biblia*, “probablemente esa colección no salga nunca a la calle” (Martín, 2007: 22-23).

antagonistas de la sociedad y tráfugas de la realidad, cualidades emblemáticas de la conciencia y de la cultura romántica” (Del Monte, 1962: 44-45).

Los primeros antecedentes directos del género se sitúan en el siglo XIX y en las narraciones de tema criminal. Debido a la convergencia de distintos factores (sociales, culturales, políticos, económicos, etc.), es a mediados de este siglo cuando se produce el paulatino nacimiento del género policiaco. Colmeiro destaca, en este sentido, el incremento de la criminalidad y la consecuente creación de los cuerpos de seguridad del Estado, *Scotland Yard* en Londres y la *Sûreté* en Francia, con detectives encargados de resolver los casos, como los factores sociales principales que han dado lugar a la creación del género (Colmeiro, 1994b: 88-89). De la misma opinión es Malgorzata Janerka, que considera que “la creciente importancia de la codificación de las leyes, así como del control y la disciplina como instrumentos para garantizar la aplicación de dichas leyes, creó un clima favorable para que surgiera un nuevo género literario: la narrativa policiaca” (Janerka, 2010: 13). Así pues, la temática criminal, presente en la literatura de todos los tiempos, cobra especial relevancia en el siglo XIX, porque solamente a partir de entonces se comienzan a escribir narraciones propiamente policiacas. En esta línea deben entenderse las palabras de Boileau y Narcejac cuando afirman que “toda historia policial va a ser concebida, en adelante, en función de este personaje nuevo que es el detective” (Boileau y Narcejac, 1968: 42). Es cierto que fue la figura del detective la que sembró las bases del género, pero, como hemos dicho, si bien el detective es una figura muy común de la novela policiaca, no es imprescindible. Lo imprescindible es que exista un proceso de detección, es decir, una investigación o desvelamiento progresivo del misterio criminal. Ya se ha explicado antes que el nombre de novelas detectivescas o de detectives viene de la traducción del inglés *detective fiction*, que no hacía referencia a la figura del investigador, sino más bien al hecho de investigar. Por eso, la figura del detective, aparezca en la historia o no, está siempre implícita, aunque a veces sea el propio lector quien deba actuar en solitario como tal detective.

En el siglo XIX, pues, como ya se ha indicado, se abre el camino a las narraciones de temática criminal, que favorecerán la posterior aparición de las primeras novelas policiacas propiamente dichas. Entre estos relatos cabe mencionar, por ejemplo, *Las aventuras de Caleb Williams: o las cosas como son*. Es en 1794 cuando William Godwin (1756-1836), un político británico, precursor del pensamiento anarquista –y padre de Mary Shelley–, publica en Gran Bretaña esta novela, que deja ya entrever los métodos que más tarde utilizará Poe: la invencible curiosidad de Caleb por conocer la verdad sobre el crimen, el asesinato de Barnabas Tyrrell; el método psicológico a que Ferdinando Falkland, su jefe, somete al protagonista para inducirle a traicionarse y, principalmente, el método de construcción de la novela. El mismo Godwin declara sobre esto último, en el prólogo a *Fleetwood* (1805), que había construido la obra al revés, ideando primero la conclusión y construyendo retrospectivamente la trama en función del final (Godwin, 1805). Sin embargo, aunque en ella aparecen algunos temas que serán relevantes en el género policiaco, es necesario aclarar que Godwin no escribe una verdadera novela policiaca como algunos creen, sino que escribió esa novela para expresar sus revolucionarias ideas sobre los principios de justicia. Más que centrarse en la resolución de un misterio criminal, lo que pretendía realmente era “demostrar cómo lo absurdo de la maquinaria de la ley puede llevar a cometer delitos o a cargar inocentemente con una culpa ajena” (Martín Cerezo, 2006: 154). Así pues, Dennis Porter considera la novela de Godwin como una novela híbrida, en la que se mezclan elementos de la novela gótica o de terror, de la novela picaresca y del melodrama (Porter, 1981: 26), mientras que Julian Symons considera que el relato “trata de un crimen, de su averiguación y de la inexorable persecución a la que somete el asesino a la persona que ha descubierto su culpa” (Symons, 1982: 32). Por tanto, a pesar de que no se trata de una novela policiaca propiamente dicha, puesto que su autor la escribió con la única intención de demostrar lo absurdo de la justicia establecida y este es el tema central que guía la obra, contiene ya elementos propios de lo policiaco, como un crimen y una

investigación y una construcción en función del final, que, sin embargo, quedan relegados a un segundo plano en la novela.

En 1828 aparece en Francia otra obra de gran importancia para el género policiaco, las *Memorias de Vidocq*. Eugène François Vidocq (1775-1857) era un delincuente y falsificador de moneda, más tarde presidiario evadido, que se convirtió en confidente de la policía, para luego acabar siendo nombrado jefe de brigada y, finalmente, jefe de la *Sûreté*. Era un hombre inteligente y de gran fuerza física, magníficamente dotado para el engaño y el disfraz y que conocía como nadie la jerga y las estratagemas de los delincuentes. Por eso, sus memorias causaron gran impresión tanto en Francia como en el extranjero, hasta el punto de que, según Alberto del Monte, “el conflicto entre el *detective* y la policía, miope e incapaz, tradicional en el género policiaco, comienza con Vidocq” (Del Monte, 1962: 47). Parece, pues, que la figura de Vidocq se convierte en un modelo para los cultivadores del género policiaco. Pero las *Memorias de Vidocq* han de adscribirse al género memorialístico –aunque no se ha podido comprobar si fueron realmente escritas por él mismo–, por lo que, de nuevo, se equivocan quienes consideran esta obra autobiográfica una muestra del género policiaco, pues este no había nacido todavía.

Como vemos, este afán de los especialistas por indagar sobre los orígenes del género policiaco suele quedar reducido a simples muestras incidentales, incapaces por sí solas de crear un sistema de rasgos genéricos. Por ello, estamos de acuerdo con Juan José Mira cuando dice que estas obras no constituyen “el preciso manantial que da nacimiento al género que estudiamos, y sí sólo un antecedente más entre los muchos que aparecen desperdigados en la Historia de la literatura universal; hilos sueltos que nadie, hasta Poe, sabrá anudar convenientemente para dar vida al relato detectivesco” (Mira, 1956: 133).

2.5.2. Edgar Allan Poe

En efecto, el verdadero creador del género es Edgar Allan Poe (1809-1849). A mitad del siglo XIX se dan las circunstancias económicas, sociales, culturales y literarias propicias para la aparición del género policiaco, que Poe crea y define en sus características fundamentales. En este sentido se manifiestan diversos escritores y críticos. Así, Jorge Luis Borges sitúa el origen del género en 1841, con la publicación del relato “Los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe. En palabras del escritor argentino, “hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género” (Borges, 1996: 189). A este respecto Borges disiente de Caillois, como bien explica Analía Capdevila en su artículo “Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)” (Capdevila, 1995: 66). Ambos autores entablaron una polémica sobre el origen del género policial tras la publicación de *Le roman policier* de Caillois (Caillois, 1941). En esta polémica lo que de verdad estaba en juego era el reconocimiento de una ascendencia francesa o anglosajona para el género. Así pues, mientras Caillois pretendía derivar el relato policiaco de una circunstancia social concreta⁴⁴ que estaría reflejada en la novela de 1841, *Une tenebreuse affaire*, de Balzac, Borges encuentra el origen del género en el mencionado relato de Edgar Allan Poe “Los crímenes de la calle Morgue”, también de 1841.

A este respecto, hay que reconocer que la mayoría de los estudiosos del género coinciden con Borges en que fue Poe quien realmente dio origen al género policiaco cuando en 1841, inspirándose en la fuga de un chimpancé ocurrida en Gran Bretaña⁴⁵, publica en una revista estadounidense, el *Graham's Magazine*, un

⁴⁴ Se trata de la aparición de la policía secreta en Francia, hecho que provocó un sentimiento de horror y desconfianza en la gente.

⁴⁵ “Los crímenes de la calle Morgue” se inspiran en un hecho real que Poe leyó en *Shrewsbury Chronicle* de agosto de 1834. Según cuenta Fernández Cuenca, la noticia decía que un mono de gran tamaño, adiestrado para robar por una pandilla de títeres ambulantes, había atacado furiosamente,

relato titulado “Los crímenes de la calle Morgue”. En él, el protagonista, el caballero Auguste Dupin, resuelve el misterioso crimen de una madre y una hija, brutalmente asesinadas de madrugada y encontradas en medio de un desorden increíble en una habitación cerrada⁴⁶. Juan del Rosal afirma que el entusiasmo de Poe por provocar en el lector intriga y emoción y su deseo de explicar las acciones humanas, por perversas que fueran, “le capacitaron para poner la firme piedra de estas novelas” (Del Rosal, 1947: 52). Para Thomas Narcejac, “Poe ha creado, no sin ingenio, la convención de la novela policiaca, antes, incluso, de comprender con claridad que acababa de descubrir un género nuevo” (Narcejac, 1970: 56). Por su parte, Alberto del Monte afirma que “todos o casi todos los temas recogidos hasta ahora de manera dispersa encuentran su fusión en los cuentos de Edgar Allan Poe, el creador del *tale of crime and detection*” (Del Monte, 1962: 55). Incluso Carlos Fernández Cuenca, que, en su obra *El club del crimen (de Salomón a Edgar Wallace)*, defiende que el padre de las inquisiciones policíacas fue el rey Salomón y cuenta que el primer relato del que hay noticia en materia de investigación de un enigma delictivo es en el juicio salomónico del pleito de la maternidad disputada, tiene que reconocer más adelante que el verdadero inventor del género policiaco fue Edgar Allan Poe (Fernández Cuenca, 1943: 21). Está claro entonces que el padre de la novela policiaca es Poe, y tal y como afirma Martín Cerezo “la equivocación de quienes pretenden negar o rebajar el papel de Poe como creador de lo policiaco proviene de su incapacidad de distinguir y separar el grano de la paja” (Martín Cerezo, 2006: 146)⁴⁷.

en una de sus tentativas nocturnas, a una señora cuyo marido intervino a tiempo de evitar daños graves y contribuyó a la captura del simio y de sus dueños (Fernández Cuenca, 1943: 25).

⁴⁶ Como señala Borges, es posible pensar que los argumentos de Poe “son tan tenues que parecen transparentes”, pero solo “lo son para nosotros, que ya los conocemos”, no lo eran para los primeros lectores de ficciones policíacas (Borges, 1996: 194).

⁴⁷ Edgar Allan Poe es considerado el iniciador del género policiaco por la mayoría de los especialistas y aficionados del género. Además de los ya señalados es posible mencionar también a Pedro Laín Entralgo (1964), César E. Díaz (1973), John G. Cawelti (1976), Julian Symons (1982),

Además de ser considerado el padre del género policiaco, Poe es también el creador del primer personaje detective de la novela policiaca: Dupin. Para crear a Dupin, un caballero muy refinado que vive en la capital del mundo civilizado, París, Poe confiesa que se inspiró “tratando de imaginar cuál sería el destino de un individuo dueño (o más bien víctima) de un intelecto muy superior a los de su raza. Naturalmente tendría conciencia de su superioridad y no podría impedírsele manifestar esa conciencia” (Poe, 1973: 270-271). Así pues, tal y como dice el narrador al comienzo de “Los crímenes de la calle Morgue”, este personaje, más tarde modelo de tantos otros protagonistas del género policiaco, “goza con esta actividad intelectual que se ejerce en el hecho de desentrañar un problema [...] Se desvive por los enigmas, acertijos y jeroglíficos, y en cada una de las soluciones muestra un sentido de la agudeza que parece al vulgo una penetración sobrenatural” (Poe, 1970b: 45). Sin embargo, no se puede olvidar que, al final del cuento, cuando el infalible detective hace aparecer un mechón de pelo de orangután para explicar cómo ha llegado a su conclusión, crea la impresión de que acaba de hacer trampas, puesto que ni el resto de los personajes ni los lectores saben de la existencia del mechón hasta ese momento. Por este motivo, los sucesores de Poe tratarán de evitar este “juego sucio” utilizando la técnica del *fair play*.

Además, aparece aquí un narrador anónimo en primera persona, homodiegético y alodiegético, es decir, que no narra su propia historia sino la de su amigo, el detective protagonista. A este narrador lo podríamos identificar con el propio Poe⁴⁸, convertido en personaje alter-ego del autor real, admirador de Dupin

José R. Valles Calatrava (1990), José F. Colmeiro (1994), Javier Rodríguez Pequeño (1994), Andreu Martín (2007), Mariano Sánchez Soler (2011), Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (2017), Paco Camarasa (2018), etc.

⁴⁸ Resulta curioso que, en un juego metaliterario, el novelista George Egon Hatvary usa a Dupin como detective y narrador, en su novela *The Murder of Edgar Allan Poe* (1997). En la novela, Dupin viaja por los Estados Unidos para investigar las circunstancias de la misteriosa muerte de Poe en 1849. Según la historia, Dupin y Poe se hicieron amigos cuando Poe se quedó en París alrededor de 1829, y fue Poe el que acompañó a Dupin en los tres casos sobre los cuales luego escribió. Hatvary

y de su capacidad deductiva, quien, junto con otros investigadores de relatos posteriores, se convertirá en un personaje típico –aunque no imprescindible– en el género policiaco. Asimismo, junto con el personaje del investigador y de su fiel acompañante, “Los crímenes de la calle Morgue” contiene ya otras características comunes del género policiaco.

El mismo Muñoz Molina comenta en su artículo “Las reglas del misterio” que el género policiaco ha de atenerse a ciertas normas, muchas de ellas codificadas por Edgar Allan Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”: un hecho atroz, casi siempre un asesinato, sucedido en circunstancias extrañas; un culpable que ha desaparecido dejando solo indicios muy dudosos; un investigador muy inteligente con dotes de observación muy superiores a quienes lo rodean y con alguna rareza en su carácter, porque él mismo también es un misterio; un proceso de búsqueda guiado por la agudeza del detective, que atraviesa en su indagación diversos escenarios y medios sociales, y va encontrando a su paso enigmas añadidos y posibles sospechosos y va superando peligros, algunos de ellos mortales, y, por último, una solución a la vez rotunda y sorprendente, que deje maravillado al espectador o al lector al trastornar por completo sus expectativas (*Reglas*: s. p.).

A estos rasgos cabría añadir la estructuración de la historia en función del final. Precisamente, y de forma parecida a William Godwin, Edgar Allan Poe reflexiona en su ensayo “Método de composición” (1846) sobre la creación literaria en función de la solución y asegura que si hay algo evidente es la configuración de la trama a partir del desenlace:

Un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las

escribe que Dupin tiene un gran parecido con Poe, al punto que mucha gente los confunde a los dos a primera vista (Hatvary, 1997).

incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida (Poe, 1973: 65).

Este método compositivo en función del final de la trama será otra de las convenciones más comunes del género policiaco en novelas posteriores.

Solo quedaría mencionar una última característica muy común en el imaginario policiaco que apareció por primera vez en este relato de Auguste Dupin: el misterio del “espacio o recinto cerrado”. Así se inaugura una especie de subgénero temático dentro de lo policial –subgénero que ya Hoveyda mencionaba en su prolija lista de tipos de novelas policiacas (Hoveyda, 1967: 205)–, en el que, a lo cerrado, en cuanto espacio social, se sobreañade lo cerrado como espacio material. En palabras de Martín Cerezo, en este subgénero se incluirían aquellas novelas policiacas en las que encuentran a la víctima dentro de un espacio que ha permanecido totalmente cerrado, y, por tanto, resulta imposible explicar “para una mente normal” cómo ha podido entrar el criminal en dicho espacio o cómo, habiendo entrado, logra desaparecer (Martín Cerezo, 2009: 25).

Al año siguiente, en 1842, Edgar Allan Poe se superó a sí mismo cuando, inspirándose en el caso del asesinato, entonces no resuelto aún, de Marie Rogers, sucedido el año anterior en Nueva York, escribió “El misterio de Marie Roget”, de nuevo ambientado en Francia. El relato se publicó en *Snowden's Lady Companion* y está protagonizado también por el detective Auguste Dupin. En él, sirviéndose solo de las informaciones de los periódicos sobre el caso, Poe a través de su detective literario sacó sus propias conclusiones y propuso una solución al misterio que solo mucho tiempo después fue confirmada por la policía.

Y en 1844 Poe publica en *The Gift* el relato “La carta robada”, donde un prefecto de policía recurre al detective Auguste Dupin para que recupere una comprometedor carta robada de las cámaras reales. La policía ha intentado recuperar dicha carta en vano llevando a cabo las más exhaustivas investigaciones en casa del ladrón, cuya identidad se conoce desde el principio. Finalmente, Dupin logra encontrar la epístola basándose en la paradoja de que el mejor modo de

esconder una cosa es exponerla a la vista, principio ya enunciado por Vidocq en sus memorias⁴⁹. Por tanto, en este cuento el misterio no gira en torno a la identidad del culpable, conocido desde el principio, sino alrededor de la carta, cuya recuperación supone el final del chantaje que el ladrón le hace a la dueña de la misiva robada. Por lo demás, se mantienen los rasgos esenciales del género de los relatos previos. No obstante, resulta destacable que, si en el primer relato Dupin investiga los asesinatos solo para entretenerse y probar la inocencia de un hombre falsamente acusado rechazando una recompensa final, en el segundo y en el tercero, realiza la investigación para obtener deliberadamente una recompensa financiera.

Puede decirse, por tanto, que la primera muestra de literatura policiaca es esta trilogía de Dupin: “Los crímenes de la calle Morgue”, “El misterio de Marie Roget” y “La carta robada”⁵⁰. Son los tres cuentos protagonizados por Dupin los que inauguran el género policiaco, presentando ya una serie de motivos que tendrán presentes muchos escritores de novelas policiacas posteriores: el misterio del lugar aparentemente impenetrable, un inocente como sospechoso por indicios superficiales, las observaciones y el razonamiento deductivo cómo método de

⁴⁹ Esta es tan solo una de las muestras de que Poe conoció las *Memorias* de Vidocq, aunque, como afirman Boileau y Narcejac, “no tomó nada de los métodos empíricos de aquel comisario, un precursor intuitivo que había sabido organizar una red de informadores y un fichero, pero que desconocía totalmente la reflexión, el razonamiento” (Boileau y Narcejac, 1968: 36-37).

⁵⁰ Algunos investigadores tratan de incluir “El escarabajo de oro” (1843) y “Tú eres el hombre” (1844) dentro de la producción policiaca de Edgar Allan Poe (Borges, 1996: 194-195; Díaz, 1973: 21). Sin embargo, en “El escarabajo de oro”, donde se plantea un problema cercano a los criptogramas, que tanto gustaban a Poe, el protagonista es capaz de encontrar la clave para hallar un tesoro a través de un procedimiento deductivo; pero, en lo que respecta al género policiaco, falta aquí el crimen. Tampoco existe el proceso de detección en “Tú eres el hombre”, relato en el que un asesino que ha tratado de culpar de su crimen a un inocente es descubierto de un modo un tanto tétrico en vez de mediante una investigación, de manera que el cuento se acerca más bien a la literatura de terror tan en boga en la época.

investigación, la imprevisibilidad de la solución y el relieve otorgado al detective mediante la asociación con un amigo suyo privado de sus dotes intelectuales.

Como señala Paco Camarasa, Poe no era consciente de que cuando escribía la trilogía de Dupin estaba haciendo algo diferente a sus otros relatos y a los autores que lo habían precedido: “Él nunca supo que estaba poniendo los cimientos de un nuevo género que se iría haciendo cada vez más amplio y diverso” (Camarasa, 2018: 344). Aunque, como puntualizan Boileau y Narcejac, cabe destacar que lo que Poe inventó realmente es el cuento policiaco. En efecto, no llegó a escribir una novela policial propiamente dicha, porque no desarrolló “los elementos dramáticos que todo misterio contiene en estado latente”, y, así, sus obras no le dan al lector “ni el tiempo ni el deseo de apiadarse, de estremecerse. Sólo le permiten la ilusión de pensar” (Boileau y Narcejac, 1968: 45).

2.5.3. Émile Gaboriau

En la Francia del siglo XIX se habían hecho muy populares los folletines. Entre los autores de folletines más importantes, destacan algunos como Eugene Sue, que en 1845 publicó *Los misterios de París*; Alejandro Dumas, con *El Conde de Montecristo*, publicada en 1846; Paul Féval, que en 1857 publicó *El jorobado*; y Ponson Du Terrail, que en 1858 publicó *Los dramas de París*, cuyo protagonista, Rocambole, era un ladrón muy caballeresco que alcanzó gran fama en su época y que hacía las veces de detective si se presentaba la ocasión. De este modo, como señala Hoveyda, “de los Rocambole, detectives por casualidad, iba a nacer el folletín realmente policiaco con Gaboriau y su célebre ‘Señor Lecoq’” (Hoveyda, 1967: 29)⁵¹.

⁵¹ Juan Frau considera que, si bien las técnicas orientadas a provocar efectos de suspense pueden encontrarse en obras de todos los tiempos, el origen de su uso moderno se sitúa en el teatro decimonónico, concretamente en el melodrama del siglo XIX, donde la intriga y el suspense se

Sin duda, Emile Gaboriau (1832-1873) es el escritor folletinesco que más interés tiene en esta época en lo que concierne a la narrativa policiaca, ya que crea el personaje detectivesco de Lecoq, que reaparece sucesivamente en sus novelas. En 1866⁵², Emile Gaboriau publica en forma de folletín *El caso Lerouge*, donde ya aparece Lecoq de forma marginal, presentado como un exdelincuente que se ha reconciliado con la ley y que trabaja como ayudante del jefe de policía, el célebre señor Grevol. Sin embargo, en las novelas siguientes, en las que Monsieur Lecoq se convierte ya en protagonista, se presenta como un joven de buena familia, que

codifican y se convierten en prácticas recurrentes. Las peripecias de la obra se distribuyen de tal forma que “los finales de los actos coincidan con un momento especialmente crítico, que se interrumpe cuando baja –o se despliega– el telón”. Así, dada la eficacia de estas suspensiones dramáticas, el procedimiento fue adoptado muy pronto por los escritores de novelas populares (Frau, 2018a: 38-41). En este sentido, Juan Frau apunta que la publicación por partes –propia del folletín– favorece el suspense que impone el lapso entre una entrega y la siguiente, dando ocasión a los lectores de elaborar hipótesis sobre la historia e incluso de entrar en debate con otros lectores que afrontan al mismo tiempo la lectura (Frau, 2018a: 46-47). Para más información sobre el folletín y el concepto del suspense, véase *Poética del folletín, la fórmula del relato inacabable*, de Juan Frau (2018b).

⁵² También en 1866 Fiódor Dostoievski publica *Crimen y castigo*, que, para algunos, como Laín Entralgo, es “otro jalón en la historia de la novela policiaca” (Laín Entralgo, 1964: 102). Asimismo, Hoveyda incluía esta novela en su lista de novelas policiacas psicológicas (Hoveyda, 1967: 205). Sin embargo, creemos, como Narcejac, que no basta con que los personajes principales de un libro sean un asesino y un policía para que el resultado sea necesariamente una novela policiaca, y que en *Crimen y castigo* la investigación es básicamente el desarrollo de un análisis psicológico (Narcejac, 1970: 57-58). Coincidimos con Joan Ramon Resina cuando apunta que, en este caso, la narración desde el punto de vista del asesino despoja de su iniciativa al detective y, en consecuencia, “neutraliza la orientación epistemológica del lector, el cual, literalmente, no tiene nada que averiguar. Por tanto, no se trata de una novela policiaca. En Dostoievski el punto de vista interior es absoluto, lo que Raskolnikov averigua sobre sí mismo es una verdad doctrinal, de ahí que no tenga carácter de descubrimiento” (Resina, 1997:191). Por tanto, la razón por la que esta obra no puede considerarse una novela policiaca propiamente es que el hilo argumental que guía toda la novela no es la resolución del crimen sino las digresiones psicológicas que sufre el protagonista y que muestran sus sentimientos más profundos y oscuros.

ha recibido una magnífica educación pero que se ha visto obligado a ejercer un oficio a consecuencia de unos reveses económicos. *Expediente 113* (1867) es la primera novela en que aparece Lecoq como protagonista, y volvería a hacerlo en *El crimen de Orcival* (1868) y en *Monsieur Lecoq* (1869). Lecoq es, en general, astuto e inteligente, pero, tal y como afirma Fernández Cuenca, en ocasiones hace deducciones muy agudas sobre los misterios que ha de esclarecer, y otras veces se sirve de casuales encuentros para resolver el caso (Fernández Cuenca, 1943: 46). Además, como señala Juan Frau, Lecoq aparece como un maestro de la caracterización y el disfraz, pues, tras su efímera aparición en *El caso Lerouge*, Gaboriau presenta a su personaje de una manera muy significativa: en vez de describirlo, explica que lo más característico del aspecto de este es que varía continuamente su apariencia física. Siguiendo el ejemplo de Vidocq, Lecoq es capaz de cambiar completamente de aspecto para que nadie le reconozca –al igual que hará Sherlock Holmes más tarde–. Ni siquiera sus colaboradores más cercanos conocen su apariencia real, de manera que, como apunta Frau, el personaje carece de una identidad verdadera (Frau, 2018b: 200).

Con relación a Edgar Allan Poe, Gaboriau introduce las pasiones humanas en el problema policiaco. En sus obras no solo interesa descubrir el crimen, sino al criminal, quien, hasta ser descubierto, es considerado por los otros personajes del relato como una persona respetable. Así, en palabras de Alberto del Monte, “la sorpresa final no es solo intelectual, sino emocional y humana” (Del Monte, 1962: 85-86). Otra novedad que introduce Gaboriau en el género policiaco afecta a la estructura de sus novelas, con claras influencias folletinescas. Comienzan con un crimen misterioso y la investigación de este, pero, antes de llegar a la solución, el relato se interrumpe y comienza una segunda parte, en la que se narran los acontecimientos pasados que llevaron a cometer el delito, hasta que, al final, se reanuda la primera parte con la conclusión, de manera que como apuntan Boileau y Narcejac, “en consecuencia, Lecoq resulta privado parcialmente de su victoria, porque no es él sino el mismo autor quien nos conduce a la solución” (Boileau y Narcejac, 1968: 48). Esta estructura se debe precisamente a que Gaboriau publicaba

sus novelas por entregas en los periódicos y, por tanto, para alargar su obra recurría a las complicadas intrigas folletinescas que daban a sus historias la amplitud necesaria. Solo así se puede entender que algunos autores como Alberto del Monte crean que la novela policiaca a lo Gaboriau se convierte en un esquema fijo repetido muchas veces con pocas variantes (Del Monte, 1962: 89-90).

Emile Gaboriau destaca además por introducir en sus obras la investigación judicial, un aspecto interesantísimo en la intriga policiaca, poco usado hasta entonces en relatos de folletín. En la obra de Gaboriau adquiere una extraordinaria relevancia y contribuye de forma decisiva a la amenidad de la narración, hasta tal punto que acabará influyendo, según Fernández Cuenca, en el rápido éxito que alcanza la novela policial (Fernández Cuenca, 1943: 44).

2.5.4. Wilkie Collins

En 1868, en Inglaterra, Wilkie Collins (1824-1889), amigo y colaborador literario de Charles Dickens, publica por entregas en la revista literaria semanal *All the Year Round* –fundada y dirigida por Dickens– *La piedra lunar*, también conocida en castellano como *El diamante de luna*, que, fue considerada por T. S. Eliot como la primera, la más larga y la mejor de las novelas policiacas de Inglaterra (Eliot, 1928: 522). Cuenta la historia de la joven y bella aristócrata Rachel Verinder, quien en su dieciocho cumpleaños recibe como legado un fabuloso diamante conocido como “La piedra lunar” proveniente de la India. Su tío, John Hercastle, había robado el diamante de la frente de una deidad hindú, asesinando a los brahmanes que lo custodiaban y haciendo que tres devotos consagraran su vida a recuperarlo. El misterio aparece cuando el diamante es robado esa misma noche de la habitación de la protagonista, y se acrecienta con la presencia de tres acróbatas indios que merodeaban por los alrededores de la mansión y con las sospechosas reacciones de algunos de los personajes, entre ellos la propia Rachel, que, sumida en una crisis emocional, parte hacia Londres. Desde ese momento, comienza la

búsqueda del diamante y cada uno de los testigos va contando su particular versión de los hechos, utilizándose en la narración los recursos de la novela epistolar y de la narración múltiple. Jorge Luis Borges, en una reseña a esta obra de Wilkie Collins, afirma que este procedimiento permite el contraste dramático y, muchas veces, satírico de los puntos de vista, y entiende que *La piedra lunar* no solo es inolvidable por su argumento sino también “por sus vividos y humanos protagonistas” (Borges, 1996: 48).

Así pues, mientras en las novelas de Poe el interés se centra en la investigación racional del detective, en la novela de Collins prevalece el suspense para descubrir al culpable entre los diversos sospechosos. Es decir, en los cuentos de Poe el interés del lector se dirige hacia la manera en que el detective llega a la solución del misterio, mientras que en la obra de Collins el interés del lector se centra en descubrir entre los sospechosos al verdadero culpable teniendo a su alcance todas las pistas necesarias para ello. Además, es destacable que el encargado de resolver el crimen, el sargento Cuff –famoso detective al que le encantan las rosas– llega en un primer momento a una conclusión plausible, pero equivocada, y, por tanto, ya desde sus orígenes se hace evidente que el género policiaco contempla la posibilidad de que el detective no sea infalible y halle una solución al caso que no es la verdadera⁵³.

⁵³ También Edmund Clerihew Bentley, amigo de la infancia de Chesterton, escribió una novela policiaca, *El último caso de Philip Trent* (1913), en la que, en vez de crear a un detective infalible, creó a un detective capaz de llegar a una solución racionalmente perfecta y aun así errónea. En la novela, Bentley hace que el detective se equivoque en la resolución del crimen y los lectores conocemos al verdadero asesino, gracias a la confesión final que él mismo le hace a Philip Trent, pintor de profesión y detective aficionado. De este modo, Alberto del Monte entiende que Bentley renegaba de la rigidez de la historia detectivesca ortodoxa y quiso escribir una novela para parodiar al género, pero lo que logró no fue satirizarlo, como pretendía, sino ensalzarlo y abrir nuevos caminos al género policiaco (Del Monte, 1962: 128). Y, en el mismo sentido, P. D. James señala que resulta irónico, aunque muy ilustrativo, que, a pesar de que el protagonista no resuelva el

En definitiva, y de acuerdo con Alberto del Monte, creemos que “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe, junto con *El caso Lerouge* (1866), de Émile Gaboriau, y *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins, son las tres obras más importantes en la aparición del género policiaco, porque cada una contribuye de forma distinta a la creación de una tradición de lo policiaco a lo largo del siglo XIX, una tradición con matices distintos en Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña. En estos tres países se publicaron las obras fundamentales del género policiaco en estos años, que serán traducidas a otras lenguas y pondrán las bases del género en otras literaturas. Así, por ejemplo, en Italia, España, Portugal o Alemania, con escasa producción policial, imperan entonces las traducciones extranjeras (Del Monte, 1962:93). En cualquier caso, tal y como señala Martín Cerezo, la literatura policiaca, no alcanzará su perfil definitivo hasta la aparición de Arthur Conan Doyle con quien la narración policial consigue su madurez (Martín Cerezo, 2006: 170).

2.5.5. Arthur Conan Doyle

Si Poe fue el iniciador de la novela policiaca, Arthur Conan Doyle (1859-1930) se puede considerar su gran divulgador⁵⁴. Las andanzas del famoso detective Sherlock Holmes se contienen en cuatro novelas largas: *Estudio en escarlata* (1887), *El signo de los cuatro* (1890), *El sabueso de los Baskerville* (1902) y *El*

asesinato, a Bentley se lo considere “un innovador y no un destructor” de la narrativa policiaca (James, 2010: 56).

⁵⁴ En la misma época de Arthur Conan Doyle surgieron aventuras de misterios, crímenes e intrigas que, aunque no son realmente historias policiacas, siguen la tradición de Sherlock Holmes. Entre ellos, destacan los relatos de Ernest William Hornung, cuñado de Conan Doyle, con Raffles, ladrón de guante blanco, como protagonista; las historias de Fantomas, genio criminal creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre; los *pulps* protagonizados por Nick Carter y escritos por John Russell Coryell primero y por diversos autores más tarde; y las historias de Arsenio Lupin, un personaje fantasma que en cada aventura toma una personalidad diferente, creación de Maurice Leblanc.

valle del terror (1915); y en cinco volúmenes de narraciones cortas: *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1892), *Las memorias de Sherlock Holmes* (1893), *El regreso de Sherlock Holmes* (1905), *Su última reverencia* (1917) y *El archivo de Sherlock Holmes* (1927).

Para la creación del personaje, Arthur Conan Doyle se inspiró, por un lado, en un antiguo profesor suyo de cuando estudiaba medicina en la Universidad de Edimburgo, el doctor Joseph Bell, el cual, tras una breve observación era capaz de dar un diagnóstico completo del enfermo. Y, por otro lado, en el terreno de lo literario sus modelos fueron, cómo no, Poe, cuyo detective y su anónimo compañero, el narrador, le inspiraron para crear a Sherlock Holmes⁵⁵ y a su sempiterno acompañante el doctor Watson⁵⁶; y Gaboriau, a quien imitó tanto en la estructura folletinesca de sus muchas obras como en la facultad de observación infalible de su protagonista. No obstante, Holmes, al contrario de Lecoq, es inflexible y vanidoso.

Asimismo, Iván Martín Cerezo, en su artículo “La evolución del detective en el género policíaco”, apunta que en esa época el recién creado cuerpo de policía está compuesto por humildes hombres que, por tanto, “no pueden ser más que lerdos y que serán ridiculizados por Sherlock Holmes”, que en este sentido recuerda a Dupin, y consecuentemente a Vidocq –de quién tomo dicho rasgo–. Este

⁵⁵ Juan del Rosal apunta que, al igual que Dupin, Sherlock Holmes es un personaje lleno de contradicciones: “hay en el aire de S. Holmes un vaho de romanticismo en cuanto figura literaria, aunque sus procederes investigativos sean de cuño positivista” (Del Rosal, 1947: 84). Y de la misma opinión es Laín Entralgo, para quien Sherlock Holmes es “un romántico vergonzante” a la vez que “un extremado positivista”, ya que su método es el puro causalismo científiconatural, y así su atención fundamental se dirige hacia los indicios materiales, es decir, investiga huellas dactilares, analiza barros y cenizas, desmenuza fibras textiles, escudriña habitaciones, etc. (Laín Entralgo, 1964: 109).

⁵⁶ Conviene puntualizar que existe alguna excepción a esta convención, por ejemplo, los relatos “La aventura de la melena del león” y “El soldado de la piel descolorada” –recogidos en *El archivo de Sherlock Holmes*– son narrados por el propio Sherlock.

investigador afirma muy acertadamente que Sherlock Holmes es “el mejor garante de la sociedad victoriana” y que, por eso, se permite incluso actuar a veces al margen de la ley en una sociedad en la que la estricta moral condicionaba todos los ámbitos de la vida (Martín Cerezo, 2005a: s. p.). Así pues, como indica Fernández Cuenca, el ilustre Sherlock Holmes superó rápidamente a Dupin y a Lecoq y se convirtió en el célebre detective cuya inmensa popularidad jamás ha sido superada por ningún otro detective literario (Fernández Cuenca, 1943: 47).

El primer relato en el que aparece el insigne detective es *Estudio en escarlata*, publicado por primera vez en la revista *Beeton's Christmas Annual* en 1887, aunque al año siguiente fue reimpressa en forma de libro sin gran éxito. Como cuenta Martín Cerezo, nadie pareció darle importancia al héroe protagonista de aquella novela, Sherlock Holmes, y nadie adivinó que acababa de nacer uno de los mayores mitos literarios de todos los tiempos, ni siquiera su autor (Martín Cerezo, 2006: 176). Tuvieron que pasar dos años para que un editor norteamericano hiciese a Conan Doyle una oferta para proseguir con las historias de su excéntrico detective y este, que no había tenido éxito escribiendo novelas históricas, aceptó y escribió *El signo de los cuatro*, aparecida en forma de libro en 1890. Tampoco esta novela dio nombre y fama al autor. Sin embargo, fue cuando decidió centrarse en la narrativa corta, siguiendo el ejemplo de Poe, cuando el éxito de Sherlock Holmes alcanzó su máximo esplendor y le llegó la fama al escritor.

En pocos años el célebre detective se convirtió no solamente en un conocido personaje sino, además, en todo un mito⁵⁷. A pesar del éxito, un día Conan Doyle, harto de su personaje, decidió terminar con Holmes y escribió “El problema final”,

⁵⁷ Resulta paradójico que la frase más conocida de este personaje, “elemental, querido Watson”, jamás fuera escrita por Arthur Conan Doyle en ninguna de las obras protagonizadas por Sherlock Holmes. Como afirma Camarasa, “encontramos distintas citas de la palabra ‘elemental’ o de ‘mi querido Watson’, las más numerosas, aunque por separado, en el relato *La aventura del jorobado*, [...] pero nunca la construcción ‘elemental, (mi) querido Watson’” (Camarasa, 2018: 187). Fueron los guionistas de la primera película sonora de Sherlock Holmes, *El retorno de Sherlock Holmes* (1929), quienes utilizaron por primera vez la famosa frase.

incluido en *Las memorias de Sherlock Holmes* (1893), en el que el famoso detective y su malvado antagonista, el doctor Moriarty, caían despeñados por un precipicio. Pero la desaparición del personaje tuvo mala acogida en el público, ávido de más aventuras del genial detective. Muchos lectores enviaron una ingente cantidad de cartas llenas de súplicas al escritor y a este no le quedó más remedio que retomar el personaje⁵⁸. Así, es ya en “La casa vacía”, recogida en *El regreso de Sherlock Holmes* (1905), donde Doyle resucita a Holmes, que aparece disfrazado –recuerda, así, a Vidocq y a Lecoq en su capacidad de transformación física– ante el doctor Watson, porque, en realidad, se había agarrado al borde del precipicio y había dejado que le creyeran muerto.

El éxito del ilustre detective fue tan significativo que, al igual que don Quijote respecto de Cervantes, hacía sombra a su mismo autor. De hecho, la importancia de Sherlock Holmes fue tal que el personaje trasvasó los límites de las obras de Doyle hasta el punto de reaparecer, tras la muerte del autor, en la creación de otros escritores. En palabras de Alberto del Monte, Sherlock Holmes se convirtió en “un símbolo inmortal” (Del Monte 1962: 111-112). Entre las muchas publicaciones apócrifas sobre Sherlock Holmes destaca *Las desgracias de Sherlock Holmes*, un libro publicado en 1944 por Ellery Queen⁵⁹ en el que aparece de nuevo el mítico detective. También el hijo de Conan Doyle, Adrian Conan Doyle, junto

⁵⁸ Hubo incluso una interpelación en el Parlamento británico para quejarse por la desaparición del detective; los grandes magnates de Londres lucieron un crespón en señal de luto y la Familia Real Británica mostró en público su malestar (Martín, 2007: 26).

⁵⁹ Ellery Queen era el pseudónimo bajo el que se ocultaban Manfred Lee y Frederic Dannay, dos primos estadounidenses conocidos por haber creado a Ellery Queen, protagonista de las innumerables novelas policiacas firmadas bajo ese mismo pseudónimo. La primera novela en la que aparece Ellery Queen es *El misterio del sombrero robado*, de 1929, y entre las muchas obras posteriores protagonizadas por él destacan *El misterio del zapato blanco* (1931) y *El misterio del ataúd griego* (1932). En cualquier caso, la verdadera relevancia de estos escritores se debe, más que a la originalidad de sus novelas, a la creación de la *Ellery's Queen Mystery Magazine* en 1941, que contribuyó notablemente a la difusión del género, pues se convirtió en la más importante revista de literatura policiaca del momento y, de hecho, aún hoy sigue editándose.

con John Dickson Carr, publicarán en 1954 una colección de relatos con el título de *Las hazañas de Sherlock Holmes*, de nuevo dedicados al famoso sabueso. Así, en todos los países se multiplicaron las ediciones de estos libros y Conan Doyle tuvo imitadores en todos ellos que, fraudulentamente, hicieron uso del nombre del famosísimo personaje urdiendo nuevas y apócrifas aventuras (Mira, 1956: 171). Como cuenta Paco Camarasa, Sherlock Holmes ha llegado así a compartir libro con todo tipo de personajes históricos: “Einstein, Freud, Marx, Houdini, Rasputín, Roosevelt...”; se ha enfrentado a los peores genios del mal y delincuentes: “Jack *el Destripador*, Drácula, Fu Manchú o Arsène Lupin”, y también ha viajado en el tiempo y en el espacio, “desde el *Far West* hasta el asesinato de Kennedy, desde el Tíbet a las llanuras africanas” (Camarasa, 2018: 186).

En suma, si Sherlock Holmes acabó convirtiéndose en el más célebre detective de novela policiaca fue por la maestría con que el inglés creó a su protagonista, un personaje muy humano, cuyas contradicciones, más que alejarlo de la realidad, hacen que los lectores sean capaces de empatizar mejor con él. Se trata de un personaje egocéntrico, genial e infalible, pero lleno de debilidades. Como defiende Martín Cerezo, “divino y humano al mismo tiempo. Fuerte y débil, científico y romántico. Sobre ese doblete de circunstancias se alza la simpatía y la admiración que despierta en el lector” (Martín Cerezo, 2006: 182).

Por otro lado, hay que reconocer que la celebridad de Holmes se debe también a la gran originalidad de las tramas inventadas por su autor y, como dice P. D. James, el atractivo duradero de Holmes deriva, asimismo, del contexto y la ambientación de sus historias. Ellas hablan del mundo victoriano de niebla y lámparas de gas donde tintinean las riendas de los caballos, y las ruedas chirrían sobre los adoquines, donde misteriosas mujeres enlutadas acuden al 221B de Baker Street en busca de la ayuda del infalible detective, evocando, así, una envolvente atmósfera de misterio y terror (James, 2010: 45). De este modo, creemos que, por fin, se ha apreciado como merecen las cualidades de la escritura de Conan Doyle, que ya Boileau y Narcejac reivindicaban hace años por diversas razones: “su

claridad, su sobriedad, la seguridad con que narra, la amenidad de su estilo” (Boileau y Narcejac, 1968: 56).

2.5.6. Gaston Leroux

En 1907 Gaston Leroux (1868-1927) crea el personaje del periodista Joseph Rouletabille, que aparece primero en *El misterio del cuarto amarillo* y un año más tarde, en 1908, en *El perfume de la dama de negro*. Ambos relatos son folletines (policíacos) célebres en su época. Esencialmente son estas dos primeras novelas las que le dan a Gaston Leroux relevancia y solvencia dentro del género, porque las restantes de la serie del detective periodista y, sobre todo, algunas aventuras folletinescas, como *Cheri Bibi*, o de intriga y de terror, como *El fantasma de la ópera*, no pueden considerarse policíacas. Solo las dos primeras novelas protagonizadas por Rouletabille son realmente policíacas.

Según Juan José Mira, este autor parisino goza de un lugar destacado en la historia de la novela policíaca porque su obra resulta ser el puente de unión entre la vieja y la nueva concepción del género. Para Mira, en *El misterio del cuarto amarillo* Gaston Leroux fue el primero que racionalizó y refinó la intriga que hasta entonces había estado, según él, supeditada al lucimiento del detective, y dotó a este de fina intuición y fantasía especulativa como nuevas armas al servicio de los investigadores de ficciones policíacas (Mira, 1956: 186). No obstante, aunque Leroux confirió a su personaje ciertos rasgos que lo distinguían de los detectives ficcionales anteriores, la afirmación de que esta novela constituye el puente de unión entre la vieja y la nueva concepción del género nos parece demasiado expeditiva.

Sin embargo, está claro que Leroux destaca por crear el primer reportero detective, que, después, tomarían como modelo otros autores del género. Rouletabille no es ningún intelectual, él investiga con laboriosa aplicación, de la causa al efecto, logrando así maravillar al lector gracias a la eficacia de sus

razonamientos (Boileau y Narcejac, 1968: 99). Como señala Fernández Cuenca, Rouletabille es investigador por naturaleza, pero ante todo es periodista, y son su infatigable curiosidad y su afán de sensacionalismo, propios de su vocación periodística, los que le llevan a resolver los más intrincados misterios (Fernández Cuenca, 1943: 103).

Así, en la ópera prima del francés, *El misterio del cuarto amarillo*, Rouletabille demuestra sus capacidades detectivescas enfrentándose a un enigma de “espacio o recinto cerrado”, pues, al igual que ocurría en “Los crímenes de la calle Morgue”, el crimen se comete en una habitación cerrada en la que es imposible entrar y de la que es imposible salir. La novela comienza cuando Mathilde Stangerson es atacada y golpeada en su habitación. Su anciano padre y un sirviente acuden al oír los gritos de la joven y dos disparos, pero, al comprobar que el cuarto estaba cerrado por dentro, derriban la puerta y, extrañamente, no encuentran a nadie más que a Mathilde en su interior. Lo más curioso es que cuando la joven se va recuperando de la conmoción se hace evidente que oculta algún secreto a la policía. De este modo, al final, después de otras dos agresiones y un asesinato, solo el joven periodista es capaz de descubrir la verdad: el ataque se había cometido horas antes y Mathilde –por motivos que no quería revelar– se lo había ocultado a su padre, hasta que esa noche sufre una pesadilla en la que revive la agresión de esa tarde y, sonámbulo, dispara el revólver y se golpea la cabeza contra una mesa.

Está claro, entonces, que Rouletabille no es un detective de grandes capacidades intelectuales ni de infinitos conocimientos científicos –como Dupin o Holmes–, sino que, como buen periodista, se esfuerza por llevar a cabo una investigación exhaustiva, interrogando a todos los testigos y viajando incluso a América para comprobar ciertos datos que considera relevantes. Se trata de un personaje que resulta muy carismático, tanto, que en la segunda novela en la que aparece, *El perfume de la dama de negro*, su autor quiso que, esta vez, su protagonista se enfrentase a los fantasmas de su propio pasado y que dando muestra de su impecable lógica descubriese, de nuevo, la increíble identidad del asesino.

2.5.7. Richard Austin Freeman

En el mismo año en que Leroux publica *El misterio del cuarto amarillo*, 1907, el escritor británico Richard Austin Freeman (1862-1943) publica *El enigma de la máscara roja*, protagonizada por el doctor John Thorndyke, que aparecerá de nuevo en muchas otras novelas y cuentos policíacos. Entre ellos, destacan el volumen de relatos *Los casos de John Thorndyke* (1909), *El misterio de la posada* (1912), *Un testigo silencioso* (1914) y *El mono de barro* (1938); pero la obra más importante de este autor es *El caso de Oscar Brodski* (1912)⁶⁰, en la que inauguró lo que se conoce con el nombre de “novela policíaca invertida” (Díaz, 1973: 12).

El procedimiento de la “novela policíaca invertida” afecta a la trama y consiste en presentar al inicio del relato la solución del crimen. Por tanto, se invierte el modelo habitual de trama policíaca, en el que la revelación del culpable se ofrece al lector al final del relato. Cuando interviene el doctor Thorndyke para dar sus explicaciones, el lector ya conoce la identidad del criminal y, por tanto, el misterio y la revelación final para los lectores residen en ver cómo logra el detective descubrir lo ocurrido a través de la investigación. El propio Freeman en el prólogo a su ensayo “The Art of the Detective Story” explica su método de creación de la llamada “novela policíaca invertida”. La primera parte sería una descripción minuciosa y detallada del crimen. El lector ve cómo se comete el delito, es decir, lo sabe todo acerca del criminal, está en posesión de todos los hechos. De este modo, podría parecer que ya no queda nada por contar. Sin embargo, la segunda parte, que describe la encuesta judicial, sigue manteniendo despierto el interés del lector. En

⁶⁰ De las cinco narraciones contenidas en *El caso de Oscar Brodski*, solo las cuatro primeras son “invertidas” —“El caso de Oscar Brodski”, “Un caso de premeditación”, “El eco de un motín” y “La acción de un atrevido”—. En la última, “¿Quién mató a Caldwell?”, Freeman usa el método convencional.

efecto, pese a que se conocían todos los hechos, quedaba por establecer lo que iban a demostrar (Freeman, 1947b: 7-17).

En este sentido se entienden las palabras de Hoveyda cuando afirma que, entre los numerosos intentos de renovación de la novela policiaca que se han llevado a cabo, es especialmente destacable este método de “inversión” creado por Richard Austin Freeman (Hoveyda, 1967: 125) y asegura que este escritor inauguró el procedimiento consistente en “describir el crimen de antemano para centrar después la atención sobre la manera “científica” en que el protagonista descubría al asesino” (Hoveyda, 1967: 80). Por tanto, como defiende Martín Cerezo, la “inversión policiaca” consiste en que el lector conoce al autor del crimen desde el principio, y la intriga pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo o bien a mantener el suspense sobre si el delincuente será o no será descubierto por el detective. Es cierto que “tal variación cualitativa conlleva un ataque demoledor de la estructura clásica de la narración policiaca, pero a pesar de todo no la invalida” (Martín Cerezo, 2006: 29). Recordemos que, aunque el concepto de “novela policiaca invertida” es acuñado como tal por Freeman, ya en “La carta robada” de Poe se conocía al criminal desde el principio y el misterio residía en encontrar dónde estaba escondida la comprometedora carta causante del chantaje y recuperarla; y, asimismo, en “Escándalo en Bohemia”, recogido en *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1892), el detective es contratado por el futuro rey de Bohemia para recuperar una fotografía que podría poner su boda en peligro y, de nuevo, el misterio reside en cómo Sherlock logra descubrir dónde guarda Irene Adler el retrato y hacerse con él⁶¹.

⁶¹ Es curioso que, a pesar de que Sherlock inventa una ingeniosa artimaña –crear una falsa alarma de fuego– para averiguar en qué lugar de su casa escondía Irene Adler la fotografía, al final no logra recuperarla, porque su adversaria, que resulta ser más inteligente que él, descubre su plan y huye con la imagen antes de que pueda hacerse con ella. Por tanto, resulta evidente que incluso Sherlock Holmes, famoso por su infalibilidad, no siempre es infalible.

Por otro lado, llama la atención que Freeman, al igual que Conan Doyle, abandonó su profesión de médico para dedicarse a la literatura policiaca, y también tuvo presente para la creación de su personaje protagonista a un profesor suyo de la universidad. Su personaje, el doctor Thorndyke, siempre lleva consigo una caja verde, que, según se explica, era un “‘laboratorio portable’ provisto de todos los detalles necesarios para una investigación preliminar” (Freeman, 1947a: 18) y, en su casa, en Kings Bench Walk (Londres), que se hizo casi tan popular como la de Sherlock Holmes, lleva a cabo sus experimentos científicos. Además, también cuenta con la ayuda de su amigo Jervis, que actúa como narrador –al igual que ocurría con el personaje de Watson en las historias de Holmes– y de un hábil técnico, Polton. Las novelas de Freeman están construidas con gran destreza y las revelaciones finales siempre son detalladas y convincentes. En todas ellas, al llegar al último capítulo, el doctor Thorndyke prorrumpe en largas explicaciones que esclarecen todos los puntos oscuros. Sin embargo, aunque, como cuenta Alberto del Monte, el propio Freeman llevaba a cabo los experimentos que relataba en sus novelas antes de atribuírselos a su protagonista, lo que falta a las novelas de Freeman es el *fair play*, el juego limpio, ya que el lector, para intentar a su vez solucionar el misterio, debería poseer los mismos conocimientos especializados o poder efectuar los mismos experimentos de Freeman, lo que priva al lector de ese ejercicio intelectual propio del género policiaco (Del Monte, 1962: 129-130).

2.5.8. Gilbert Keith Chesterton

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), escritor y periodista británico, es autor de cincuenta relatos recogidos en cinco volúmenes y protagonizados por el Padre Brown, un regordete sacerdote católico, de cara redonda e ingenua y ojos azules, siempre con sombrero, gafas y paraguas negro. Es de aspecto tímido y patoso, pero posee una despierta inteligencia y un gran conocimiento del alma humana, armas que le sirven para desvelar los más intrincados misterios que se le presentan. El Padre Brown aparece por primera vez en el volumen de relatos

llamado *El candor del Padre Brown* –también conocido en castellano como *La inocencia del Padre Brown*– (1911) y, más tarde, en *La sabiduría del Padre Brown* (1914), *La incredulidad del Padre Brown* (1926), *El secreto del Padre Brown* (1927) y *El escándalo del Padre Brown* (1935).

Al igual que Conan Doyle y Freeman se inspiraron en un profesor suyo para crear a sus detectives, para dar vida a este personaje Chesterton se inspiró en el Padre John O'Connor⁶², párroco de Bradford (Yorkshire), que influyó en la conversión al catolicismo del escritor. Quizás por este motivo, muchos autores han defendido que los cuentos de Chesterton eran un elogio de la tradición católica y una crítica del cientifismo positivista que tan bien había simbolizado Conan Doyle, y los han calificado de “sermones ilustrados a modo de relatos policíacos” (Del Monte, 1962: 125) o de “apologías del catolicismo”, que tratarían de guiar a los lectores a la práctica de la confesión, aceptando al clero como intermediario entre el hombre y la divinidad (Gramsci, 1970: 21). Se ha hablado también de “ejercicios religiosos admirables”, “soberana invocación al Espíritu Santo”, o incluso de “llamada profunda a las fuerzas sobrenaturales que en la conciencia de todo hombre están” (Fernández Cuenca, 1943: 126-127).

Sin embargo, aunque estos relatos reivindican el espiritualismo de la tradición católica frente al positivismo de Conan Doyle, no son, como cree Alberto del Monte, “sermones morales disfrazados de relatos policíacos”, ni tampoco es el Padre Brown “un misionero disfrazado de *detective*” (Del Monte, 1962: 126-127). Las obras de Chesterton son verdaderas obras policíacas en las que el principal instrumento de la investigación es la razón, y en las que hasta el mismo Padre Brown es consciente de la superioridad de la que se creen dotados algunos de quienes actúan en nombre de la religión y se posiciona en favor del bien y la justicia. Así ocurre en el cuento “El martillo de Dios”, recogido en *El candor del Padre Brown* (1911), donde el asesino es el revendo del pueblo. Lo que sí es cierto es que,

⁶² De esta vinculación dejó constancia el propio O'Connor en su libro *Father Brown on Chesterton*, publicado en 1937 (O'Connor, 1937).

como afirma Alberto del Monte, “la finalidad del Padre Brown no es únicamente descubrir al culpable, sino también convertirlo al bien”, porque para el sacerdote el criminal no es un delincuente al que hay que castigar, sino “una oveja descarriada que hay que devolver al redil” (Del Monte, 1962: 125). Existe en la narrativa policial de Chesterton un propósito moralizante, no incompatible con la estructura de intriga policiaca, por el que no solo importa el castigo del delito, sino, especialmente, la idea de que el criminal debe redimirse de sus actos.

Así pues, al contrario de Conan Doyle, que consideraba su propia obra como una desviación de su vocación literaria, Chesterton le dedicó sus mejores fuerzas a la creación de historias sobre el Padre Brown y era plenamente consciente de la estructura policiaca de las mismas. Se comprende entonces que echase en falta en su momento un manual de novela policiaca y reivindicase que “nadie escribe el sencillo libro que día a día espero ver en las librerías titulado ‘Cómo escribir una historia policiaca’” (Chesterton, 1970: 39). Y fruto de este deseo es el libro en el que se recogen múltiples ensayos del prestigioso escritor británico relacionados con el género policiaco, *Cómo escribir relatos policíacos*, que hoy en día resulta, sin duda, una obra de consulta imprescindible para los amantes de dicho género (Chesterton, 2011e).

2.5.9. Agatha Christie

En los años veinte comienza la conocida como Edad de Oro del género policiaco. A pesar del desprecio con que era contemplado desde los círculos literarios más intelectuales, la afición del público por las novelas policíacas era tal que cada vez eran más los escritores que se lanzaban a la aventura de escribir esta clase de obras. Entre los muchos autores de novelas policíacas destaca, sin duda, Agatha Christie (1890-1976). Su relevancia es tal que algunos estudiosos, como Iván Martín Cerezo y Francisco Javier Rodríguez Pequeño, consideran que antes de ella “no se crea una novela estrictamente policiaca, y más todavía, no se crea el

género novela policiaca como tal” (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011: 40). En efecto, esta autora supo renovar magistralmente un género que resultaba cada vez más repetitivo. Christie fundió con gran acierto las diversas convenciones del género: el *fair play*, la investigación racional, científica y psicológica, el misterio del “espacio o recinto cerrado”, la variedad de personajes, ambientes y escenarios, la composición minuciosa de la trama con la perfecta distribución de las pistas y los indicios, y la solución siempre imprevista. Como apuntan Boileau y Narcejac, las novelas de Agatha Christie siempre terminan con el descubrimiento del asesino en aquel personaje de quien menos se sospechaba (Boileau y Narcejac, 1968: 64).

Son muchos los investigadores y aficionados al género que coinciden en alzar a la autora británica como la mejor escritora de novelas policíacas de todos los tiempos. Por este motivo, se la conoce como la “Reina del crimen” y suele decirse de ella que ganó por medio del crimen más dinero que ninguna otra mujer desde Lucrecia Borgia. Ya en 2008 Cancelas y Ouviaña daba datos exactos sobre las ingentes cifras de ventas de Agatha Christie, solo superadas por la Biblia y las obras de Shakespeare. Según cuenta, un informe de la UNESCO asegura que se trata de la escritora más traducida del mundo (192 traducciones en 1996, en 25 idiomas), y, además, su obra de teatro *La Ratonera* ostenta el récord de ser la más representada de la historia, con más de veinte mil representaciones, desde su estreno en 1952 (Cancelas y Ouviaña, 2008: 122). Más recientemente, Juan José Montijano Ruiz, en su obra *El universo de Agatha Christie*, da cuenta de los más de dos mil millones de ejemplares vendidos en todo el mundo por la “Reina del crimen”, ocupando ya la segunda posición solo por detrás de la Biblia, hecho este que le valió ser incluida en el *Libro Guinness de los Récords* (Montijano Ruiz, 2019: 18).

Según apunta Martín Cerezo, el acierto de Agatha Christie es haber sido la primera autora en cobrar conciencia de la singularidad y las habilidades de los lectores de narrativa policiaca: “es consciente de que el lector ya sabe que el culpable puede ser el menos sospechoso o que un dato aparentemente banal puede encerrar la clave. Sabe que el lector está instruido por el género, participa de él y

que por tanto estará en estado permanente de alerta” (Martín Cerezo, 2006: 207). Así, el gran mérito de la escritora inglesa es que sabe jugar con las expectativas que el género ha impuesto en los lectores. Como dice Martín Cerezo, Agatha Christie conoce la desconfianza que provocaban los doctores, los extranjeros, los herederos con apuros económicos, y sabe jugar como nadie con las reglas constituidas rompiéndolas y reestableciéndolas a la vez (Martín Cerezo, 2006: 208). Eva Parra Membrives sostiene, en este sentido, que muchas de las novelas policíacas de Agatha Christie son “alteraciones artísticamente logradas, pero que en su anormalidad no suponen un deseo de construir un nuevo subsistema, sino más bien una comprobación de hasta dónde se pueden forzar las fronteras del género sin llegar a deformarlas y, mucho menos, invalidarlas del todo” (Parra Membrives, 2011: 165)⁶³.

Así pues, entre los méritos de Agatha Christie se puede destacar que contribuyó considerablemente a la fijación de los lugares comunes de la novela policíaca. Ella impuso una de las convenciones más frecuentes del género, que los personajes debían encontrarse reunidos en un lugar aislado, lo que se conoce con el nombre de misterio de “espacio o recinto cerrado”, es decir, un lugar impenetrable, ya sea una isla privada como en *Diez negritos* (1939), el avión de *Muerte en las nubes* (1935), el tren bloqueado por la nieve de *Asesinato en el Orient Express* (1934), la mansión de *El templo de Nasse House* (1956), etc. Aunque hay que recordar que esta estrategia ya la había usado Poe en “Los crímenes de la calle Morgue” y Gaston Leroux en *El misterio del cuarto amarillo*, Agatha Christie generaliza y fija su uso.

⁶³ La autora explica que las transgresiones de Agatha Christie solo pueden funcionar a través del elemento sorpresa, es decir, si son utilizadas una sola vez. Según Parra Membrives, “consciente así de las ataduras que le impone su determinación de comunicar dentro de lo establecido de la novela policíaca clásica, la autora jamás repite sus contravenciones al sistema, sino que va alternando textos con siempre diferentes transgresiones con otros textos que resultarán ser totalmente normativos, logrando despistar completamente a su lector” (Parra Membrives, 2011: 165).

Además, Del Rosal asegura que con Agatha Christie “la configuración técnica de la novela alcanza un equilibrio perfecto entre personas y mundo ambiente, como no estábamos acostumbrados en Poe, ni en Doyle” (Del Rosal, 1947: 87). Defiende que las novelas de Agatha Christie adquieren cualidades literarias precisamente porque los caracteres psicológicos de todos los personajes, no solo del detective, se nos muestran en profundas dimensiones, de manera que el crimen va vinculado a vastos complejos humanos: “En una palabra: la novela trasunta preocupaciones psicológicas y la investigación criminal tiene que adentrarse por entre la enramada floresta del ‘pensar’ de la gente” (Del Rosal, 1947: 87). Christie elimina de sus obras todo factor folletinesco y toda intriga inverosímil, logrando así no decepcionar nunca a sus lectores, puesto que, como dice Alberto del Monte, en sus novelas ya no existen “tipos” o “abstracciones”, sino que cada una de las criaturas humanas es una mezcla de sentimientos contrastados, de modo que “un simpático atleta o una inocua viejecita son máscaras: pueden ocultar un rostro de asesino, porque el mal se encuentra en todas partes por el mundo” (Del Monte, 1962: 151-152).

Entre los muchos críticos que han reconocido los notables valores literarios en las novelas de Agatha Christie, también Fernández Cuenca valora la penetración psicológica de la autora, destacando que sus novelas “trascienden de la riqueza imaginativa y la originalidad de las tramas –factores indeclinables para captar la atención del gran público– para resaltar el colorido de las descripciones, la riqueza de penetración psicológica, cierto garbo costumbrista y elegancia y pulcritud de estilo” (Fernández Cuenca, 1943: 154). Además, subraya la importancia de los desenlaces sorprendentes como uno de los aspectos que mejor y más notablemente reflejan el valor narrativo de Agatha Christie (Fernández Cuenca, 1943: 160). Ricard Reguant, por su parte, asegura que la forma de enfocar el conflicto y el hecho de que la trama parezca muy intrincada, pero, en el fondo, resulte muy comprensible, “son parte de su inteligente forma de crear ‘suspense’” (Reguant, 2019: 11).

Así, se entiende que ya la primera novela de Agatha Christie, *El misterioso caso de Styles*, publicada en 1920, la encumbrase a la fama y anunciase una prolífica carrera como escritora, en la que destacan entre su extensa producción *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), *Asesinato en el Orient Express* (1934), *Diez negritos* (1939), *Cinco cerditos* (1942) o *Telón* (1975). Muchas de sus novelas están protagonizadas por Hércules Poirot⁶⁴ y su fiel amigo Hastings, pero la autora inglesa creó también a otros detectives protagonistas de sus innumerables obras policíacas: la entrañable Miss Marple, el matrimonio Beresford, el Superintendente Battle, Parker Pyne y Harley Quin. No obstante, creemos, como Fernández Cuenca, que la serie novelística protagonizada por Hércules Poirot es especialmente la que “constituye un valioso ejemplo de alto mérito y deliciosa calidad literaria” (Fernández Cuenca, 1943: 161). No todos coinciden en esta valoración tan favorable. Así, Hoveyda, por ejemplo, afirma sin reparos que siente poca simpatía por Hércules Poirot, y dice que tiene la virtud de irritarle “con sus modales de burgués recién enriquecido”. Sin embargo, no le queda más remedio que reconocer que no puede dejar de citar a Agatha Christie entre los cultivadores más importantes del género policíaco, algunos de cuyos libros le han encantado (Hoveyda, 1967: 91).

A diferencia de personajes detectives previos como Dupin o Holmes, para Hércules Poirot el diálogo es imprescindible. Dupin y Holmes, cuando hablaban, en realidad, hablaban consigo mismos porque sus métodos deductivos se basaban en el análisis racional o lógico y en los conocimientos empíricos y científicos respectivamente. No sucede lo mismo con Poirot, que conoce la relevancia de la

⁶⁴ La popularidad de Poirot –aparece en treinta y tres novelas, cincuenta y seis cuentos y una obra de teatro– fue tal que Fernando Savater afirma con fina ironía que sospecha que, en realidad, fue Poirot quien inventó a Agatha Christie para contar sus casos sin pecar de vanidoso (Savater, 1997: 178). Además, tras su muerte, descrita en la novela *Telón* (1975), fue el único personaje ficticio en poseer un obituario en el New York Times, donde, en portada, apareció un artículo fechado el 6 de agosto de 1975 cuyo titular era: “Hércules Poirot, está muerto; el famoso detective belga” (Montijano Ruiz, 2019: 133).

confrontación dialéctica. Así, cuando este personaje se dirige a su fiel amigo el capitán Hastings en *El misterio de la guía de ferrocarriles* (1936), también conocida en castellano como *Los crímenes de ABC*, declara que “para aquel que algo tiene que ocultar nada hay tan peligroso como una conversación. La conversación [...] es un medio infalible para descubrir lo que se desea ocultar. Un ser humano, Hastings, no puede resistir la posibilidad que le ofrece la conversación de revelar y expresar su personalidad” (Christie, 2003: 196). Y así lo demuestra él mismo en *El Temple de Nasse House*, donde a través del diálogo y la simple conversación descubre que la señora Folliat estaba hablando de dos personas distintas al referirse a “Hattie”, que había sido asesinada y suplantada por una impostora:

Pero la pobre Hattie Stubbs está muerta, como usted sabe muy bien, señora. Demostró saberlo cuando hablé con usted en el salón, el día de la fiesta. La muerte de Marlene había sido un golpe muy fuerte para usted... no tenía usted la menor idea de lo que se tramaba; pero usted reveló con claridad, aunque por entonces fui lo bastante estúpido para no verlo, que, al hablar de “Hattie”, se refería usted a dos personas distintas; una, una mujer, a quien usted odiaba, que estaría “mejor muerta” y contra la cual me advertió “no creyera ni una palabra de lo que dijera”, y la otra una chica de quien usted hablaba en pretérito y a quien defendía usted con calor y afecto. Tengo la impresión, señora, de que quería usted mucho a la pobre Hattie Stubbs... (Christie, 1983: 447-448).

Otro de sus personajes frecuentes es Miss Marple⁶⁵. El acierto de Agatha Christie en la creación de este personaje fue dotarlo de una clara intuición psicológica y, sobre todo, acercarlo a lo cotidiano. Por ello, como hace ver Martín

⁶⁵ Miss Marple nació por primera vez en 1927 en la historia corta “El club de los martes”, posteriormente recopilada en la colección *Srta. Marple y trece problemas* (1932). Pero fue con la publicación de *Muerte en la vicaría* (1930), la primera aventura larga en la que participó, cuando alcanzó la fama entre los lectores, llegando a aparecer en doce novelas más y otros veinte relatos (Montijano Ruiz, 2019: 136-139).

Cerezo, Miss Marple aparece despojada del esnobismo y del dandismo de los detectives anteriores: “con ella, aunque ciertamente el padre Brown ya anunciaba este cambio, el lector y el detective ya están en el mismo plano” (Martín Cerezo, 2006: 206). Frente a los amplios conocimientos científicos, y la inteligencia superior de Auguste Dupin, Sherlock Holmes o Hércules Poirot, seres de inconcebibles capacidades mentales, Miss Marple se presenta como una entrañable anciana a la que la vida en su apacible pueblecito inglés le ha enseñado mucho del comportamiento humano. Así pues, Miss Marple, contradice la visión de algunos críticos, según la cual el detective de novela policiaca enigma debía poseer amplias nociones científicas o técnicas y una infalibilidad extraordinaria derivada de dichos conocimientos.

Acaso, como señala Martín Cerezo, lo más sorprendente de la obra de Agatha Christie sea la extensión temporal de su éxito, desde 1920, año de la publicación de *El misterioso caso de Styles*, hasta 1976, año de su muerte, en el que se publicaría *Un crimen dormido*. Durante 56 años contó con el aprecio de varias generaciones de lectores y conectó con un gusto mayoritario, a pesar de las profundas transformaciones sociales y culturales de tan dilatado periodo (Martín Cerezo, 2006: 201). Fue tal la relevancia de Agatha Christie en su época que recibió múltiples reconocimientos y honores que incluyen un premio *Edgar*, el *Grand Master Award* de la Asociación de Escritores de Misterio, diversos doctorados *Honoris Causa* y, en 1971, el nombramiento por la reina Isabel II de Dama del Imperio Británico, un título de nobleza que en aquellos días se concedía con poca frecuencia. Asimismo, fue el miembro del *Detection Club*⁶⁶ de Londres que más

⁶⁶ El *Detection Club* era una asociación de escritores de relatos policíacos fundada en 1929 por Anthony Berkeley. Fueron presidentes del club desde su creación hasta el presente: G. K. Chesterton (1930-1936), E.C. Bentley (1936-1949), Dorothy L. Sayers (1949-1957), Agatha Christie (1957-1976) –con Lord Gorell (1957-1963) como copresidente–, Julian Symons (1976-1985), H.R.F. Keating (1985-2000), Simon Brett (2000-2015) y Martin Edwards (2015-presente). Los miembros del *Detection Club* se comprometían a aceptar algunas reglas. Entre ellas, la primera es respetar lealmente la técnica del *fair play* en sus novelas. Entre las curiosidades de esta asociación cabe

destacó en la presidencia de este, no solo por la cantidad de tiempo que estuvo en el cargo, diecinueve años hasta su muerte en 1976, sino por la constante dedicación a su trabajo.

2.5.10. S. S. Van Dine

Willard Huntington Wright (1888-1939) fue un distinguido filólogo estadounidense que se vio obligado a abandonar su labor profesional a causa de una enfermedad. Para entretenerse comenzó a leer novelas policiacas y, con el tiempo, sintió el deseo de abordar directamente este género que lo fascinaba. Bajo el pseudónimo de S. S. Van Dine⁶⁷, publicó en 1926 su primera novela, *El misterioso asesinato de Benson*. El éxito fue tal que S. S. Van Dine renunció definitivamente a su profesión de crítico y periodista y se dedicó a escribir novelas policiacas: *El crimen del canario*, también conocida en castellano como *El visitante de media noche* (1927), *El asesino fantasma* (1928), *Los crímenes del obispo* (1929), *El escarabajo sagrado* (1929), *El caso Kennel*, también conocida en nuestro idioma como *Matando en la sombra* (1933), *El estanque del Dragón* (1934), *El asesinato del Casino* (1934), *El caso Garden* (1935), *El caso del secuestro* (1936), *El misterio*

mencionar la publicación de una obra única en la historia del género policiaco, *El almirante flotante* (1931). En palabras de Fernando Savater, el interés de esta novela es fundamentalmente extraliterario (Savater, 1997: 171). Con prólogo de Chesterton, fue escrita entre varios autores: Victor L. Whitechurch, G. D. H. y M. Cole (en colaboración), Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Dorothy L. Sayers, Ronald A. Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemence Dane y Anthony Berkeley. Cada uno de los doce capítulos de *El almirante flotante* fue escrito por un autor distinto y al final cada uno de estos autores proponía una solución al problema ignorando las de los demás. Nadie conocía el final de los capítulos anteriores ni tampoco cómo continuaría la historia en los siguientes. Aunque hay que reconocer que el experimento no tuvo mucho éxito, el mérito de la obra radica en que está perfectamente hilada, a pesar de la dificultad que el método de composición suponía.

⁶⁷ Van Dyne era un antiguo nombre familiar y S. S. es la abreviatura de *steamship*, “barco de vapor” en castellano.

del café Domdaniel (1938) y *Crimen en la nieve*, que también ha recibido en castellano los títulos de *El caso Rexon* y de *El inspector Burke* (1939).

Todas estas obras están protagonizadas por el pedante detective Philo Vance, un rico joven aristocrático que, entre un cigarrillo Regis y otro, se ocupa de resolver problemas criminales como si fueran obras de arte y cuyo método es exclusivamente intuitivo, por lo que desprecia los indicios materiales. En palabras de Paco Camarasa, “como es tan listo, relisto y pedante, no necesita evolucionar en ninguna de las novelas posteriores. Ni tampoco sus argumentos” (Camarasa, 2018: 384). Además, el narrador de las novelas, en quien adivinamos implícitamente a S. S. Van Dine, al igual que ocurría con Poe en los cuentos de Dupin, cumple el papel de acompañante del joven e inteligente Philo Vance, que se dedica a resolver crímenes por placer y para ayudar a su amigo John X Markham, fiscal del distrito de Nueva York. Así pues, S. S. Van Dine aparece no sólo como secretario del joven sibarita, sino también como un fiel admirador de sus dotes detectivescas. Sin embargo, estamos de acuerdo con Juan del Rosal cuando afirma que a Philo Vance “le perjudica grandemente para competir con Hércules Poirot, su enorme *intelectualismo*. Es, en suma, un detective que sabe demasiado, rematadamente culto. Le aventaja Poirot en sapiencia del humano vivir, que vale mucho más que la sabiduría filológica de Vance” (Del Rosal, 1947: 182). Y al igual que Dupin, Holmes e incluso Poirot (que en muchas aventuras colabora con su viejo amigo el inspector de policía Japp), este detective aficionado también siente desdén hacia los policías profesionales a los que considera torpes e incompetentes por naturaleza. Como dice Fernández Cuenca, el escritor, en este caso S. S. Van Dine, consigue, así, ensalzar a su protagonista logrando que brillen los triunfos del detective por afición sobre los de los policías de profesión (Fernández Cuenca, 1943: 148).

Aunque para Mira estas novelas están escritas “con una técnica perfecta y ortodoxa” (Mira, 1956: 193), Boileau y Narcejac apuntan que son “complicadas y aburridas, por no decir pedantes. Son novelas experimentales destinadas a ilustrar las teorías del autor” (Boileau y Narcejac, 1968: 85). En realidad, aunque resulte

paradójico, ambas opiniones describen acertadamente la serie policiaca protagonizada por Philo Vance. La técnica es perfectamente ortodoxa, pues el escritor se ciñe a las convenciones del género que él mismo había establecido, sin tratar de renovarlas o de innovar en ellas, y, por tanto, para lograr la sorpresa final, recurre a intrigas excesivamente rebuscadas, que hacen perder dinamismo a sus obras.

En efecto, hoy en día, S. S. Van Dine es más conocido por haber escrito un breve tratado sobre la novela policial que por sus novelas. En “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, expuso las famosas veinte reglas imprescindibles que, según él, debería cumplir toda novela policiaca. Recordemos, pues, las veinte condiciones que señala el estadounidense en su célebre decálogo, publicado por primera vez en la *American Magazine* en septiembre de 1928:

1. El lector debe tener las mismas oportunidades que el detective para resolver el misterio. Todas las pistas deben ser perfectamente mostradas y descritas.

2. El autor no puede tender al lector más trampa o distracción que las que el criminal le tienda al detective protagonista.

3. No debe haber ninguna historia de amor, que es un sentimiento irrelevante que desbarata una experiencia puramente intelectual. Se trata de llevar el criminal ante el juez, y no a una pareja ante el altar.

4. Ni el detective, ni ninguno de los investigadores oficiales, puede ser el culpable. Sería un truco demasiado bajo.

5. El culpable debe ser descubierto por deducción lógica –no por casualidad, coincidencia, o confesión espontánea-. Resolver un problema criminal de esta manera es una especie de broma pesada.

6. La novela policiaca debe tener un detective, y un detective no es detective hasta que detecta. Su función es reunir pistas que conduzcan hasta la persona que cometió la fechoría en el primer capítulo y, si no lo hace, no es digno de ser el protagonista.

7. No puede haber novela policiaca sin un cadáver, y cuanto más muerto esté mejor. No vale ningún delito por debajo del asesinato. Trescientas páginas son demasiadas páginas si no hay como mínimo un asesinato, que despertará horror y sed de venganza.

8. A la solución del enigma hay que llegar por medios estrictamente racionales. Métodos como la cábala, el tablero de la güija, la lectura del pensamiento, sesiones de espiritismo, la bola de cristal y similares son tabú. Un lector tiene oportunidad de jugar si se las ve con un detective racionalista, pero si debe competir con espíritus haciendo persecuciones por la cuarta dimensión, será derrotado de antemano.

9. Solo tiene que haber un detective, un solo protagonista de la deducción. Si se reúnen tres o cuatro o una pandilla de investigadores, dispersaremos el interés y romperemos la línea recta de la lógica, y tendremos demasiada ventaja sobre el lector. Como si lo hiciéramos correr solo contra un equipo de relevos.

10. El culpable tiene que ser una persona que haya interpretado un papel más o menos importante en la historia, es decir, una persona con la que el lector esté familiarizado y que le interesa por uno u otro motivo. Un escritor que hace culpable a un extraño o persona irrelevante es como si confesara su incapacidad por impresionar al lector.

11. Criados, mayordomos, lacayos, cocineros y otros empleados del hogar no pueden ser culpables. Es una solución demasiado fácil. Hará que el lector sienta que ha perdido el tiempo. El culpable debe ser una persona que valga la pena, de la que no hubiéramos sospechado jamás.

12. Sea cual sea la cantidad de asesinatos que se cometan, solo puede haber un culpable. Puede contar con un ayudante de menos categoría, eso sí, pero el peso de la culpa debe recaer sobre una única persona: la indignación del lector debe concentrarse en una única naturaleza negra.

13. En una historia de detectives no caben las sociedades secretas, mafias, sectas, logias y demás. En ese caso estaríamos hablando de la novela de aventuras o de espionaje, que es otra cosa completamente distinta.

14. El método del asesinato, igual que el procedimiento para descubrir al culpable, debe ser racional y científico. No podremos recurrir a armas imaginarias ni a venenos inventados. Si nos sometemos en el terreno de la fantasía, como Julio Verne, traspasaremos los límites de la ficción policial.

15. La solución del problema debe ser diáfana, de manera que si el lector, una vez llegado al final, vuelve a leer el libro, vea que las pistas eran muy evidentes y podría haber resuelto el caso al mismo tiempo que el héroe, e incluso antes que él. Si el autor ha jugado limpio, deberá aceptar que un cierto número de lectores perspicaces, mediante el análisis, la eliminación y la lógica, hayan adivinado quién era el culpable. De ahí la gracia del juego.

16. Una novela policiaca no debe contener largos pasajes descriptivos ni adornos literarios ni profundos análisis de personajes ni preocupación “atmosférica”. Es más importante la acción. Nuestro propósito principal es solucionar el problema y no podemos introducir temas irrelevantes que dispersen la atención del lector. Evidentemente, habrá algunas descripciones imprescindibles para dar consistencia y verosimilitud al relato, pero si el autor consigue simpatizar con el lector y hacerle creer en la realidad del ambiente y de los personajes, ya ha hecho suficientes concesiones a la técnica literaria.

17. El culpable nunca debe ser un delincuente profesional. Los delitos cometidos por infractores habituales son cosa de cada día en el ámbito de una comisaría de policía y no interesan a brillantes detectives aficionados. Un crimen realmente fascinante es aquel que comete un respetable miembro de la Iglesia, o una señora respetable y conocida por sus obras de caridad.

18. Lo que hemos presentado como un crimen al principio de la historia no puede terminar siendo un accidente o un suicidio. Sería una jugarreta imperdonable

para el lector un anticlímax semejante después de la odisea de una complicada investigación.

19. Los motivos para cometer el crimen deben ser de tipo personal. Tanto las conspiraciones internacionales como la política de guerra pertenecen a otro género, ya sea el bélico o el de espionaje. La novela policiaca debe reflejar experiencias que resulten cotidianas al lector, para dar una salida a sus deseos y emociones reprimidos.

20. Para redondear este credo con unas puntualizaciones finales, termino con una lista de algunos de los recursos a los que *jamás podrá recurrir* un escritor de historias policiacas que se precie. Son demasiado familiares para los auténticos amantes de la literatura criminal y utilizarlos es una confesión de ineptitud y falta de originalidad por parte del autor.

(A) Descubrir la identidad del culpable porque se ha dejado una colilla de cigarrillo en la escena del crimen y siempre fuma una misma y extraña marca.

(B) Celebrar una falsa sesión de espiritismo para hacer que el culpable se asuste y se delate.

(C) Las huellas dactilares falsas.

(D) La coartada falsa basada en la presencia de un maniquí.

(E) El perro que no ladró y da a entender que conocía al intruso.

(F) El malo resulta ser hermano mellizo o pariente muy parecido a uno de los sospechosos inocente.

(G) La jeringuilla hipodérmica y el suero de la verdad.

(H) La comisión del asesinato en una habitación cerrada en presencia de la policía.

(I) Descubrir al culpable mediante un test de asociación de palabras.

(J) El detective al final descubre al culpable al descifrar un código o un mensaje secreto (Van Dine, 1947: 189-193)⁶⁸.

2.5.11. Georges Simenon

En 1929 el belga Georges Simenon (1903-1989) publica *Pietr, el letón*, en el que aparece por primera vez el comisario Maigret, que rápidamente alcanzará la fama no solamente en Bélgica sino también en Francia. Esta novela inaugura la serie de los “Maigret” (compuesta por 75 novelas y 28 relatos)⁶⁹, lanzada al año

⁶⁸ En base a estas reglas, Ronald A. Knox –así como otros después de él– escribió en 1929 un nuevo decálogo para escribir historias policiacas:

1. El criminal debe ser alguien mencionado al principio de la historia, pero no debe ser nadie cuyos pensamientos pueda haber conocido el lector.
2. Cualquier agente sobrenatural será descartado sistemáticamente.
3. No está permitida la existencia de más de una habitación o pasadizo secreto.
4. No se pueden usar venenos que no hayan sido descubiertos hasta el día de hoy, ni aparatos que precisarían una larga explicación científica al final.
5. En la historia no debe figurar ningún “Chinaman” (criminal loco que asesina sin motivo. Hoy lo llamaríamos *serial killer*).
6. El detective no puede resolver el caso por un accidente o casualidad ni situación fortuita, ni por una inexplicable intuición que resulte ser correcta.
7. El detective no puede ser el autor del crimen.
8. El detective no puede presentar pruebas que no se hayan mostrado previamente al lector.
9. El amigo “estúpido” del detective, Watson, no puede ocultar los pensamientos que le pasen por la cabeza; su inteligencia debe estar un poco, pero solo un poco, por debajo de la del lector medio.
10. Los hermanos mellizos, y los dobles en general, no pueden aparecer a menos que hayamos sido preparados para ello (Knox, 1947: 194-196).

⁶⁹ Paco Camarasa da cuenta de una divertida anécdota que circulaba en torno a la rapidez con que Simenon escribía un Maigret: en una ocasión, Alfred Hitchcock lo llamó por teléfono y su secretaria le dijo que Simenon no podía ponerse porque había comenzado a escribir una novela. Así que, según

siguiente por el editor Fayard, de París. Jules Maigret, comisario de la Policía Judicial, tiene cuarenta y cinco años cuando aparece por primera vez en una novela. Es un hombre corpulento, de cien kilos y un metro ochenta de estatura, con sombrero hongo, abrigo de cuello de terciopelo y pipa. De nuevo, nos encontramos ante otro detective amante de la gastronomía –como ya le ocurría a Hércules Poirot y a otros muchos después de él–, y también del mejor tabaco, aunque, a diferencia de otros detectives sobre los que solo conocemos ciertos datos de su vida anterior, en el caso de Maigret conocemos sus manías y sus tics hasta en sus menores detalles: su origen campesino, su lugar de nacimiento –el pueblo ficticio de Sant-Fiacre–, los institutos donde cursó estudios, las circunstancias de su boda, etc.

Por otro lado, como bien afirman Boileau y Narcejac, Maigret, más que explicar, trata de comprender: lo que le interesa es el criminal y sus motivos para actuar, más que la resolución del crimen en sí. Por eso, en vez de las huellas o los objetos encontrados en la escena del crimen, cuentan para él las palabras, los gestos, las miradas o incluso los silencios (Boileau y Narcejac, 1968:10-103). En este sentido, algunos autores, como Alberto del Monte, hablan de un “caso Simenon” y de “una mitología simenoniana” (Del Monte, 1962: 198). Defienden la originalidad de Simenon, asegurando que había creado un “tipo” de novela policiaca cuya principal expresión era Maigret, un detective con un método muy particular, el de sumergirse en el clima del crimen y “meterse en la piel del asesino”. Maigret se presenta, pues, como “un personaje vital: antiheroico y humano, lleno de silenciosa compasión, lo que le induce a no juzgar: su oficio es una vocación de médico o de confesor más que de investigador” (Del Monte, 1962: 200). Y en el mismo sentido, Fernández Cuenca defendía la originalidad de Simenon en relación con sus personajes, hombres y mujeres “de carne y hueso, con la realidad fragante de sus pasiones, de sus vicios, de sus debilidades; con su lado bueno y su lado malo, con sus alternativas cordiales, sus impulsos y sus crisis en lo moral y en lo físico”

cuenta la leyenda, el cineasta respondió “ah, entonces quedo a la espera”, dando a entender que era de todos sabido lo rápido que el belga escribía sus novelas (Camarasa, 2018: 371).

(Fernández Cuenca, 1943: 165). Sin embargo, es necesario advertir que esta no es una transgresión tal que rompa con las convenciones esenciales del género, ni siquiera es una innovación en el género policiaco, como argumentan algunos. Precisamente, como ya se ha mencionado, una de las cualidades por las que ha sido elogiada Agatha Christie es precisamente su capacidad de crear personajes completamente verosímiles.

Más interesante resulta que en la serie Maigret el personaje evolucione. Hoveyda no se equivoca cuando dice que Maigret, que en su primera novela tenía cuarenta y cinco años, va envejeciendo en las siguientes, volviéndose cada vez más refunfuñón y filosófico, más interesado en la reflexión sobre la conducta de los hombres que en resolver misterios. Este enfoque sobre el detective conduce a Hoveyda a preguntarse si son verdaderamente policiacas las novelas de esta serie. Acaba concluyendo que muchas son novelas de costumbres a las que Simenon ha añadido una intriga criminal “un tanto desvaída” (Hoveyda, 1967: 115). Sin embargo, la mayoría de las más de cien obras de la serie Maigret sí son policiacas. Por ejemplo, *La bailarina del “Gai-Moulin”* (1931), que es de sus primeras novelas, y *Maigret y el hombre solitario* (1971), que es de las últimas, mantienen en todo momento la intriga policiaca como hilo argumental.

En definitiva, existe una gran polémica con respecto a si Simenon era realmente un escritor policiaco. Si bien muchos investigadores le consideran un renovador del género policiaco, otros muchos defienden que lo que ha hecho el novelista belga ha sido desvirtuarlo hasta alejarse de la esencia misma del género. Juan José Mira afirma que “a Georges Simenon se le alaba públicamente por todo aquello que no constituye la esencia del género, sino sus accidentes” (Mira, 1956: 235). Debemos insistir en que, aunque Simenon suele prolongar durante páginas y páginas la captura de un culpable que todo el mundo conoce, este tipo de novelas policiacas, conocidas como “novelas policiacas invertidas”, mantienen su condición policiaca siempre que tengan como hilo central de la historia la investigación y la resolución de un misterio criminal. Lo que es indudable es que el

éxito de Simenon ha sido inmenso. Además de fama y popularidad, este autor ha conseguido también el reconocimiento literario, y, así, en 1952 fue nombrado académico en Francia; en 1958, presidente del Festival Cinematográfico de Bruselas, y, en 1960, del de Cannes.

2.5.12. Samuel Dashiell Hammett

En 1929 Samuel Dashiell Hammett (1894-1961), ex detective de la agencia de investigaciones Pinkerton (Baltimore, Estados Unidos), publica su primera novela, *Cosecha roja*, protagonizada por el agente de la Continental. Aunque ya en 1923 había publicado en la popular revista estadounidense *Black Mask* su primer relato, *Arson Plus* –bajo el pseudónimo de Peter Collinson– y siguió escribiendo relatos cortos, fue en 1929 cuando su fama comienza a crecer y cuando decide dedicarse a escribir novelas. De esta manera, ese mismo año publica también su segunda obra, la novela titulada *La maldición de los Dain* (1929), de nuevo protagonizada por el agente de la Continental; al año siguiente, *El halcón maltés* (1930), con Sam Spade como protagonista; un año más tarde, *La llave de cristal* (1931), con el guardaespaldas Ned Beaumont haciendo de detective, y, finalmente, en 1934, aparece *El hombre delgado*, protagonizada por Nick y Nora Charles.

Según buena parte de la crítica, la innovación de Hammett consistió en hacer de la novela policiaca un instrumento de representación realista y denuncia social. Para Alberto del Monte, su realismo se basa “en la descripción de determinados aspectos de la sociedad contemporánea desde una perspectiva pesimista” (Del Monte, 1962: 173-175), y, para Boileau y Narcejac, las novelas de Hammett representan la “ley suprema de un mundo dominado por el dinero” (Boileau y Narcejac, 1968: 90). El realismo de Hammett se manifiesta igualmente en sus personajes. A pesar de que, como afirma Mira, el lector de Hammett presencia una alucinante realidad, cuyos protagonistas “gesticulan, actúan y hablan al ritmo y en armonía con la acción, para desaparecer, instantáneamente que esta cesa, con su

impenetrable mundo interior; con su ignorado pasado y su indescifrable futuro” (Mira, 1956: 205), sus personajes alcanzan un notable desarrollo psicológico y nuestra falta de información sobre su vida no les resta credibilidad y verosimilitud. El propio Raymond Chandler, admirador de Hammett, asegura en “El simple arte de matar” que fue Hammett quien “volvió a colocar el asesinato entre aquellos que en realidad suelen cometerlos, y no para proporcionar sencillamente un cadáver; y con medios al alcance de la mano, no con pistolas damasquinadas, curare y venenos tropicales. Reflejó en el papel a esas personas tal como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que utilizan habitualmente” (Chandler, 1980).

A este respecto, muchos estudiosos reivindican que el secreto de Hammett consistió en inventar personajes de carne y hueso, seres humanos que piensan, actúan y se expresan como sucede en la realidad (Benvenuti y Rizzoni, 1979: 100). Sin embargo, aunque gran parte de la crítica está convencida de que la innovación de Hammett consistió en hacer de la novela policiaca un instrumento de representación realista y denuncia social, es necesario tener presente que ya las novelas de Agatha Christie, por ejemplo, eran un fiel reflejo de la realidad, donde el poder del dinero era el móvil de casi todos los crímenes en la sociedad burguesa y donde, como ya se ha visto, no faltaba la crítica del *statu quo* imperante. Además, ya muchos otros autores antes de Hammett habían sido elogiados por este mismo motivo, consistente en hacer a sus personajes seres de “carne y hueso”.

La verdadera innovación de Hammett radica, pues, no en una representación realista de la sociedad, que ya se daba en novelas policíacas anteriores, sino en la descripción de esa nueva realidad que él presenta, la de la sociedad estadounidense de su época. Martín Cerezo en su artículo “*La llave de cristal* de Dashiell Hammett” explica cómo este escritor americano trasladó a su obra la realidad de su tiempo haciendo que sus novelas fueran un testimonio incuestionable de la sociedad norteamericana del momento, una sociedad completamente corrupta donde la delincuencia urbana crecía vertiginosamente, porque Hammett “había visto las entrañas de la bestia” y conocía bien los bajos fondos de ese mundo (Martín Cerezo,

2005b: s. p.). Los crímenes ya no tienen lugar en barrios elegantes o en lujosas casas de campo, sino en los barrios más humildes, donde las mafias y la criminalidad aumentan día a día.

Lo que es indudable, como afirma Juan José Mira, es que Hammett fue el “iniciador de la tenebrosa ruta por donde hoy transitan victoriosamente los Hadley Chase, James Cain, Horace Mac Coy y demás novelistas ‘duros’ americanos, cultivadores de la nueva fórmula, que en Europa ha cristalizado con el nombre de novela negra” (Mira, 1956: 203). Sam Spade, detective de *El halcón maltés*, es el antecesor de todos esos personajes duros, protagonistas de las novelas negras, en las que la diferencia entre el detective y el criminal se sutaliza tanto que llega a desaparecer. Está claro que Hammett hace protagonistas de sus novelas a detectives privados, pobres y cínicos, que no tienen más remedio que dedicarse a la investigación para subsistir en la sociedad en la que viven, pero combaten contra la sociedad corrupta que les rodea.

Sin duda, Hammett fue el puente de unión entre las novelas policiacas y las novelas negras, que surgieron a partir de las suyas. En palabras de Paco Camarasa, “no es aún novela negra –que, afortunadamente es mucho más amplia y sigue creciendo–, pero es a partir de Hammett que existe la novela negra” (Camarasa, 2018: 196). Resulta conveniente insistir en que las crudas historias de crímenes, sexo y violencia, que caracterizan las llamadas novelas negras, no guardan con la novela policiaca más relación que la de incluir entre sus personajes a criminales y policías, pues en ellas el hilo central que guía la intriga no es la resolución de un misterio criminal, sino la representación de la corrupta sociedad y la violenta realidad en la que están ambientadas.

2.5.13. Raymond Chandler

Raymond Chandler (1888-1959), autor norteamericano nacido en Chicago, profesor, crítico e incluso director de una compañía petrolífera antes de darse a

conocer como novelista, presentó al público su primera novela, *El sueño eterno*, en 1939. El relato está protagonizado por Philip Marlowe⁷⁰, un detective privado, vividor y gran conquistador, muy aficionado al whisky, que volverá a aparecer en *Adiós, muñeca* (1940), *La ventana siniestra* (1942), *La dama del lago* (1943), *La hermana pequeña* (1949), *El largo adiós* (1953), *Playback* (1958) y *Poodle Springs* (1959), novela esta que quedó incompleta a la muerte del escritor y fue terminada por Robert B. Parker en 1989.

Así, una de las aportaciones fundamentales de Chandler es la creación de Philip Marlowe. Marlowe es un hombre honrado que trata de defender su dignidad a pesar de las complicadas situaciones en las que se ve mezclado a causa de su ingrato oficio. Así, en *El simple arte de escribir*, en “Carta al señor Inglis”, Raymond Chandler sentencia que “si rebelarse contra una sociedad corrupta equivale a ser inmaduro, entonces Philip Marlowe lo es en extremo” y “si ver la basura donde hay basura constituye una señal de inadaptación social, entonces Philip Marlowe es un inadaptado” (Chandler, 2004: 211). Es destacable que, como señala Sánchez Soler, Marlowe ha preferido muchas veces no cobrar el trabajo, simplemente porque descubrir la verdad le dejaba más que satisfecho (Sánchez Soler, 2006: 43). Aunque no tiene nada de héroe clásico, pues no es temerario, ni genial, e incurre en más de un error en sus investigaciones, al final, Marlowe siempre logra dominar las situaciones y resolver todos los crímenes. Así pues, si acaba convirtiéndose en un héroe es gracias a sus valores éticos y a su estricta moral, que resultan heroicos en un mundo tan corrompido. Se entiende entonces que Manuel González de la Aleja Barberán asegure que el detective que aparece en las obras de Chandler – y de Hammett– es un antihéroe típicamente americano que juega el papel de “caballero andante contemporáneo”, pero no por presentarse

⁷⁰ Según cuenta Paco Camarasa, “Marlowe fue antes Mallory, Malven, Carmody y John Dalmas. A Chandler le gustaba el nombre de Mallory, por Thomas Malory, el compilador de *La muerte de Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda*. Pero a Cissy Bowen, la esposa de Chandler, diecisiete años mayor que él, le gustaba Marlowe” (Camarasa, 2018: 83).

envuelto en “un aire épico y una armadura brillante”, sino por “su mirada cínica, su aspecto cansado y su sonrisa amarga, que lo dota de una humanidad de la que carecen los superhéroes” (González de la Aleja Barberán, 2006: 61-63).

Además, también Chandler, al igual que ya había hecho S. S. Van Dine, escribió en 1944 un decálogo con las normas que según él debía cumplir una novela policiaca. Estas normas han sido traducidas al castellano, resumidas y recogidas por Andreu Martín (Martín, 2015: 269-268) y serían las siguientes:

1. Verosimilitud: la situación original y el desenlace deben ser verosímiles.
2. Precisión: no se admiten errores técnicos respecto al método del asesinato ni de la investigación.
3. Realismo: los personajes, el ambiente y la atmósfera deben ser realistas. Hay que tratar de gente real en un mundo real.
4. Consistencia: aparte de los elementos de misterio, la intriga debe ser consistente como historia. Tiene que ser una aventura que valga la pena leer.
5. Sencillez: la estructura debe tener una sencillez de base que permita contarla con facilidad cuando llegue el momento.
6. Sorpresa: la solución del misterio debe sorprender a un lector de inteligencia media.
7. Coherencia: cuando revelemos la solución, esta debe parecer inevitable.
8. Concreción: la novela policiaca no tiene que pretender abarcarlo todo. Si nos decidimos por la historia de un enigma que funciona en un nivel mental elevado, no podemos permitir que también sea una aventura violenta o apasionada.
9. Justicia: el criminal tiene que ser castigado, de una manera u otra, aunque no necesariamente por un tribunal. Si no hay castigo, el resultado resultará irritante para el lector.

10. Honestidad: tenemos que ser honrados con el lector (Chandler, 1997: 63-69).

No obstante, según Mira, las intrigas de Chandler nunca son depuradas y le gusta impresionar a sus lectores con procedimientos reprobables, “mezclando cálculo y azar en un juego que, repetidamente, se aparta de las típicas normas del género” (Mira, 1956: 210). En realidad, lo que ocurre es que a Chandler le gustaba dejar algunos cabos sueltos en sus historias, que ni la policía, ni el detective lograban descubrir. Y, aunque esto transgrede, en cierta medida, la convención del género, según la cual se han de explicar todos los detalles del misterio, sí que existe una explicación al crimen. El hecho de que el lector deba rellenar los espacios en blanco que en cualquier investigación pueden quedar por resolver no hace sino aumentar la verosimilitud de la novela. De este modo, aunque se aleja de la objetividad característica –pero no esencial– del género, sus novelas citadas cumplen con las condiciones imprescindibles del género y, además, se acerca a otras de las convenciones básicas del imaginario policiaco, como es el juego con el lector y su implicación en la resolución del misterio.

Un magnífico ejemplo del modo en que Raymond Chandler jugaba con la complicidad del lector se muestra en la anécdota que cuenta Sánchez Soler sobre el rodaje de *El sueño eterno* en 1946. Raymond Chandler no pudo participar en la elaboración del guion por estar contratado como guionista por otra productora. Ante las dificultades de los guionistas, el director de la película, Howard Hawks, envió un telegrama a Raymond Chandler para que le dijera quién había matado a Owen Taylor, el chófer del general Sternwood. Según la novela, la policía archivaba el crimen como suicidio, aunque estaba convencida de que alguien había manipulado el coche para provocar el accidente. Chandler, después de repasar detenidamente su novela y reflexionar durante varios días, terminó enviando un telegrama a Hawks en el que respondía escuetamente: “Lo ignoro” (Sánchez Soler, 2011: 41). Esta contestación pone de manifiesto que, para el autor, sus personajes y sus tramas eran tan reales que, en ocasiones, ni él mismo conocía –o decía no conocer– todos los

detalles de las historias que aparecían en su mente y sobre las que cada lector debía encontrar sus propias hipótesis para rellenar esos espacios en blanco⁷¹.

Asimismo, es destacable que, además de contener una profunda crítica social, las novelas de Chandler demostraban una indudable impecabilidad estilística. De hecho, el mismo autor, en *El simple arte de escribir*, cuenta como en sus comienzos, cuando escribía para los *pulps*, introdujo en un relato una oración como esta: “salió del coche y caminó por la soleada acera hasta que la sombra del toldo de la entrada cayó sobre su rostro como el tacto del agua fría”. La oración fue suprimida cuando publicaron el relato con el pretexto de que los lectores de este tipo de narraciones no apreciaban estos adornos y solo estaban interesados en la acción. Como reacción y para demostrar que se equivocaban y que, en realidad, lo que los atraía, igual que a él, era la creación de emociones a través de la descripción y el diálogo, Chandler introdujo en sus novelas posteriores todo tipo de adornos y recursos estilísticos que, lejos de empeorar la novela, no hacían sino ahondar en ellas (Chandler, 2004: 87-88). De este modo, aunque, Juan Madrid señala que, a partir de las novelas de Hammett y de Chandler, se escribe con una nueva prosa directa, concisa, clara y transparente, influenciada sin duda por el periodismo y también por el cine, porque muchos de estos autores escribían también guiones para este nuevo medio artístico (Madrid, 1989: 19), no por ello se descuida el estilo y la estética de la obra.

⁷¹ A este respecto, González de la Aleja Barberán sentencia que es necesario acabar de una vez por todas con el mito del asesinato sin resolver del chófer de los Sternwood. Una cuidadosa lectura de la obra maestra de Chandler demuestra que ningún cabo queda suelto si el lector se implica en la lectura y hace su propio trabajo de reconstrucción de la información: Carmen Sternwood mata a Rusty Reagan por ignorarla; Owen Taylor, el chófer de los Sternwood, mata a Arthur Geiger porque amaba a Carmen y Geiger la chantajeaba; Joe Brody mata a Owen Taylor para conseguir las fotos con las que Arthur Geiger había chantajeado a Carmen; Carl Lundgren, amigo de Geiger, mata a Joe Brody pensando que este había matado a Geiger; Canino, matón de Eddie Mars, mata a Harry Jones porque sabía demasiado; Philip Marlowe mata a Canino y Eddie Mars es asesinado por sus propios hombres al salir de la casa de Geiger (González de la Aleja Barberán, 2015: 27).

Además, Chandler convirtió a su detective en el narrador de sus propias historias, introduciendo, tal y como comenta Vázquez Montalbán, la subjetividad del héroe, que “nos conduce como si se tratase de un fisgón” y condiciona “nuestra mirada y la carga de su propia sentimentalidad” (Vázquez Montalbán, 1989: 55). Surgen, así, elementos como la ironía, desconocida en el grado de conciencia literaria con que la utiliza Chandler. En palabras de Julián Ibáñez, en su artículo “El oficio de escribir: Con el corazón en la boca”, Marlowe es un protagonista que nos induce a “ver el mundo con sus ojos” (Ibáñez, 1989: 46), es decir, nos transmite los hechos tal y cómo él los percibe, de manera que condiciona nuestro entendimiento.

En conclusión, aunque es necesario insistir en que la mayoría de los autores que siguieron el camino de Hammett y Chandler acabó desarrollando un nuevo género, caracterizado por el clima de violencia y brutalidad propias de la sociedad americana de la época, y que se alejaba de las convenciones esenciales del género policiaco, por las que toda la trama se centra en la resolución del misterio criminal, estos dos escritores sí pueden incluirse entre los cultivadores de la novela policiaca. Como dice Andreu Martín, si bien es verdad que, en las novelas de Raymond Chandler o de Dashiell Hammett, aparecen el realismo, la brutalidad y la denuncia de unas determinadas lacras sociales, además del simple juego de “adivine usted quien es el culpable”, también es verdad que ambos planteaban enigmas en sus novelas, y se empeñaban en mantener una intriga muy similar a la de sus colegas (Martín, 1989: 28-29). Así pues, tanto Hammett como Chandler tienen el mérito de haber abierto nuevas vías literarias que toman como modelos a los protagonistas de sus novelas, y que, con el paso del tiempo, se han convertido ya en estereotipos. En concreto, tal y como advierten Sánchez Zapatero y Martín Escribà, a pesar del carácter fundacional de Hammett, probablemente el autor que de forma más evidente contribuyó a la elaboración del estereotipo del investigador fue Chandler, quien a través de Marlowe creó un “icono detectivesco a partir de elementos como el tabaco, el alcohol, la gabardina y el sombrero de fieltro; caracteres basados en la ironía, el escepticismo y una peculiar ética con la que observar el mundo; y recursos

como la capacidad de seducción y de obtener información” (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 28).

2.5.14. Jorge Luis Borges

La teoría de los polisistemas⁷² defiende que existe un estrato central correspondiente al sistema literario canonizado por las élites culturales frente a un sistema periférico literario formado por la literatura de los márgenes, que no se ajustaría a las reglas canónicas. Sin embargo, se pueden producir procesos de transferencia entre uno y otro estrato. Es precisamente este proceso de transferencia el que ha dado lugar a la inclusión de autores como Agatha Christie, Dashiell Hammett⁷³ o Raymond Chandler en el estrato central; o, por el contrario, que autores considerados dentro del sistema canonizado como Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges o Muñoz Molina, hayan utilizado el imaginario policiaco en sus narraciones dotándolo así de la relevancia que merece.

En este sentido, Manuel María Morales Cuesta señala que “algunos de los modelos en la obra de AMM como son Borges o Bioy Casares ya han demostrado suficientemente en muchas ocasiones que lo fantástico y lo policiaco puede merecer el calificativo de literario” (Morales Cuesta, 1996: 40). Por este motivo, incluimos también a Jorge Luis Borges (1899-1986) en esta selecta lista de autores que han escrito obras policiacas que han influido por uno u otro motivo –sus personajes, sus estrategias literarias, su estilo, etc.– en la historia y evolución del género. Además de la gran admiración que Antonio Muñoz Molina siente por él, buena parte de los

⁷² Véanse *Polysystem Studies*, de Itamar Even Zohar (1990), y “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas”, de Montserrat Iglesias Santos (1994).

⁷³ La novela policiaca ha interesado escasamente a la crítica por su valor específicamente literario, aunque, como bien afirma Gubern, en el caso de Dashiell Hammett, sus cualidades técnicas le han valido atentos estudios literarios, especialmente en Europa. André Gide, por ejemplo, no ha tenido inconveniente en situar su obra a la altura de la de William Faulkner (Gubern, 1970a: 8).

relatos de Borges revelan la influencia decisiva del género policiaco tanto en las obras que pueden considerarse claramente policiacas como en otras que no lo son, aunque sí juegan con las estrategias del género. La fascinación del escritor argentino por lo policiaco se traduce también en las reflexiones teóricas sobre el género, aunque, como indica Elena Arenas Cruz en “Borges y la literatura policial”, el concepto que Borges tiene del relato policiaco, basado en la preeminencia de lo intelectual sobre lo material, se acerca más a “los albores genealógicos del género que a las modernas manifestaciones del mismo” (Arenas Cruz, 1992: 10)⁷⁴. El propio Borges comenta que el género policial decae en Estados Unidos convirtiéndose en un género realista en el que predomina la violencia física y sexual y olvidándose el origen intelectual del relato policial (Borges, 1996: 197).

Entre otros relatos cercanos al modelo policiaco, Borges es, por ejemplo, autor de “La muerte y la brújula”, cuento publicado por primera vez en la revista “Sur” en mayo de 1942, y luego incluido en la colección *Ficciones*, en 1944. Desde el principio del relato “La muerte y la brújula” los lectores quedan advertidos de que Lönnrot, el detective, previó el último crimen del asesino, pero no logró impedirlo⁷⁵. Una nueva transgresión de los clásicos policiacos que, a pesar del anticipo, no implica que el cuento deje de ser policiaco, pues de nuevo se plantea un enigma criminal y hay un progresivo desvelamiento de la verdad basado en una

⁷⁴ Además, como apunta esta autora, Borges no apreciaba las soluciones de índole científica iniciadas por el polifacético Sherlock Holmes, experto en botánica, balística, cenizas y tabacos, venenos, etc., porque no podían ser intuitas o imaginadas por un lector normal (Arenas Cruz, 1992: 15).

⁷⁵ A este respecto, Bernat Castany Prado, en su artículo “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”, entiende que la causa de que la figura del detective, símbolo de la razón, resulte especialmente atractiva para un escritor de tendencia escéptica como Borges, convencido de que todo conocimiento es improbable, es que busca “humillar en la ficción a todos aquellos que pretendan exceder los estrechos límites de conocimiento que nos han sido impuestos” y, para ello, a menudo, hace que sus detectives literarios fracasen en sus investigaciones (Castany Prado, 2006: s. p.).

investigación, sin la que el lector difícilmente podría dar con la solución. En palabras de Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, la importancia de un principio que regule y conduzca toda la creación literaria, como puede ser la resolución de un misterio policiaco, es trascendental para Borges (Rodríguez Guerrero-Strachan, 1998: 168). Además, recordemos que Borges reconocía a Edgar Allan Poe como el inventor del género y así lo homenajea en este cuento, donde Auguste Dupin es mencionado en un ejemplo claro de la intertextualidad⁷⁶.

Asimismo, Borges escribió junto con Bioy Casares *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicado en 1942 bajo el pseudónimo común de H. Bustos Domecq. Está integrado por seis relatos en los que Isidro Parodi, el preso de la celda 273 de la Penitenciaría Nacional, resuelve los casos que le plantean sin moverse de ella. Cada relato es completamente independiente de los demás, pero en todos ellos se va desplegando en un segundo plano ante el lector todo un elenco de personajes con un humor corrosivo que les imprime rasgos y aires propios de *grand guignol*. La gran contradicción, la ironía que planea sobre los seis casos, es que “don Isidro es capaz de resolver los más enrevesados crímenes, pero es incapaz de demostrar su propia inocencia” (Camarasa, 2018:16). La fascinación por el relato policial que se trasluce en estas y otras narraciones –como “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz” o “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, por ejemplo– está también presente en su obra ensayística. Con Bioy Casares escribe Borges *Los mejores cuentos policiales*, pero también dedica varios artículos críticos al género, caso, por ejemplo, de “Sobre Chesterton”, “El cuento policial”, “Nathaniel Hawthorne”, “Dos novelas policiales”. Destaca el artículo “Los laberintos policiales y Chesterton”⁷⁷, donde el escritor estableció una serie de

⁷⁶ Fue Julia Kristeva, quien, tras formular originalmente el término de “intertextualidad” en su obra *Semeiotiké*, lo precisó más tarde rechazando su falso sentido de “crítica de fuentes” y afirmando que designa la transposición de uno o de más sistemas de signos en otro distinto (Kristeva, 1974: 59).

⁷⁷ Según cuenta en una entrevista con Juan Cruz, Muñoz Molina descubrió a Chesterton precisamente a través de Jorge Luis Borges (Cruz, 2001: 139).

condiciones que él entendía que debía poseer un cuento para ser policiaco. Los rasgos característicos del relato policial serían los siguientes:

1. *Un límite discrecional de seis personajes*, porque el excesivo número de sospechosos no hace sino crear una confusión innecesaria.

2. *Declaración de todos los términos del problema* para evitar que el detective cuente con más información que los lectores o que al final el criminal resulte ser un desconocido.

3. *Avara economía de los medios*, porque el descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo puede ser agradable, pero el caso contrario, dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad, corre el riesgo de parecer una cargazón.

4. *Primacía del cómo sobre el quién*, ya que para Borges lo interesante es la manera en que el criminal actúa.

5. *Pudor de la muerte*: las pompas de la muerte, con las que se refiere a las florituras estilísticas, no caben en la narración policial.

6. *Necesidad y maravilla en la solución*, pues el problema debe ser un problema determinado, apto para una sola respuesta y esa respuesta debe maravillar al lector sin apelar a lo sobrenatural.

Además, el escritor defiende que están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos seudocientíficos y los talismanes. En este sentido, Borges señala que Chesterton siempre realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo (Borges, 1935: s. p.)⁷⁸.

⁷⁸ Este sería un nuevo tipo de novela policiaca, que se conoce con el nombre de “misterio racionalizado”. Se trata de obras en las que el misterio, que parecía debido a causas sobrenaturales, acaba siendo explicado racionalmente y el terror queda disipado al final.

3. ANTONIO MUÑOZ MOLINA

3.1. Apuntes biográficos

El 10 de enero de 1956 nace en Úbeda, Jaén, Antonio Muñoz Molina. Como él mismo cuenta, en su niñez tuvo contacto solamente con los tres libros que había en su casa: *Orlando el furioso*, de Ariosto; *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes e *Historia de un hombre contada por su esqueleto*, de Manuel Fernández y González (Pura: 204). José Manuel Begines Hormigo, autor de *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, observa que “estos tres libros contribuyen a asentar los pilares fundamentales de su poética”, que correspondería a la pasión (Ariosto), la ironía y el juego con la realidad y la ficción (Cervantes) y a la complicación de la trama (folletín). Sin embargo, es evidente que la concepción literaria del jienense no parte únicamente de estas obras ni su teoría literaria se reduce a estos tres rasgos (Begines Hormigo, 2006b: 14). En este sentido, resulta también muy destacable la influencia que la literatura oral y el cine han tenido en la literatura del andaluz. Él mismo, en su artículo “Los días de la radio”, recogido en *La vida por delante*, cuenta lo siguiente:

No era sólo en los libros donde adquiriría uno el gusto y el vicio de la ficción. Los libros eran pocos y caros, y uno apenas sabía entonces que en ellos podían contenerse las mejores historias. La ficción estaba en los cuentos y en las conversaciones de los mayores, en los tebeos (a los que nosotros llamábamos *pulgarcitos*), en las películas y en la radio. Al cine no siempre se podía ir, salvo durante el verano, cuando casi no había noche en que no nos llevaran a ver una película en el cine al aire libre (Vida: 188).

De este modo, entiende el andaluz que la formación intelectual que no podían darle sus padres la recibió de sus maestros en la escuela y de sus profesores en el Instituto. Antonio Muñoz Molina estudió el Bachillerato Elemental en el

Colegio Salesiano “Santo Domingo Sabio”⁷⁹. Más tarde, estudió el Bachillerato Superior en el Instituto de Enseñanza Media “San Juan de la Cruz”, en Úbeda y cree que tal vez por eso se considera “un defensor tan apasionado de la instrucción pública como fundamento de la justicia social” (*Autorretrato*: s. p.). Así pues, desde muy joven, y a pesar de haber pasado su infancia en un pequeño pueblo de Jaén donde el acceso a la literatura era muy limitado, siempre se interesó por la creación literaria y escribió algunos poemas y alguna obra dramática, sin gran relevancia pero que ya daban muestras de su pasión. Él mismo cuenta que a los 16 años escribió una obra de teatro entre existencial y de protesta, a la manera de la época, que se titulaba “La Academia”: “La montaron unos amigos míos en la escuela de Magisterio de los jesuitas, y fue prohibida no recuerdo por quién el día antes del estreno. Eso me dio la satisfacción precoz de verme a mí mismo como un autor represaliado por la dictadura” (*Autorretrato*: s. p.).

Más tarde, en 1973, se marchó a Madrid para estudiar la carrera de Periodismo⁸⁰. No obstante, la falta de motivación, debida a la incompetencia de sus profesores, hizo que abandonase la Universidad Complutense de Madrid y regresase a Úbeda. En cualquier caso, sus inquietudes artísticas no desaparecieron y en 1974 decidió marcharse a Granada a estudiar la licenciatura de Historia del

⁷⁹ En su *Autorretrato* cuenta el jienense que allí descubrió que a uno lo podían tratar de manera distinta según la posición social que tuviera su familia (*Autorretrato*: s. p.) y en conversación con Lourdes Cobo Navajas detalla que “los curas aquellos Salesianos tenían todas las cosas más odiosas: eran clasistas y de un reaccionario brutal [...] Desde los catorce años, yo me di cuenta de que, ante cualquier cosa que ellos defendieran, yo estaba en contra. El colegio Salesiano me dejó en una situación de ateísmo saludable” (Cobo Navajas, 1996: 25).

⁸⁰ En una entrevista con Justo Serna, el jienense confiesa que en esa época nunca viajaba y apenas salía de su pueblo, de modo que sentía un gran deseo de escapar: “Yo sólo iba de vez en cuando a Jaén, al médico, y ya era toda una experiencia. Dentro de mi misma ciudad había zonas enteras que me eran desconocidas, ya que nuestras vidas estaban muy concentradas en nuestro barrio de campesinos y hortelanos, un antiguo arrabal junto a la muralla. Más que la necesidad de viajar, estaba la de salir, y esa salida era sin duda inseparable del despliegue vital de uno mismo” (Serna, 2004b).

Arte, que sí acabaría en 1978. En 1979 y 1980 realiza el Servicio Militar en Vitoria y San Sebastián (según reflejará en *Ardor guerrero*). Más tarde, en 1982 se casó en Úbeda con Marilena Vico, con la que estuvo hasta 1991, y de quien nacen tres de sus hijos: Antonio en 1983, Arturo en 1986 y Elena en 1989.

El joven escritor nunca renunció a su sueño de dedicarse a la literatura y al periodismo. De este modo, mientras trabajaba como administrativo en el Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada, publicó sus primeros artículos en *Diario de Granada* y en *Ideal de Granada* y también su primera novela, *Beatus ille* (1986). Y, tras el inmenso éxito de su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, publicada en 1987, pidió una excedencia de dos años para dedicarse por completo a la literatura. Como él mismo cuenta en una entrevista con Elizabeth A. Scarlett, en 1992 abandonó la provincia a la que ya no estaba atado por trabajo y se instaló en Madrid (Scarlett, 1994: 69). Allí estuvo viviendo con la escritora Elvira Lindo, con quien se casó en 1994 en El Escorial (*Autorretrato*: s. p.).

Desde ese momento, después de haber conseguido premios de gran importancia como el Premio Ícaro, el Nacional de Literatura, el de la Crítica, el Planeta, etc., Muñoz Molina se convirtió en novelista y articulista de periódicos de tirada nacional. Como cuenta Morales Cuesta en *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, al ubetense le sorprendió haberse pasado media vida esperando que lo llamaran por teléfono y darse cuenta entonces de que probablemente tendría que pasarse la otra media huyendo de esas llamadas telefónicas. La fama le había llegado, con sus ventajas y sus inconvenientes (Morales Cuesta, 1996: 41).

Varias universidades estadounidenses se interesan por su trabajo y lo invitan a dar conferencias y cursos de literatura. En 1993 pasa un semestre en la Universidad de Virginia (Estados Unidos). De este modo, como explica Epicteto Díaz Navarro en el prólogo a la obra *El dueño del secreto*, el prestigio del literato va creciendo hasta que en 1995 es elegido miembro de la Real Academia Española, ocupando el asiento “u”, de nueva creación (Díaz Navarro, 1997: 12). A partir de entonces, su celebridad no ha hecho sino ir en aumento. Así, aunque el jienense

reconoce en una conversación con Lourdes Cobo Navajas que “los premios no te dan ni te quitan nada, porque si tú haces un libro que sea bueno, un premio no lo va a hacer mejor” (Cobo Navajas, 1996: 35), el trabajo de Antonio Muñoz Molina ha seguido siendo reconocido. En 2007 fue nombrado doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Jaén, en 2013 recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y en 2014 el Premio Liber, entre otros reconocimientos. En definitiva, la celebridad del escritor ha ido en aumento desde sus comienzos literarios hasta convertirlo en toda una figura de referencia en la literatura dentro y fuera de las fronteras de nuestro país.

3.2. Obra

Desde sus comienzos literarios, muchos de los críticos que han analizado la obra del ubetense han llegado a la conclusión de que se trata de un escritor posmoderno. La dificultad de una clasificación de límites cerrados entre novelas⁸¹, obras ensayísticas⁸², memorialísticas, autobiográficas, etc. del escritor andaluz está relacionada con la posmodernidad. Desde esta perspectiva, se ha analizado en muchas ocasiones la obra de Antonio Muñoz Molina⁸³. Pero ya en los inicios de los estudios críticos sobre su narrativa había también quienes opinaban lo contrario.

⁸¹ Véase el capítulo “Rasgos caracterizadores de la novela”, recogido en la obra de María Isabel Morales Sánchez *La novela como género: Tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX* (Morales Sánchez, 2000: 107-117).

⁸² En relación con este tema, consúltese el artículo de Manuel Romero Luque “La situación del ensayo en el panorama de los géneros” (Romero Luque, 2007).

⁸³ Consecuencia de ello son los trabajos de Randolph Pope, “Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina” (Pope, 1992); de Juan Oleza, “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo” (Oleza, 1993); de Ken Benson, “Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*” (Benson, 1994); de Ana Isabel Briones García, “Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta” (Briones García, 1999); de Justo Serna, *Pasados ejemplares. Historia y narración en*

Olga López-Valero Colbert, en este sentido, asegura en *History and Popular Culture in the Novels of Antonio Muñoz Molina* que, si bien los críticos han etiquetado casi unánimemente a Antonio Muñoz Molina como un escritor postmoderno, se basan en argumentos erróneos o insuficientes, como la inclusión de técnicas o temas fotográficos y cinematográficos, o la mezcla de lo popular y lo culto. Lo cierto es que muchos escritores modernistas como, por ejemplo, Josep Conrad, James Joyce, y Julio Cortázar, incorporan ya técnicas cinematográficas en su literatura (López-Valero Colbert, 1999: 182-183). De hecho, resulta un rasgo muy característico de las novelas policíacas de Hammett y de Chandler, que, como se ha visto, trabajaban también como guionistas en Hollywood y resultaba habitual que incorporasen ciertos rasgos cinematográficos en sus obras literarias. Juan Madrid entiende que “las elipsis del cine pasan a la prosa literaria, del mismo modo que los cambios de plano y en general, todos los recursos de este nuevo arte” (Madrid, 1989: 19).

También Begines Hormigo, en su tesis *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, defiende que Muñoz Molina no es un escritor postmoderno, “al menos en la forma en que, por lo general, este término se entiende” (Begines Hormigo, 2006b: 353). No sería postmoderno, entre otras cosas, por su perseverancia en lograr la grandeza estética a la vez que el compromiso moral y, sobre todo, por ese eterno empeño del jienense por la búsqueda de la verdad, como una forma de ir acercándose paso a paso a lo que se esconde bajo las apariencias. Begines Hormigo entiende que “todo postmoderno ‘puro’, en cambio, se jacta de negar la existencia de una verdad –todo son opiniones y todo es opinable–” (Begines Hormigo, 2006b: 353).

Antonio Muñoz Molina (Serna, 2004a); de Cristina Percoco, “Jazz and “mise-en-abyme” in Antonio Muñoz Molina’s *El invierno en Lisboa*. A representation of the Postmodern Aesthetic” (Percoco, 2004); o de Virginia Newhall Rademacher, “Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina’s *El invierno en Lisboa*” (Newhall Rademacher, 2007), entre otros.

De este modo, aunque en la actualidad la concepción del andaluz como un escritor posmoderno ha perdido fuerza, existe todavía una parte de la crítica que considera que las características posmodernas están presentes claramente en sus relatos. En esta línea se manifiesta Nieves Ibáñez, que defiende que la mezcla de géneros de muchas de las novelas del ubetense corresponde a la estética del posmodernismo. Según ella, el posmodernismo busca, “no tanto la ruptura con la convención y tradición literarias en general –más propia de vanguardias pretéritas– como la apropiación y reutilización de estas” (Ibáñez Ibáñez, 2014: 35). Ibáñez explica este movimiento como la reacomodación en la literatura de subgéneros generalmente asociados a la subliteratura, además de asumir una novedosa concepción de la mezcla de géneros, y, por tanto, una ampliación de sus límites (Ibáñez Ibáñez, 2014: 35). Sin embargo, es necesario recordar que el concepto de género es una categoría abierta, y, por tanto, la mezcla de géneros y la posibilidad de ampliar sus límites es un hecho evidente en toda la historia de la literatura y no un logro de la estética posmodernista. En este sentido, la utilización de géneros populares y la mezcla de géneros en una misma obra no serían propiamente exclusivos de la posmodernidad. Así lo entiende el propio Antonio Muñoz Molina, que, en una conversación con Begines Hormigo, explica que “cuando muchas veces escucho rasgos de estos que se definen bajo la postmodernidad literaria, me llama mucho la atención que casi todos ellos se pueden encontrar en Cervantes, por ejemplo” (Begines Hormigo, 2004: 9).

Además del juego y la mezcla de géneros se suele vincular la posmodernidad con un sentimiento de desengaño y de renuncia a la idea de progreso conjunto en favor del progreso individual; por lo que también hay quienes opinan que las obras de Antonio Muñoz Molina responden a la estética del desencanto. Joan Ramon Resina, por ejemplo, aboga por que la desviación de los modelos clásicos que se aprecia en las creaciones literarias iniciales de Muñoz Molina se explica fácilmente en función del desencanto (Resina, 1997: 60). Y en la misma línea de pensamiento se encuentra Lawrence Rich, autor de *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-Conscious Realism and 'El desencanto'*. Esta obra

trata la estrecha relación entre la narrativa del ubetense y la estética del desencanto que imperaba en la época (Rich, 1999). De esta manera, se entiende que, en una entrevista concedida a Aguilera García, Muñoz Molina se pronuncie al respecto con la fina ironía que le caracteriza y diga que “hay un autor americano, Larry Rich, que tiene un libro dedicado a mí en que toda la tesis gira en torno a la idea de que soy un desencantado, y yo estoy encantado” (Aguilera García, 2006: 417). Esta declaración no resulta sorprendente si se tiene en cuenta que ya años antes, en una entrevista con Ángeles García, Antonio Muñoz Molina sentencia: “Me pone enfermo oír hablar de desencanto. La cultura que tuvimos era de una ignorancia y de una cutrez tremenda. [...] Yo prefiero estos tiempos a aquellos, y sobre todo porque entonces no tuvimos libertad y ahora sí que la tenemos. No siento ningún desencanto” (García, 1991: 26).

Ante la diversidad de opiniones contrarias sobre lo posmoderno en la obra de Antonio Muñoz Molina, el mismo escritor jienense se vio obligado a pronunciarse sobre esta cuestión en una entrevista con Elizabeth A. Scarlett: “si en novela posmodernidad⁸⁴ es querer o poder asumir cualquier tradición que uno quiera, pues en ese aspecto soy posmoderno. Ahora, si posmodernidad implica irresponsabilidad moral y estética, entonces no” (Scarlett, 1994: 70). En resumen, puede que ciertas características propias del posmodernismo, como la hibridación narrativa o la recuperación de géneros desprestigiados, coincidan en mayor o menor medida con los aspectos más comunes de la literatura del ubetense, pero la consideración de Antonio Muñoz Molina como un escritor posmoderno depende de

⁸⁴ Francisco Rico Manrique en su artículo “De hoy para mañana: la literatura de la libertad” aboga por el uso del término “posmodernidad” en vez de “posmodernismo”, asegurando que “la posmodernidad, es el rechazo de los dogmas de las vanguardias, sin la propuesta de otros equivalentes. (Por eso, posmodernidad parece designación preferible a posmodernismo, cuyo regusto normativo lo convierte en un ismo más, en otra fase de las vanguardias. Posmodernidad describe; se diría que posmodernismo prescribe. Sólo al segundo hay que temerle)” (Rico Manrique, 2003a: 87).

la concepción que se tenga sobre este movimiento literario⁸⁵. Lo que está claro es que, como dice Sanz Villanueva, una de las innovaciones más relevantes de la literatura postfranquista⁸⁶ en general es la recuperación y dignificación de modelos narrativos populares y desprestigiados que se asociaban erróneamente a la subliteratura (Sanz Villanueva, 1992: 256-257), y esto, sin duda, lo ha logrado el ubetense, como se verá a propósito de la narración policiaca.

Por todo ello, la literatura de Antonio Muñoz Molina resulta muy difícil de catalogar debido a la mezcla de géneros literarios y estrategias narrativas diferentes que el autor aúna en sus creaciones. Se han llevado a cabo estudios de la obra del jienense desde diversos puntos de vista, dando lugar a clasificaciones dispares, pero no contradictorias. De hecho, existen autores, como Nieves Ibáñez, autora de la tesis titulada *El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina* (Ibáñez Ibáñez, 2014), que, ante esta dificultad clasificatoria, han optado por calificar a la mayoría de las obras del jienense de híbridos narrativos. Sin embargo, entendemos que el hibridismo narrativo es una característica muy común en la mayoría de obras de la literatura universal de todos los tiempos. De hecho, es extraña la obra en la que no aparece ningún tipo de hibridismo. Por tanto, aunque sea cierto que las creaciones de Antonio Muñoz Molina, especialmente las más recientes, resultan verdaderamente complicadas de encasillar en un epígrafe, hemos elaborado una propuesta que creemos que puede ser de utilidad para llevar a cabo el estudio de las mismas, siendo conscientes de que otras propuestas son posibles e igualmente válidas.

⁸⁵ Sobre este tema, consúltese *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)* de Esteban Torre (2010).

⁸⁶ Ana Padilla Magas, en su artículo “La mirada detectivesca en la novela policiaca negra española: Hacia Antonio Muñoz Molina”, da cuenta de que, a partir de la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, la novela policiaca “ha enriquecido el panorama literario español adecuándose con una enorme ductilidad a las nuevas circunstancias” (Padilla Magas, 2003: 145).

3.2.1. Colecciones de artículos

El primer libro de Antonio Muñoz Molina, *El Robinson urbano* (1984), es una colección de artículos publicados desde mayo de 1982 hasta junio de 1983 en el *Diario de Granada*, a excepción del artículo “Todos los fuegos, el fuego”, que apareció en la revista *Olvidos de Granada*. Tal y como el mismo autor afirma en el prólogo a la primera edición en 1984, se ha permitido correcciones menores y alteraciones del orden cronológico, y ha suprimido casi la cuarta parte de los artículos originalmente publicados (*Robinson*: 13).

Lo que empezaron siendo artículos sueltos en las páginas de los periódicos se convirtió en una obra unitaria. En ella, los más diversos temas de la cotidianeidad ciudadana tienen como punto de unión a un personaje, el Robinson urbano, que nos presenta la realidad de Granada a través de sus ojos. Natalia Corbellini afirma que Muñoz Molina retoma del personaje de Defoe el hombre que sale de su casa dispuesto a emprender la aventura “como metáfora de probar fortuna y buscar madurez” y que continuará apareciendo en muchas de sus siguientes obras, como el provinciano que abandona el pueblo y se deslumbra cuando llega a la gran ciudad (Corbellini, 2010: 46). De la misma opinión es Fernando Valls, que, en su artículo “Ver de cerca. Los artículos literarios de Muñoz Molina”, asegura que “este personaje naufrago, ese antihéroe, es el modelo de casi todos sus posteriores protagonistas, de Jacinto Solana al inspector de *Plenilunio*” (Valls, 1997: 73). En cualquier caso, Valls también señala que sería un error leer *El Robinson urbano* solo como anticipo de sus siguientes obras, puesto que estos artículos “tienen vida propia y funcionan perfectamente al margen de que en trabajos posteriores del autor se retomen asuntos ya tratados en ellos”. Además, explica que, si el jienense es conocido por su gusto por relacionar, a menudo, cosas distintas, que al unirse adquieren un nuevo significado, las curiosas paradojas que genera nuestro mundo son el tema central de muchos de estos artículos (Valls, 1997: 81-82).

La relevancia de esta primera colección de artículos en la carrera del novelista no radica solo en el valor artístico que posee la obra, siendo ya una muestra de los rasgos característicos de su estilo y su visión del mundo, sino que supone la oportunidad que necesitaba para hacerse un hueco en el panorama literario español. Antonio Muñoz Molina recuerda en una conversación con Elizabeth A. Scarlett que este libro es muy importante para él porque fue el primero que escribió. Cuenta que nadie quería publicárselo hasta que llegó a manos del poeta, y director de la editorial Seix Barral, Pere Gimferrer: “un amigo mío se lo regaló, y a él le gustó mucho el libro y me llamó para preguntarme si yo estaba haciendo alguna novela o algo, y en ese momento estaba yo terminando *Beatus Ille*. Y después de publicar ese libro, publicaron *Beatus Ille*” (Scarlett, 1994: 70). Así pues, en el prólogo a la edición de 1993 de *El Robinson urbano* Pere Gimferrer asegura que se trata de “una tarjeta de presentación que, como la carta robada del cuento de Poe, no fue advertida por todos al primer vistazo precisamente porque era mucho más valiosa de lo que resultaba entonces concebible imaginar” (Gimferrer, 2009: 10).

Su segunda obra, *Diario del Nautilus*, publicada como libro en 1986, recopila una serie de artículos originalmente publicados en el periódico *Ideal de Granada*, entre septiembre de 1983 y junio de 1984, a excepción de “Dedicatoria”, que es de septiembre de 1984, según se menciona en la cubierta posterior de la primera edición.

De nuevo encontramos un tema unificador de toda la obra, el capitán Nemo y el Nautilus. En este sentido, son destacables las palabras de Morales Cuesta, que cree que, en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), Julio Verne consigue que el lector siempre quiera saber más del capitán Nemo y de su extraña embarcación, convirtiéndolos en la personificación misma del misterio, y que fue el capitán Nemo quien le hizo descubrir al jienense que “la fuerza de un personaje procede no sólo de lo que el autor nos dice de él, sino también de lo que no nos dice” (Morales Cuesta, 1996: 17). Efectivamente, en *Diario del Nautilus*, dedicado a Juan Vida,

pintor y amigo de Antonio Muñoz Molina, el andaluz cuenta que, aunque la verdadera identidad del capitán Nemo se descubre en el último capítulo de *La isla misteriosa* (1875), él tardó dos años en encontrar ese libro y confiesa que “durante todo ese tiempo el nombre del héroe que prefería no tenerlo fue el enigma más grave de mi vida” (*Nautilus*: 99).

Pero el tema del *Nautilus* es tan solo el tema que guía esta apasionante recopilación de artículos donde Antonio Muñoz Molina reflexiona y opina con admirable claridad y agudeza sobre diversos temas y escritores: Julio Cortázar, James Joyce, el proceso de creación literaria, el futuro de la literatura, la soledad, la melancolía, o la vida misma, entre otros, dando muestra una vez más de su impecable estilo y de una inmensa imaginación y capacidad evocadora.

Aunque su labor periodística no se ha visto interrumpida en ningún momento, habrá que esperar hasta 1995 para asistir, de nuevo, a la publicación de otra compilación de artículos, *Las apariencias*. Como comenta Elvira Lindo en “Leyendo el futuro”, prólogo del libro, se encuentran recopilados en la obra algunos de los escritos de Muñoz Molina publicados, bajo este mismo título de *Las apariencias*, entre enero de 1988 y mayo de 1991, unos en *ABC* y otros en *El País* (Lindo, 2004: 8).

Según Elvira Lindo, el verdadero tesoro que guarda esta compilación de artículos es que en ella podemos encontrar “las primeras ideas de ambientes que luego crecieron hasta convertirse en mundos literarios sin que el propio autor fuera consciente de ese proceso” (Lindo, 2004: 10-11). Pero lo que realmente llama la atención en este prólogo es que la autora diga que, si en sus dos primeras recopilaciones el autor establecía un diálogo permanente y continuo con la literatura y sus tópicos, ahora estos artículos, como sus novelas, prestarían atención al espectáculo de la vida, al desciframiento de la verdad que las apariencias esconden. Según ella, “quien escribió tantos artículos rabiosamente intelectuales, hermosamente intoxicados de literatura, quien creó personajes totalmente novelescos, argumentos de género, situaciones que respondían a estereotipos

reconocibles, y escenarios internacionales, reniega ahora de su posible enfermedad literaria y abre las ventanas de la calle y del recuerdo personal” (Lindo, 2004: 13-14).

No se entienden estas afirmaciones tan categóricas, si se tiene en cuenta que, en primer lugar, ya las primeras obras del jienense prestaban atención al espectáculo de la vida y trataban de descifrar la verdad que las apariencias esconden; y, en segundo lugar, que (aunque muchas de sus creaciones literarias iniciales están llenas de reminiscencias literarias, personajes novelescos, argumentos de género...) no es ninguna novedad que el andaluz abra las ventanas del recuerdo personal. Sus recuerdos estaban más que presentes desde su primera novela, *Beatus ille* (1986), cuya grandeza se debe precisamente a la perfecta fusión de la intriga policiaca con experiencias vitales de los personajes inspiradas en las vivencias del propio escritor, que renuevan los tópicos y convierten la novela en una verdadera obra de arte. Así lo confirma Díaz Navarro: “la dirección eminentemente imaginativa, ficticia, de las primeras novelas, se alternaría con esa otra tendencia autobiográfica de manera no excluyente” (Díaz Navarro, 1999: 36).

En cualquier caso, lo que es innegable es que, en los artículos recopilados en *Las apariencias*, Antonio Muñoz Molina hace gala una vez más de su poder de seducción a través de la escritura, tratando temas diversos con un tono humorístico tan poético y sutil que resulta imposible no quedar atrapado en sus palabras. El lector desea seguir conociendo todas y cada una de las anécdotas que el jienense describe haciendo de lo ordinario algo extraordinario. Sirva como ejemplo el comienzo de “El ladrón de libros”, incluido en esta colección: “Siete mil libros robados escondía aquel hombre en su casa cuando la policía lo detuvo [...] Ese hombre era un malhechor ilustrado: sólo robaba libros, diariamente, sin contrición y sin descanso; sin beneficio alguno, porque no los vendía; [...] y sin leerlos siquiera, porque robaba tantos y le daba tanto trabajo ese oficio furtivo que se le iban en él los días y la vida” (*Apariencias*: 25). En este breve fragmento de uno de los artículos que componen la colección –basado en una noticia que el jienense leyó

en el periódico— es posible apreciar ya el virtuosismo del escritor para mezclar realidad y fantasía; y cómo cada una de sus palabras y, en especial, el conjunto de todas ellas, logran evocar una historia y una atmósfera absolutamente sugerentes.

Tan solo un año después, en 1996, ve la luz el libro *La huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*, que reúne sobre todo los artículos aparecidos, semanalmente, en la edición andaluza de *El País*, desde febrero de 1995 hasta su publicación en 1996. El artículo “Andalucía obligatoria” apareció en la edición nacional y el que cierra el libro, “Entre Úbeda y Mágina”, se publicó en *El País Semanal* acompañando a un reportaje fotográfico de José Manuel Navía (*Huerta*: 9).

En esta obra Antonio Muñoz Molina deja a un lado la literatura para atender a los problemas sociales de Andalucía. Intenta, además, darles una solución o, al menos, concienciar al pueblo andaluz, y a la clase dirigente, de qué conviene, qué beneficia y qué perjudica a esta particular huerta del Edén, donde existen numerosos impedimentos contra la felicidad, por más que la clase política se esfuerce en exportar al exterior algunos de los tópicos más trasnochados:

En un estudio reciente sobre el Génesis, el teólogo portugués Armindo Dos Santos demuestra con todo lujo de erudiciones y de filología lo que muchos veníamos sospechando: que el Paraíso terrenal es una huerta en medio de una vega, una huerta de tierra fértil y de agua abundante en la que el trabajo humano obtiene siempre una recompensa generosa... El paraíso abstracto y holgazán que a todos nos contaron en la Historia Sagrada no existió nunca, ni tampoco la tentación del diablo ni el pecado original: todo resulta ser un monstruoso malentendido que lleva siglos amargándonos la vida... (*Huerta*: 11).

El propio autor reconoce que este fue un libro inesperado y paradójico para él, porque empezó a escribir estos artículos con cierta resistencia y sin muchas ganas, tan solo porque Soledad Gallego-Díaz, la directora de la editorial andaluza del periódico, se lo pidió, en principio durante unos pocos meses. Pero, al cabo de

un año, él mismo se fue dando cuenta de que en realidad le gustaba mucho escribirlos y que, sin ni siquiera proponérselo, los artículos habían ido adquiriendo una imprevista coherencia interior. Así, la huerta del Edén es la Andalucía que se convirtió en un recuerdo de fertilidad y belleza sin haber llegado nunca a existir plenamente. Y asegura que, aunque algunos le dijeron que en estos artículos había un exceso de vehemencia o de ira, “hay sobre todo ternura e indignación, y una defensa melancólica pero muy obstinada de algunas cosas que me importan mucho: la instrucción pública, por ejemplo, la racionalidad, la justicia, la buena educación” (*Huerta*: 9). Por este motivo, llaman la atención las palabras de Fernando Valls en su artículo “Ver de cerca. Los artículos literarios de Muñoz Molina”, quien, refiriéndose a *La huerta del Edén*, declara con mucho acierto que “la escasa repercusión y la curiosa recepción que ha tenido entre la crítica este importante libro hacen más evidentes aún las lacras que en él se denuncian” (Valls, 1997: 82).

En 1997, Muñoz Molina publica *Escrito en un instante*. Se trata de la recopilación, por un lado, de los breves artículos, cuya extensión no sobrepasa las quince líneas, que *Diario 16* sacó diariamente durante el mes de febrero de 1988 y, por otro lado, de las colaboraciones de dos o tres minutos de duración (unas cuarenta líneas) con un programa de Radio Nacional durante 1992 y en las que el autor contaba un paseo real o ficticio. El único que no fue escrito en 1992 ni leído en la radio es el paseo por Mallorca, que fue escrito en 1997 y que es un testimonio de gratitud hacia la isla (*Escrito*: 8-9).

En una nota inicial el autor se siente en la necesidad de explicar que, a pesar de la mala prensa que durante mucho tiempo tuvo la noción del encargo en la literatura y en el arte –herencia tal vez de las supersticiones románticas sobre la inspiración–, la inmensa mayoría de las obras de arte, de los edificios, de las películas, de los libros, de las sinfonías, han sido compuestos, desde el principio de la Historia, por encargo de alguien, como en este caso (*Escrito*: 7).

Así pues, la primera parte de *Escrito en un instante*, en la que se pone de manifiesto la vertiente más lírica de Muñoz Molina, es fruto de una invitación de

Diario 16. El escritor comenta, en este sentido, que estos artículos están determinados en gran medida por cierto número de condiciones previas que, sin embargo, en modo alguno lo esclavizaron. Más bien, le ayudaron a encontrar un tono de su propia voz que por iniciativa personal está convencido de que nunca hubiese sido capaz de intuir (*Escrito*: 8-9).

La segunda parte, también compuesta por un encargo similar, es más narrativa, aunque no se pierde por completo el lirismo anterior. En ella se pueden encontrar textos en los que se saca al lector del país y otros donde el narrador se limita a algunas de las calles de la capital madrileña. En la cubierta posterior se explica que “lo que más importa de un escritor no es que invente algún que otro personaje memorable. Importa que se invente desde la nada y la soledad a unos cuantos lectores, a uno solo. Escribir es hablarle a alguien a quien no conocemos, es arrojar una piedra a la lisura de un lago, es adivinar y decir las palabras que alguien estaba a punto de pensar”. El escritor da muestra, así, de la importancia que él concede a los lectores en su proceso creativo.

En el 2000, aparece *Unas gafas de Pla*, una nueva antología seleccionada por el autor a partir de los artículos que había publicado en los últimos años. Se trata de un “crisolín” en el que desde el propio título de la obra el jienense ha querido homenajear al insigne Josep Pla. Este escritor, consagrado como uno de los periodistas más relevantes de la literatura catalana contemporánea, casi nunca cultivó la ficción, pero creó personajes solitarios, escépticos y desasidos de todo, que no parecen tener más preocupación que su curiosidad vagabunda y lectora. Sus crónicas periodísticas, sus artículos de opinión y sus múltiples reportajes sociales, tanto nacionales como internacionales, constituyen un singular testimonio de la literatura del siglo XX. Por tanto, no puede extrañarnos que el escritor ubetense dedique, una vez más, el título de una de sus creaciones literarias a uno de sus escritores más admirados, tal y como había hecho en *El Robinson urbano* y en *Diario del Nautilus*, que recuerdan a Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe*, y a Julio Verne, autor de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, respectivamente.

Los temas principales de estos artículos son una vez más los libros, la literatura y el arte. Resulta curioso que, de los veinticinco artículos que componen esta obra, todos menos ocho –“Un fracaso honorable”, “Manuscritos perdidos”, “Brindis ‘charnego’ por Marsé”, “Eliot, el malvado”, “Un adiós a Onetti”, “Serie negra”, “La casa sin papel” y “Los libros del pasado”– vuelven a aparecer en *Travesías*, una recopilación posterior de ciento cuatro artículos.

La vida por delante, publicada en 2002, será la siguiente selección de artículos de Antonio Muñoz Molina, aparecidos en la revista dominical de *El País* desde 1997 hasta el año mismo de su publicación como libro. Tal y como el propio autor menciona en su artículo “Vidas de cómicos”, recogido en esta antología, *La vida por delante* “es el título de una película que dirigió e interpretó Fernando Fernán Gómez hacia finales de los años cincuenta” (*Vida*: 24).

En esta obra, Muñoz Molina intenta analizar el mundo para hacer a los lectores recapacitar sobre muchas situaciones de la vida actual, como la atención a los detalles o la reflexión sobre los acontecimientos más impactantes del presente. Pero también hay algo más, porque los más de cien textos que aparecen en la colección se enriquecen con el desfile de personajes variopintos (anónimos o célebres) que van apareciendo en ellos. El jienense se muestra como un observador al que nada humano le es ajeno y de nuevo aparecen en esta obra temas muy diversos, como el terrorismo, la política internacional, la música, la literatura, el arte, la infancia, la historia, el viajar en metro, las molestias de la vida urbana, etc.

La obra *Travesías* es una amplia selección compuesta por ciento cuatro artículos publicados en el diario *El País* entre 1993 y 1997 bajo este mismo título y publicada por primera vez como libro en 2007 –aunque, como se ha indicado, algunos de estos artículos ya habían aparecido recopilados en *Unas gafas de Pla*–, con selección y prólogo de José F. Hernández, amigo y ferviente admirador del jienense. Así se entiende que, en el prólogo, titulado “Puerto seguro”, diga que se trata de un escritor “que sabe bien que la huella de su lúcida pluma se refleja igualmente en la página de un libro que se lanza a la mar tranquila de la lectura

intencional o en las delgadas hojas de un periódico donde se envuelve el misterio de la lectura accidental” (Hernández, 2007: 19-20). Y más tarde, sus palabras traslucen de nuevo su fascinación por la literatura de Antonio Muñoz Molina, en especial, por sus artículos periodísticos, cuando comenta:

El lector queda invitado a convertirse en el viajero de un tren que contempla desde su ventanilla tanto el paisaje inamovible a la distancia como el vértigo fugaz de lo que fue inmediato [...] el viajero-lector queda instalado en la cubierta de una nao desde donde se avista el horizonte de diversas costas, quizá sin necesidad de advertir un destino preciso, y al tiempo consciente de los oleajes que acompañan de cerca el trayecto de su lectura (Hernández, 2007: 21).

De este modo, es posible preguntarse, como dice en la cubierta posterior del libro, “¿por qué un libro que recopila textos escritos bajo el imperativo del periodismo, con la urgencia del presente, puede leerse como un imprescindible volumen de ensayos?” La razón es que Antonio Muñoz Molina, como todos los grandes autores, sabe convertir sucesos puntuales en reflexiones intemporales. En *Travesías* el jienense expone sus ideas sobre la prosa irónica de Josep Pla, la persecución y muerte de Isaac Babel, la atormentada pintura de Lucien Freud, el genio de Billy Wilder, el talento de Dizzy Gillespie, etc., y, tal y como se reseña en la cubierta posterior del libro, se esfuerza en convertir las pequeñas diferencias en hechos diferenciales.

3.2.2. Ensayos

En 1991 Antonio Muñoz Molina publica su primer ensayo, *Córdoba de los Omeyas*. En la cubierta posterior se dice que en esta obra el escritor se ha dado cuenta de que para contar una historia interesante no es necesario recurrir a las acrobacias que se repiten en el mundo paralelo que la ficción ha creado. Sin embargo, aunque se trata de un ensayo histórico en el que aparecen hechos y

personajes reales, no se puede obviar la imaginación y creatividad que el jienense ha volcado en este libro y que hacen de ese ensayo histórico una obra literaria en la que realidad y fantasía se fusionan de nuevo. De este modo, en la cubierta posterior se avisa a los lectores de lo siguiente:

Desde la ventana de la habitación de un hotel, frente al iluminado campanario que siglos atrás fuera alminar, Antonio Muñoz Molina nos asoma a una Córdoba a lomos de las monturas musulmanas que traspasaron las murallas. Un paisaje literario en el que la penumbra de la mezquita, el resplandor de oro de los mosaicos y la Judería conviven con el blanco encalado de las casas de barrio, testigos de un tiempo culto y refinado que convirtió la ciudad en capital de Occidente. Un viaje, una ciudad, un libro que nos retrata un destino de patios claros, de selva aritmética de columnas de arquitectura vegetal de naranjos y palmeras.

De este modo, lo que el ubetense describe en esta obra no es una ciudad, sino la aventura de descubrimiento que experimenta un viajero al pasear por dicha ciudad y contemplar sus calles y sus edificios rememorando el pasado. El propio Muñoz Molina aclara en una entrevista con Antonio Rodríguez que no es un libro sobre la Córdoba del siglo VIII al siglo X, “sino que se convierte casi en ficción, porque es sobre alguien, yo mismo, que tiene que viajar a otra ciudad para encontrar allí un cierto pasado, y se trata de la aventura de ese descubrimiento y de la aventura posterior de ese individuo que va buscando la ciudad por los libros” (Rodríguez, 1991: 53). Al principio se trataba simplemente de un encargo genérico por parte del director de la colección, pero, tras una semana visitando los monumentos y paseando por las calles de Córdoba, las lecturas le fueron introduciendo en su historia hasta que el encargo inicial se convirtió en un ansia de escribir sobre ella.

Además de su producción literaria, el escritor ubetense ha recogido en forma de libro algunas de sus conferencias y reflexiones sobre la literatura, que contribuyen a aclarar sus ideas acerca de aspectos importantes de su poética. El primer libro de estas características fue publicado en 1993 con el título de *La*

realidad de la ficción, aunque por una errata aparece en la portada *La verdad de la ficción*. Se divide en cuatro capítulos: “El argumento y la historia”, “El personaje y su modelo”, “La voz y el estilo” y “La sombra del lector”, conferencias que se leyeron el 22, el 24, el 29 y el 31 de enero de 1991 en la Fundación Juan March de Madrid (*Realidad*: 7). Más tarde, en 1998 estas cuatro disertaciones que formaban *La realidad de la ficción* se recogerán junto con otros nuevos ensayos en *Pura alegría*.

En el mismo año, 1993, Antonio Muñoz Molina publica, junto con el poeta granadino Luis García Montero, *¿Por qué no es útil la literatura?* Bajo este título tan irónico, se recogen dos conferencias de Antonio Muñoz Molina: “La disciplina de la imaginación”, que inaugura el Primer Simposio de la APE (una asociación de profesores de literatura), celebrado el día 8 de mayo de 1990 en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid (*Útil*: 60), y “Las hogueras sin fuego”, pronunciada en Granada el 23 de mayo de 1992 en la XI Feria Provincial del Libro (*Útil*: 76). De Luis García Montero se recoge una: “¿Por qué no sirve para nada la poesía?”, leída en la Biblioteca de Andalucía, en Granada, el 23 de abril de 1992 (*Útil*: 41).

En estos dos ensayos habla el ubetense de un tema ya recurrente en sus obras anteriores y que volverá a aparecer también en obras posteriores, tanto ficcionales como no ficcionales: la importancia de la literatura –literatura en la que él incluye al género policiaco– en la vida de cualquier ser humano. Está claro que esta es una de las grandes preocupaciones del jienense, que se traslucen en toda su poética, ya sea de forma más o menos explícita.

Así, el primer ensayo, “La disciplina de la imaginación”, trata sobre la división en la sociedad actual entre educación y cultura y sobre la necesidad de volver a unir ambas, pues la educación ha ido sufriendo un progresivo desprestigio y la cultura oficial se centra en la organización de actos espectaculares. El jienense entiende la literatura como una necesidad básica del ser humano, que no sería ningún lujo, y reivindica que el placer de la lectura debería estar al alcance de todos.

El segundo, “Las hogueras sin fuego”, insiste en que la función de lo público para ayudar a la industria del libro no debe ser la de publicar libros, sino la de favorecer la educación de las humanidades en los planes de enseñanza y fomentar la creación de bibliotecas públicas. Muñoz Molina afirma con razón y pasión que “los libros nos conceden el privilegio mágico de seguir escuchando voces que hace mucho tiempo se apagaron y de visitar lugares a los que no iremos nunca y de hablar íntimamente con hombres y mujeres cuyos rostros y vidas desconocemos. Ellos, los libros, nos agrandan la vida” (*Útil*: 65-66).

También en 1993 el jienense publica una nueva obra ensayística, *Sostener la mirada. Imágenes de la Alpujarra*. En el prólogo, Manuel Falces explica cómo esta obra, en la que se funden fotografía y literatura, nació a propósito de un curso organizado por la Universidad Complutense sobre la relación entre estas dos disciplinas artísticas. Él entiende que la fotografía mantiene desde sus orígenes una estrecha relación con los textos, mayor incluso que la que mantendría con otras formas artísticas como la pintura y el teatro, que erróneamente se consideran más cercanas a ella. Falces defiende que “imagen y palabra, constantemente, se han mirado de frente y, como almas gemelas, se han fundido los laberintos e itinerarios de una galería de espejos” y anuncia que, con esta publicación, el Centro Andaluz de la Fotografía inicia una línea editorial que toma esta tendencia como argumento (Falces, 1993: 2). Se trata, por tanto, de una obra magnífica, llena de imágenes costumbristas de la Alpujarra granadina, con sus gentes y sus paisajes, en la que aparecen breves pero interesantes aportaciones literarias que Muñoz Molina va haciendo a las fotografías que ilustran el libro.

En 1998, Muñoz Molina publica *Pura alegría*. Este libro compila una serie de trabajos dispares: las cuatro conferencias de carácter metaliterario ya publicadas en *La realidad de la ficción* y, además, nuevas publicaciones de crítica y teoría de la literatura: su discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 16 de junio de 1996, titulado “Destierro y destiempo de Max Aub”; una conferencia leída en El Escorial el 18 de agosto de 1997, en los Cursos de Verano de la Universidad

Complutense, “Max Aub, una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa”; el prólogo que escribió a la edición de *¡Absalón, Absalón!*, de William Faulkner, publicado en 1991 por la Editorial Debate y titulado “El hombre habitado por las voces”; el prólogo a la edición de *Cuentos completos de Juan Carlos Onetti*, Editorial Alfaguara, 1994, “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”; una conferencia leída en el ciclo sobre la memoria organizado en 1995 por el profesor José María Ruiz Vargas, “Memoria y ficción”; una conferencia “Raimundo E. Lida” pronunciada en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Harvard el 23 de abril de 1993, “La invención de un pasado”, y, por último, el artículo que da nombre al libro, publicado en el diario *ABC*, en mayo de 1997, con motivo de la aparición de la novela *Plenilunio*, “Pura alegría”. En la cubierta posterior del libro se recogen las siguientes palabras de Muñoz Molina:

De vez en cuando me han pedido que contara mi experiencia personal de la literatura o que escribiera sobre algunos de mis maestros, y yo he procurado hacerlo siempre con un máximo de claridad y franqueza. Cuando he tenido que explicarme en público, he procurado hacerlo por escrito: detesto la improvisación, la charla presuntamente espontánea y en el fondo hecha de muletillas y rutinas, de una autoindulgencia intelectual que se ha convertido en costumbre cuando los escritores van a eso que se llama, algo ignominiosamente, “hacer bolos”.

De este modo, el jienense ha recogido en este volumen un conjunto de textos imprescindibles, entusiastas y rigurosos al mismo tiempo, que constituyen una declaración explícita de su poética y su modo de entender la literatura.

En 1999, aparece *La huella de unas palabras. Antología de Antonio Muñoz Molina*, donde se da la oportunidad al lector de penetrar en las mismas entrañas de la creación literaria a través de una conversación epistolar del escritor ubetense con su amigo José Manuel Fajardo. En esta obra José Manuel Fajardo ha seleccionado los fragmentos de los libros de Muñoz Molina que reflejan los temas vitales más inquietantes de su literatura, y, por su parte, Antonio Muñoz Molina, alejado del

análisis académico, nos ofrece su propia visión del más puro significado de la literatura.

La obra comienza con una conversación entre ambos que sirve de prólogo al libro. En la primera parte, titulada “La perplejidad de los héroes”, se tratan nueve temas distintos que aparecen en fragmentos de diversas obras de Muñoz Molina: el guerrero, el miedo, los maestros, el mal, Nemo, las cavernas del sexo, la mujer fantasma, las diosas y, por último, el amor y el deseo. Seguidamente encontramos un intermedio dedicado a la correspondencia que tuvo lugar entre Antonio Muñoz Molina y José Manuel Fajardo desde el veintiuno de diciembre de 1995 hasta el tres de marzo de 1998. En la segunda parte de esta antología, titulada “Las ciudades de la memoria”, se recopilan fragmentos de las obras del jienense que tratan sobre la memoria, las ciudades, Madrid y Mágina⁸⁷. Y, por último, aparece en el libro una “Carta al lector” que cumple la función de epílogo. De este modo, como dice en la cubierta posterior del libro, en esta antología “nos encontramos con nuestros miedos y males, con nuestros héroes y maestros, con nuestros amores y deseos, con nuestras ciudades, con nuestras memorias. Este libro es en forma y contenido, literatura, por y para la literatura”.

José Guerrero. El artista que vuelve, publicado por primera vez en 2001, recoge tres textos de Antonio Muñoz Molina sobre dicho pintor: “Retrato del artista que vuelve”, aparecido en el *Ideal de Granada* en junio de 1984; “José Guerrero, nueve estampas para una autobiografía”, publicado en *Las Nuevas Letras* en la primavera de 1984, y el inédito “José Guerrero, en su sitio”. Además, la obra incluye la reproducción de doce de sus cuadros más significativos, así como una

⁸⁷ Espacio poético creado por el autor como trasunto de su Úbeda natal, que aparece en muchas de sus obras: *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *El viento de la Luna*, etc. Resulta muy interesante en relación con este tema el artículo “Entre Úbeda y Mágina”, recogido en *La Huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía* (Huerta: 213-220), así como el artículo de Lourdes Cobo Navajas titulado “Mágina desde Úbeda”, recogido en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* (Cobo Navajas, 2000: 33-58).

cronología y unas notas biográficas de personas relacionadas con Guerrero y su arte. De este modo, Antonio Muñoz Molina dedica un homenaje a su difunto amigo José Guerrero (Granada, 1914 – Barcelona, 1991), y cuenta que, en uno de los regresos del pintor a Granada, grabó sus recuerdos y los organizó en nueve estampas, que evidencian la gracia y la agonía, la voluntad y la fortuna de ser artista en condiciones adversas (*José: 7*).

En *Días de diario* se recopila una serie de fragmentos de la vida de Antonio Muñoz Molina entre el 10 de julio y el 11 de noviembre de 2005. Fue publicada como libro en 2007 y prologada por Pere Gimferrer, que entiende que la sustancia de esta obra es el “cuerpo a cuerpo de un escritor con su texto, y en él, con su vida” (Gimferrer, 2007: X). En la cubierta posterior de la obra se explica que es el relato de un fragmento de la vida de Antonio Muñoz Molina que arroja luz sobre el proceso de gestación y redacción de *El viento de la Luna* a la vez que “con una llamativa humildad, nos regala un esbozo de cotidianidad. Hábitos, reflexiones, paisajes, presencias y ausencias conforman un día a día convertido, en estas páginas, en un testimonio literario de primer orden”.

Se trata de una obra breve, pero de gran interés y relevancia en la literatura del andaluz, pues desvela algunas claves imprescindibles de su proceso de creación artística. En *Días de diario*, se descubren interconexiones literarias entre distintas obras del escritor, que dan unidad a su narrativa y vivifican el juego entre realidad y ficción, que tanto gusta al jienense. En este sentido, es destacable que en un pasaje cuenta que acababa de terminar un capítulo difícil y bastante comprometido de *El viento de la Luna*, que no estaba previsto y que se le ocurrió el último día en Madrid: la culminación de una historia que viene de *Beatus ille* y de *El jinete polaco*, la del ciego Domingo González. El jienense es consciente de que para saberla completa el lector tiene que haber leído esas dos novelas y acordarse de episodios bastante secundarios y declara:

Quizás se trata de un juego personal más bien gratuito, pero a mí me da mucha satisfacción, porque me permite enlazar fragmentos muy lejanos

entre sí de mis libros y sugerir una idea de unidad escondida en la que van a reparar muy pocos lectores. Es el juego de las resonancias que he intentado aprender de algunos de los artistas más grandes que conozco: Proust, Wagner, Balzac, Faulkner, Onetti. Hilos que unen lugares, tiempos y experiencias separados entre sí (*Días*: 33-34).

De este modo, el jienense menciona explícitamente su atracción por el juego de las resonancias, que más tarde se explicará en detalle, y que da unidad a distintos fragmentos de una misma obra o incluso de obras distintas, como en este caso, y aparece muy a menudo en su literatura.

En 2012, publica *El atrevimiento de mirar*, una colección de nueve ensayos, todos ellos relacionados con la pintura o la fotografía, que fue escribiendo a lo largo de casi veinte años (*Atrevimiento*: 10). El primero, “Hermosura y luz no usada: un tocador de zanfona de Georges de La Tour”, fue publicado por primera vez en *Los pintores de lo real* (2008), en la editorial Galaxia Gutenberg. El segundo, “El atrevimiento de mirar”, en el que habla de la pintura de Goya, fue publicado por primera vez en *Goya y el mundo moderno* (2008), en la editorial Lunwerg Editores. El tercero, “Los fusilamientos de la Moncloa”, de nuevo centrado en la obra de Francisco de Goya, fue publicado por primera vez en *Obras maestras del Museo del Prado* (1996) en la editorial Electa España. El siguiente, “Las ventanas de Hopper”, dedicado a Edward Hopper, célebre pintor neoyorquino cuyas obras representan la soledad de la vida estadounidense en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, fue publicado por primera vez en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950* (1998) por la Fundación Cultural Mapfre Vida. El quinto, “Teoría del verano de 1923”, dedicado a Pablo Picasso, fue publicado por primera vez en *Picasso 1923* (1995), por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. El sexto, “El retrato y la sombra. Christian Schad”, es una conferencia impartida en Madrid el 18 de enero de 1997 en el Museo Thyssen-Bornemisza – entonces titulada “El retrato y la sombra”–. El séptimo, “El tiempo y las hermanas Brown”, modelos del fotógrafo Nicholas Nixon, fue publicado por primera vez en

Nicholas Nixon. Las hermanas Brown 1975-2010 (2011) por la Fundación Mapfre Instituto de Cultura. El octavo ensayo de la colección, “La vocación de Juan Genovés”, dedicada a este pintor y amigo de Antonio Muñoz Molina, fue publicado por primera vez en *Juan Genovés* (2010) por Galería Marlborough y T. F. Editores. Y el noveno y último, “Miguel Macaya, boxeador de sombras”, escrito en 2007, era un ensayo inédito hasta entonces. En la nota del autor al comienzo del libro se leen las siguientes palabras del jienense:

Hay un momento en que los ojos se abren de pronto al arte, igual que los oídos a la música o a un idioma que hasta entonces se ha estudiado con la sensación de no avanzar, o de hacerlo muy despacio. [...] Los ensayos de este libro se han ido escribiendo de manera intermitente a lo largo de casi veinte años. Al verlos juntos ahora, [...] observo que el azar de los encargos y del puro paso del tiempo les ha ido dando una cierta unidad involuntaria, casi un hilo narrativo, que tiene mucho que ver con la deriva de mis intereses personales y mis aficiones, quizás con la ética y la estética que están implícitas en el trabajo de cada escritor (*Atrevimiento*: 9-10).

En 2013, publica otro libro perteneciente al género ensayístico, *Todo lo que era sólido*, que, al igual que *La huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*, presenta, ahora a nivel nacional, una propuesta de acción concreta para avanzar desde el actual deterioro económico, político y social hacia una realidad mejor, haciendo una reflexión inicial que sea punto de partida de un posible cambio de la situación en España. *Todo lo que era sólido* es una invocación a todos los españoles, sin importar su ideología ni su condición social, una llamada al idealismo práctico y racional para que reaccionen, cada uno desde su ámbito, a ser un ejemplo de responsabilidad cívica, especialmente para los gobernantes. A este respecto, hace años que Rodrigo Rubio pronosticó que el joven Muñoz Molina marcaría “huellas todavía más firmes” centrándose en “algunos aspectos de nuestra sociedad actual, que tiene sus brillos pero también sus miserias” (Rubio, 1988: 40).

Así pues, en esta obra ensayística dividida en ciento cuatro fragmentos de entre una y tres páginas de extensión cada uno, Muñoz Molina nos recuerda que nada es para siempre, que cualquier derecho puede desaparecer: “necesitábamos imaginar que las cosas eran sólidas y podían ser tocadas y abarcadas sin desaparecer entre las manos, y que pisábamos la tierra firme y no una superficie más delgada que una lámina de hielo, que el suelo no iba a desaparecer debajo de nuestros pies” (*Todo*: 10). Pero, precisamente por este mismo motivo, no hay razón para sentarse y ver pasar la catástrofe. Como se dice en la cubierta posterior del libro, el andaluz reivindica que todavía es posible “una serena rebelión cívica” y nos apremia a ella, porque, según él, “hay cosas inaplazables”.

En 2015, el jienense publica *El faro del fin del Hudson*, cuyo título recuerda a la obra *El faro del fin de mundo* (1905), de Julio Verne, escritor, como ya se ha mencionado, muy admirado por Muñoz Molina desde su adolescencia. El propio autor hace explícita en su escritura esta intertextualidad entre ambas obras cuando declara: “Entonces, un poco más cerca, distinguí el faro, casi diminuto al pie de la estructura colosal. El faro del fin del Hudson. [...] El faro tan pequeño tiene la dignidad épica de su propio nombre y de las resonancias que despierta: el faro del fin del mundo” (*Faro*: 68). No obstante, esta novela-ensayo, nada tiene que ver con la del escritor francés.

Se trata de una obra que recoge las reflexiones de Antonio Muñoz Molina durante sus paseos a orillas del río Hudson y que se centra, al igual que *Ventanas de Manhattan*, en la descripción introspectiva de una ciudad, Nueva York, pero desde una perspectiva muy distinta. Él mismo cuenta en el libro que “caminando rápido y fijándome en lo que veo sin reducir el paso he llegado a escribir completo en la imaginación un artículo o un pasaje de un ensayo o de una novela” (*Faro*: 13). A lo largo de sesenta capítulos breves, el autor proyecta una imagen inédita de la ciudad que contempla en sus paseos para homenajear al río que sigue ejerciendo su influjo sobre sus calles y sus habitantes, pues, como señala, “el pensamiento y la mirada discurren de otra manera cuando se camina y no se corre” (*Faro*: 14). Lejos

del estereotipo de ciudad bulliciosa, Muñoz Molina descubre una Nueva York donde existe el silencio y se pueden escuchar los ruidos de la naturaleza y observar la vida salvaje. Además, la escritura del ubetense viene acompañada de seis ilustraciones de Miguel Sánchez Lindo, hijo de Elvira Lindo.

3.2.3. Colecciones de cuentos

En 1988, aparece la primera recopilación de cuentos de Antonio Muñoz Molina bajo el título *Las otras vidas*, que incluye cuatro cuentos: “Las otras vidas”, “El cuarto del fantasma”, “La colina de los sacrificios” y “Te golpearé sin cólera”, algunos de ellos, como se verá enseguida, relacionados con la ficción policial. Al comienzo de la colección el autor explica la fecha concreta de composición de cada uno. Los tres primeros fueron escritos por encargo entre el verano de 1987 y la primavera del 88: “Las otras vidas” apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*, “El cuarto del fantasma” iba a publicarse en *El Globo*, pero permaneció inédito, y “La colina de los sacrificios” fue escrito para la colección *Textos Tímidos* que editaba Almarabú, aunque al final se publicó en *El País*. “Te golpearé sin cólera”, título inspirado en un verso de Baudelaire, fue escrito en 1983 para el catálogo de una exposición del pintor Juan Vida –a quien ya había dedicado la obra *Diario del Nautilus*–. El mismo autor declara que los cuadros que cita y describe en el relato existen de verdad y que la trama la inventó expresamente para ellos (*Otras: 7*)⁸⁸.

“Las otras vidas” narra el viaje de un grupo de regidores de salas de conciertos europeos y sudamericanos invitados por una marca de pianos a

⁸⁸ Ya en *El Robinson urbano*, Muñoz Molina incluye un artículo dedicado a la pintura de su amigo Juan Vida, “Septiembre escueto y rosa”: “Juan Vida abre en Málaga, con su pintura –rosa, neón, amarillos violentos– una sucursal del trópico habitada de selvas y pájaros y mulatas desnudas, y vuelve luego a Granada luciendo el bronceado colonial y la sonrisa de los indios aventureros” (*Robinson: 60*). De este modo, vemos cómo los cuadros de su amigo le resultaban tan singulares que le inspiran primero para escribir un artículo sobre ellos, y más tarde, un cuento.

Marruecos. Una noche, tres miembros de la comitiva se quedan perplejos al encontrar en uno de esos tugurios marroquíes a Milton Oliveira, un prestigioso pianista, famoso por sus excéntricas manías, tocando gratis y sin descanso el repertorio que las salas de conciertos tanto se esforzaban en conseguir.

“El cuarto del fantasma” es un divertido homenaje a las antiguas tertulias caracterizadas por la adulación y la predisposición a aceptar la mentira para conseguir que el adulado pagara la merienda. En este caso, es un anciano rico, Palmiro Sejayán, habitante de Mágina, quien cuenta la historia supuestamente verídica de una vivencia sobrenatural en su juventud, en un cuarto que parecía habitado por fantasmas⁸⁹.

“La colina de los sacrificios” trata sobre un inspector de policía que investiga la aparición de un cráneo de mujer partido por un hacha y encontrado en el jardín de un chalé abandonado.

En “Te golpearé sin cólera” el narrador protagonista, un detective privado, es contratado para descubrir la verdadera identidad de un pintor cuyos espléndidos cuadros, incitan a todo aquel que los mira a abandonar su vida y marcharse al Caribe en busca de paisajes como los de las pinturas.

En 1993 Antonio Muñoz Molina publica su segunda colección de cuentos, *Nada del otro mundo*, integrado por doce relatos, incluidos los que aparecieron originalmente en *Las otras vidas* (a excepción de “Te golpearé sin cólera”): “Nada del otro mundo”, “El hombre sombra”, “Las aguas del olvido”, “La poseída”, “Las otras vidas”, “Extraños en la noche”, “El cuarto del fantasma”, “La colina de los sacrificios”, “Si tú me dices ven”, “Un amor imposible”, “Borrador de una historia” y “La gentileza de los desconocidos”. El propio autor, en una nota fechada en

⁸⁹ Entre los asistentes a la tertulia, se encuentra el narrador testigo, su primo Simón, Plácido Salcedo –catedrático de física–, el poeta Jacob Bustamante y el reportero aficionado Lorencito Quesada, personaje que, siguiendo el juego de las resonancias que tanto gusta al escritor, volverá a aparecer en obras posteriores.

septiembre de 1993 al comienzo del volumen, reflexiona sobre la manera en que el libro se fue componiendo, sigilosamente, a la vez que da ciertas nociones sobre las fechas de creación de sus cuentos: “El cuento más antiguo de este libro, ‘El hombre sombra’, fue escrito en el otoño de 1983, con la esperanza, vana, de que ganara un concurso muy célebre entonces; el más reciente ‘La gentileza de los desconocidos’, lo escribí hace apenas unos meses [1993], y se publicó en el suplemento dominical de *El País*”. Sin embargo, tan solo unas líneas más adelante, explica que este cuento, a pesar de ser el último en haber sido escrito, fue el primero que inventó, hacia principios de 1980, en San Sebastián, donde un amigo suyo había alquilado un piso amueblado en el que encontró ciertos detalles inquietantes de la afición a la pornografía y al *collage* del inquilino anterior (*Nada*: 7). En ediciones posteriores, tal y como el mismo autor aclara en el epílogo de septiembre de 2011, se añaden dos cuentos nuevos: “Apuntes para un informe sobre la Brigada de la Realidad” y “El miedo de los niños”. En todos estos cuentos que componen la colección se mantiene la relación engañosa entre la apariencia y la realidad que ya es característica de la novelística y de los artículos periodísticos del jienense y pueden vislumbrarse los puntos más importantes de su poética. En este sentido, Martínez Arnaldos llama la atención sobre el poder evocador y connotativo que se aprecia ya en los títulos de estos cuentos, de gran valor simbólico y sugestivo (Martínez Arnaldos, 2003: 16).

El cuento que abre la obra y que da nombre a toda la colección, “Nada del otro mundo”, es el más extenso de todos. La visión de Juana Rosa y Funes cruzando un paso de peatones despierta en el narrador, un aspirante a escritor, un miedo extremo que le lleva a escribir sus recuerdos de lo sucedido. Funes era su compañero de piso y amigo cuando estudiaba la carrera, y Juana Rosa, por la que él sentía especial animadversión, se convirtió en la novia de su amigo y terminó distanciándolos. Años después, el protagonista accede a la petición de su amigo – ya casado con Juana Rosa–, de dar una conferencia en un pueblo perdido del que nunca había oído hablar y que, según descubre más tarde, parece un municipio fantasma, habitado por muertos vivientes.

“El hombre sombra” cuenta la historia de Santiago Pardo, un hombre introvertido y solitario que fantasea con Nélide, una mujer a la que no conoce. Debido a un cruce de líneas telefónicas la joven es escuchada por él sin ella saberlo. Un día Nélide queda con su amante –a quien ella realmente habla cada vez que se produce el cruce de líneas– y Santiago Pardo se propone acudir a la cita para conocerla en persona. Sin embargo, aunque el amante de ella no aparece, al final, Santiago Pardo no se atreve a presentarse. Era su última oportunidad para encontrarse con ella, puesto que esta no volverá a llamar ya a su amante y, por tanto, no se van a volver a cruzar las líneas. El cuento refleja la inseguridad y timidez de un hombre que vive como a la sombra de una vida imaginada.

“Las aguas del olvido” retoma temas de la tradición clásica como el río Leteo, que hacía perder la memoria a quienes cruzaban sus aguas. El protagonista del cuento, Álvaro Márquez, amigo del narrador –que es escritor–, aprovecha sus conocimientos sobre etimología para vengarse de su mujer y del amante de ella haciendo cruzar a este el río Guadalete y olvidar, así, para siempre a su esposa. Ángeles Encinar no se equivoca cuando explica que solo al final del cuento observamos extrañados la apertura fantástica de un relato aparentemente realista (Encinar, 2000: 86).

“La poseída” es un relato narrado en tercera persona que muestra cómo la perspectiva influye en la interpretación de la realidad. Así, Marino, un funcionario solitario, contempla cada mañana durante su descanso para tomar café a una hermosa jovencita que le evade de su rutinaria vida. Él está convencido de que ella está completamente enamorada de un hombre mayor que la acompaña a veces, hasta que un día la encuentra tirada en el suelo del baño y descubre que no estaba enamorada, sino que era drogadicta y aquel hombre era su camello.

“Extraños en la noche” es un cuento basado en una noticia de periódico en la que se decía que una mujer sin documentación de ninguna clase llevaba varios días ingresada en un hospital sin que nadie se interesase por ella. Así, la desdichada

mujer anónima del cuento lleva al protagonista a reflexiones sobre la soledad en las sociedades contemporáneas, tema muy recurrente en la literatura del ubetense.

“Si tú me dices ven” cuenta la historia en tercera persona de otro escritor, Guzmán, que emprende con optimismo la tarea de instalarse en la nueva casa que va a compartir con la mujer que ama, Susana. Esta iba a abandonar a su marido para empezar una nueva vida con él. Sin embargo, la ilusión inicial del protagonista va poco a poco convirtiéndose en tensión al ver que van pasando los días y su amada no aparece. Entonces la llama desde una cabina a su casa conyugal y responde el marido de ella, asegurando que la ha matado; sin embargo, en ese instante, Guzmán ve una silueta en su apartamento, sube corriendo y, cuando va a abrir, alguien abre la puerta desde el otro lado “invitándole” (*Nada*: 207)⁹⁰.

“Un amor imposible” es un cuento breve narrado en primera persona que se abre con un principio *in medias res* ofreciendo en cada línea solo la información necesaria para seguir avanzando en la narración hasta el inesperado desenlace que resuelve todas las incógnitas. El protagonista va pormenorizando los detalles de un acto sexual con la mujer que desea, pero por la que extrañamente no parece sentirse deseado. Solo al final es posible entender que se trata de dos actores de un espectáculo erótico.

“Borrador de una historia” cuenta en tercera persona la crónica de Frank Blatsky, el pseudónimo de un escritor de novelas erótico-policíacas, que comienza a imaginar una novela en la que el protagonista es un detective llamado Black Blake.

⁹⁰ Es un final abierto. Aunque hay quienes interpretan que el marido ha matado a Susana, pensamos que sigue viva y es ella quien espera a Guzmán en su nuevo apartamento. Es imposible que si Guzmán acaba de colgar el teléfono le haya dado tiempo al marido a llegar desde su casa a casa de Guzmán y sea él quien abra la puerta. Además, la palabra que cierra el relato, “invitándole”, parece tener connotaciones positivas más que amenazantes.

“La gentileza de los desconocidos” cuenta la historia de un profesor retirado, el señor Walberg, y un carismático vendedor de enciclopedias, Quintana. Entre ellos se establece una estrecha amistad que llevará al señor Walberg a pedir ayuda a su nuevo amigo cuando encuentra por casualidad pruebas que demuestran que su piso había sido antes ocupado por un psicópata asesino al que la policía anda buscando.

“Apuntes para un informe sobre la Brigada de la Realidad” es un relato breve tan imaginativo como moralizante. En él se critica la demagogia y la hipocresía de ciertos escritores e intelectuales que deberían ser castigados por una Brigada de la Realidad que hiciese efectivas sus necias e insensatas declaraciones.

El último de los cuentos que componen la colección, “El miedo de los niños”, es un relato extenso que evidencia el desamparo de la infancia frente a la maldad de los adultos. Los elementos que los primos protagonistas, Bernardo y Esteban, interpretan como fantásticos aparecen al final de la historia como estrategias psicológicas defensivas de los niños para protegerse de una cruel realidad, pues quien ellos creían que era un vampiro no era sino un viejo pedófilo.

3.2.4. Novelas ficcionales y de autoficción

Como ya se ha advertido antes, resulta difícil encasillar las creaciones de Antonio Muñoz Molina en una categoría estanca porque suelen presentar rasgos de géneros distintos que dan lugar a obras pluridimensionales con características propias –algunas de ellas, al igual que ocurría con sus cuentos, muy relacionadas con el género policial–. De este modo, como se verá a continuación, los libros del jienense que incluimos en el apartado de novelas ficcionales y de autoficción presentan una mezcla de rasgos que permiten incluirlos en estas clasificaciones al mismo tiempo que en otras más específicas.

El 12 de junio de 1985 el joven escritor ubetense dedica las siguientes palabras al director de la editorial Seix Barral, Pere Gimferrer, en un artículo de *El Mundo* titulado “Carta a Pere Gimferrer”: “Como te dije en Granada *Beatus ille* es una novela en la que vengo trabajando desde que tenía 21 años. A los 23 ya tenía el argumento completo, y escribí casi la mitad, pero hubo dos cosas que me impidieron terminarla entonces. La primera, que tuve que irme al ejército; la segunda, y más importante, que me faltaba oficio y aliento para culminar un trabajo tan vasto” (*Carta*: 8).

Así pues, su tercera obra, *Beatus ille*⁹¹, publicada por primera vez en 1986, fue su primer acercamiento al género novelístico. Con ella ganó el Premio Ícaro. Se trata de una novela de falsas apariencias y medias verdades que, como dice en la cubierta posterior, terminan por desvelar una sola verdad última. Cuenta la historia de un joven, Minaya, implicado en las huelgas universitarias de los años 60, que se refugia en la inmensa casa palacio de su tío Manuel en Mágina con la excusa de escribir una tesis doctoral sobre Jacinto Solana. Solana era un poeta republicano amigo de su tío Manuel, que lo refugió en “La Isla de Cuba” –un cortijo a orillas del Guadalquivir– hasta su muerte en 1947 en un tiroteo con la Guardia Civil. Durante su estancia en Mágina, Minaya descubre la huella de un crimen y la fascinante estampa de Mariana, la víctima, una cautivadora mujer de la que todos se enamoran, y, poco a poco, irá desvelando el misterio hasta llegar a la verdad oculta. Así, en palabras de Rodrigo Rubio, “desde los años sesenta, se bucea en la vida de los años treinta y cuarenta [...] en una ciudad de provincias andaluza, en cada una de esas décadas queda clara y definida, en una prosa que a veces parece algo oscura, pero siempre limpia y sugerente” (Rubio, 1988: 40).

La segunda novela de Antonio Muñoz Molina, gracias a la cual abandona su trabajo como administrativo y se dedica por completo a escribir, es *El invierno*

⁹¹ En conversación con Cobo Navajas cuenta el jienense que el primer título que tenía pensado para la novela antes de decantarse por *Beatus ille* era *Viaje a la ciudad de las estatuas* (Cobo Navajas, 1996: 29).

en Lisboa, publicada en 1987, y con la que gana, un año después, el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura. La novela fue escrita entre marzo o abril de 1986 y febrero de 1987 (*Pura*: 42).

En la novela se cuenta la historia de Santiago Biralbo, joven pianista de jazz, que se hace llamar Giacomo Dolphin, que después de tres años se reencuentra en Madrid con el narrador (innominado) y le cuenta a su amigo y confidente la apasionante historia por la que se vio obligado a cambiar de identidad y hasta de vida. El origen de todo es su relación con Lucrecia, una mujer intrigante y enigmática, esposa de un exportador ilegal de arte. Es precisamente esta historia de amor la que le lleva a involucrarse involuntariamente en una trama policiaca que le conduce hasta Lisboa, ciudad donde es perseguido por sus enemigos.

En 1989 Antonio Muñoz Molina publica *Beltenebros*, su tercera novela, que, de nuevo, presenta un mundo relacionado con crímenes, intrigas, personajes que manejan armas de fuego, y donde la ambigüedad de la traición es el motor de la intriga policiaca que guía toda la novela. Darman, espía de una organización secreta exiliado en Inglaterra –bajo la apariencia de un simple librero–, regresa a Madrid para ejecutar a un supuesto traidor a quien no había visto nunca, Andrade. Así, el protagonista emprende con desgana una búsqueda trepidante de su víctima y descubre que la nueva misión mantiene grandes similitudes con otra que llevó a cabo veinte años antes. En dicha búsqueda, una misericordiosa cabaretera, Rebeca Osorio, viva imagen de una mujer a la que amó –misteriosamente también llamada Rebeca Osorio–, tratará de desviarlo, hasta que, al final, acabará desvelando la identidad del verdadero traidor, Beltenebros, un nictálope que habita en la oscuridad y que llevaba años actuando en la sombra.

Con *El jinete polaco*⁹², Antonio Muñoz Molina obtiene el Premio Planeta el mismo año de su publicación, 1991, y de nuevo el Premio Nacional de Literatura

⁹² Como señala Morales Cuesta, resulta llamativo el hecho de que en un principio *El jinete polaco* fuera presentado a un concurso literario con el título de *El porvenir de los vencidos* y firmado con

en 1992. En el libro, el protagonista, Manuel, originario de Mágina, es un traductor simultáneo que durante toda la novela va compartiendo con una misteriosa mujer recuerdos de su vida y de su pueblo natal. Solo al final descubriremos que esta mujer es Nadia, la hija del comandante Galaz, antiguo habitante de Mágina, que le ha legado un baúl lleno de fotografías y recuerdos de dicha ciudad. De este modo, Manuel va evocando en su relato las voces de sus habitantes, así como de personajes reales de la historia de España. Se irán conociendo las aventuras y desventuras de su bisabuelo Pedro, que era huérfano; de su abuelo, guardia de asalto que en 1939 acabó en un campo de concentración; de sus padres, campesinos resignados, y de su propia niñez y turbulenta adolescencia en un lugar en plena transformación. Se crea, así, como dice en la cubierta posterior del libro, un curioso “mosaico de vidas a través de las cuales se recrea un pasado que ilumina y explica la personalidad del narrador”.

Es una novela de gran valor estético y documental. En palabras de Lourdes Cobo Navajas, “*El jinete polaco* (1991) es una muestra espléndida de la novela intimista y poética con marcados tintes de autobiografía” (Cobo Navajas, 1996: 22). No obstante, como señala Santos Sanz Villanueva en “Primera impresión”, a esta obra, que es sin duda una prueba de fuerza y de capacidad creativa del autor, solo se le puede reprochar su desmesura. El mismo Muñoz Molina, cuando publica *El jinete polaco*, era consciente de ello y, en este sentido, comenta en una conversación con Ángeles García: “Yo era muy pudoroso, muy literario escribiendo, y aquí me he permitido el lujo del exceso” (García, 1991: 26). Sin embargo, Sanz Villanueva cree que, aunque la amplia extensión de la novela parezca intencionada, “el relato atrae y mantiene la atención, pero fatiga un poco”, y recuerda que la virtud de un novelista está también en saber limar el exceso, y quizás este texto hubiera necesitado más reposo y una revisión. Es posible que sea una obra demasiado extensa, pero, en cualquier caso, estamos de acuerdo en que,

el seudónimo de A. Larsen, en alusión a un personaje de Juan Carlos Onetti y a otro de Bioy Casares, autores a los que Antonio Muñoz Molina pretendía homenajear (Morales Cuesta, 1996: 86).

aun así, se trata de una excelente novela, de las que se leen con gusto y con provecho (Sanz Villanueva, 1997: 27).

Su siguiente obra siguió los cauces tradicionales de la novela por entregas, de manera que entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre de 1992, el diario *El País* publicó como folletín, *Los misterios de Madrid (Misterios: 10)*, reeditada en forma de libro en 1993. La misteriosa desaparición del Santo Cristo de la Greña lleva a Lorencito Quesada, natural de Mágina, dependiente de *El Sistema Métrico* y reportero aficionado, a la capital española para averiguar qué ha ocurrido y recuperar la imagen sagrada a tiempo, antes de que llegue la Semana Santa. Así, la sucesión de pistas que Lorencito va encontrando en su camino cuando llega a Madrid le va arrastrando a vivir las más disparatadas aventuras, con los más variopintos personajes y en situaciones de lo más descabelladas. Como dice en la cubierta posterior del libro, encontramos “un Madrid a principios de los noventa, convertido en un escenario a la vez muy preciso y fantasmagórico. Una peripecia detectivesca en la que Muñoz Molina otorga un papel preponderante a un registro irónico”. A pesar de las críticas que Muñoz Molina recibió por esta obra paródica mal entendida, es necesario reconocer la “grandeza literaria” del personaje principal, Lorencito Quesada, que, como se ha mencionado antes, ya aparecía en el cuento “El cuarto del fantasma” –y también en *El jinete polaco*– y al que María Encarnación García de León ha calificado como “el alma de la novela” (García de León, 2000: 114).

También en 1993, aparece *El dueño del secreto*. En palabras de Díaz Navarro “podría interpretarse como una revisión del pasado reciente, de los tiempos de la transición en un modo irónico” (Díaz Navarro, 2011: 360). En esta novela, Antonio Muñoz Molina regresa a un tiempo gris de la historia española, los años finales de la dictadura franquista. En aquel Madrid sórdido y represivo de 1974, el jienense narra con ciertos tintes de autobiografismo⁹³ la historia de un joven de

⁹³ En relación con los aspectos autobiográficos del relato, Muñoz Molina, en una entrevista de Emilio Garrido sobre *El dueño del secreto*, cuenta que él también participó en la manifestación que se recrea

provincias⁹⁴ con una gran habilidad para escribir a máquina, recién llegado a la capital para estudiar periodismo. Allí, el joven se verá atrapado en una conspiración que pretende derribar el régimen franquista para cambiar el destino político de España, pero, a pesar de su ferviente deseo de que así suceda, su incontinencia verbal lo lleva a revelar el secreto. De este modo, cuando el plan fracasa, el protagonista se queda con la duda, que lo atormentará el resto de su vida, de si realmente fue culpa suya que no tuviese éxito. A pesar de la evidente sencillez argumental, es destacable, como apunta Carlos Javier García, la importancia que el ubetense otorga, una vez más, a la construcción de la obra en función de la interpretación del lector (García, 2008: 111). Como se comentará más tarde, Antonio Muñoz Molina concede una gran relevancia al papel de lector, que, según su ideal, debe ser alguien que, además de interesarse de forma pasiva por la historia que le están contando, se implique activamente para rellenar los espacios en blanco que él deja premeditadamente en su literatura.

En 1995, el autor ubetense se sumerge en el género memorialista con *Ardor guerrero. Una memoria militar*. En esta obra de autoficción cuenta su servicio militar, uniéndose a la tradición antimilitarista y desplegando toda su capacidad humorística e irónica. No todo es humor, no obstante, porque la crueldad y la

en el libro y en la que intervino el personaje, con la diferencia de que a él lo detuvieron y al personaje, no. Reconoce que en la celda se dio cuenta inmediatamente de que él no tenía “madera de héroe” porque, al salir de la Dirección General de Seguridad, llegó a la conclusión de que el franquismo podía durar un siglo si quería, pero que él no estaba dispuesto a hacer nada para evitarlo, ya que el miedo se lo impedía (Garrido, 1994: 92-93).

⁹⁴ Muñoz Molina deja entrever que el protagonista innominado es paisano de Manuel, protagonista a su vez de *El jinete polaco*: “Con Ataulfo empecé a trabajar por mediación de otro paisano mío estudiante que se hospedaba en una pensión cercana, y con el que no llegué a hacer amistad, aunque nos conociéramos del Instituto. [...] Creo recordar que estudiaba idiomas, y me han dicho que ahora es un alto cargo en los servicios de traducción del Parlamento europeo o algún sitio semejante” (*Dueño*: 25). De ello se puede deducir que el personaje principal de *El dueño del secreto* es también natural de Mágina, aunque en ningún momento se mencione explícitamente en la novela, pues solo se dice que es del sur de España.

desolación del ser humano ante el miedo y el dolor se convierten en temas recurrentes. Antonio Lara, en su artículo titulado “*Ardor guerrero*”, dice que “ya desde el título mismo, *Ardor guerrero* es una feroz ironía porque a este enunciado radicalmente serio, o percibido como tal, va a corresponder un contenido irrisorio, desmitificador de ese emblemático sintagma tomado del himno de infantería” (Lara, 1997: 172). Muñoz Molina, en este libro, pretende hacer un esfuerzo de honestidad literaria y contar su servicio militar, al margen de mitificaciones. El lector, sin embargo, puede sentir ciertas dudas, en algunos pasajes, acerca de la correspondencia entre lo narrado y lo sucedido en la vida real del autor. Aunque en ninguna obra perteneciente a este género se puede estar seguro, por completo, de que el autor cuente una verdad que concuerde con la realidad extralingüística, el hecho de citar las palabras de Montaigne “yo mismo soy la materia de mi libro” al comienzo del libro parece una declaración de principios. Así pues, como dice Ignacio Soldevila, Muñoz Molina deja aquí de lado “su inclinación a narrar ficciones para enfrentarse con temas y problemas de la vida cotidiana” (Soldevila, 1994: 56).

Se muestra una realidad de nuestra sociedad desde una distancia y una ironía que entretiene a los lectores, a la vez que los concierne de la injusta situación que se vio obligado a vivir el autor. Por este motivo, llaman la atención las siguientes palabras de Muñoz Molina, que, en una entrevista que le hace Nuria Azancot, comenta que cuando publicó *Ardor guerrero*, “que era un relato autobiográfico, hubo gente malévola que decía que lo había escrito porque no tenía imaginación, capacidad ni talento para una novela auténtica” (Azancot, 1999). Quizá se refiera a opiniones como la de Juan Ángel Juristo, que, tras la publicación de la novela, dijo: “no quiero pensar que Muñoz Molina ha escrito *Ardor guerrero* porque no tiene ninguna obra de ficción en el tintero y la tiranía del mercado le ha obligado a producir una obra menor” (Juristo, 1997: 123-124). Aunque es posible que la tiranía del mercado obligue a Muñoz Molina a publicar más a menudo de lo que a él le gustaría, es necesario insistir en que esta novela memorialística de ninguna manera es una obra menor que carezca de imaginación y talento, pues, a pesar de que el

argumento puede gustar más o menos, hay que reconocer que *Ardor guerrero*, además de contener un mensaje importante, está bien construida y se lee con amenidad.

Con *Plenilunio*, publicada en 1997, Muñoz Molina obtiene el Premio Fémica 1998 a la mejor novela extranjera. En esta obra, un inspector de policía que ha dejado el País Vasco y ha vuelto a su ciudad natal, Mágina⁹⁵, huyendo de las continuas amenazas etarras, debe desenmascarar al asesino de una niña de nueve años que ha sido estrangulada. El innominado inspector protagonista, huérfano, procedente de una familia de rojos, obsesionado por encontrar al criminal, comienza una incansable búsqueda, convencido de que el crimen tiene que estar escrito en los ojos del asesino –cuyo nombre tampoco se menciona en ningún momento en la novela, ni siquiera cuando es descubierto–. De manera paralela a esta historia, el narrador omnisciente nos va transmitiendo los más profundos sentimientos de los personajes principales y el lector asiste al enamoramiento del inspector y Susana Grey, la maestra de la niña asesinada.

Como señala Burguete Pérez, el germen que más tarde desarrollaría en *Plenilunio* se encontraba en algunos de los artículos periodísticos recopilados en *Las apariencias*, como “Retrato robot”, “La edad de la sospecha” y “Nadie lo diría”. En “Retrato robot” se encontraba ya la idea de que las apariencias engañan y de que la cara no es reflejo del alma. En *Plenilunio* el rostro del asesino parece el de un perfecto inocente, pero su aspecto pusilánime oculta su verdadera personalidad de psicópata. De “La edad de la sospecha” toma el perfil del inspector, introvertido

⁹⁵ Aunque este nombre no se menciona en ningún momento en la novela, sí que aparecen referencias explícitas a dicho espacio creado por Muñoz Molina y cuyos lectores habituales reconocen fácilmente por la presencia de la plaza del general Orduña, los jardines de la Cava o “La isla de Cuba” –cortijo en *Beatus ille* convertido en motel restaurante en *Plenilunio*–. Asimismo, el propio autor ha declarado en una entrevista con Justo Serna que tuvo las primeras pistas sobre lo que acabó siendo *Plenilunio* en 1987 y durante años le dio vueltas al libro posible hasta que tuvo una intuición que sería la definitiva: “la historia iba a desarrollarse en Mágina, pero el nombre de Mágina no iba a aparecer” (Serna, 2004b).

estudiante de Derecho, hijo de rojos, que para pagarse la Universidad hizo de confidente de la Brigada Político-Social. Por último, de “Nadie lo diría” extrae la idea del terrorista en la sombra (Burguete Pérez, 2009: 400), que, como apunta Nieves Ibáñez, también oculta su violencia bajo la máscara de la perfecta normalidad (Ibáñez Ibáñez, 2014: 332).

Además de las novelas en sentido estricto, Muñoz Molina publicó un par de novelas cortas en periódicos nacionales. *Carlota Fainberg* fue inventada en el verano de 1994, cuando Juan Cruz le sugirió que escribiese para *El País* un relato por entregas, con la única condición argumental de que estuviese relacionada con *La isla del tesoro* (1883), de Rober Louis Stevenson, para celebrar el centenario de la publicación de dicha novela (*Carlota*: 7). Más tarde se recogió en *Cuentos de la Isla del Tesoro* (1994), junto a otros relatos de Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás y Arturo Pérez Reverte. Sin embargo, Muñoz Molina volvería sobre el cuento para alargarlo y transformarlo en una novela corta, que saldría a la luz en 1999. El mismo Muñoz Molina, en entrevista con Nuria Azancot, comenta que la novela corta tiene todas las ventajas del relato y todas las de la novela: “del primero tiene su intensidad y construcción, y de la segunda, su despliegue oceánico, su amplitud interior” (Azancot, 1999). Así pues, el autor explica cómo fue necesario convertir *Carlota Fainberg* en una novela corta para poder superar el límite genérico que impone el cuento:

Nada más terminar *Carlota Fainberg* me di cuenta de que los límites del relato a los que me había ceñido eran demasiado estrechos para todo lo que hubiera querido contar, para el flujo de palabras e imágenes que los personajes y los lugares por donde transitan despertaban en mí [...] la melodía sigue siendo la misma, pero el tiempo, en el sentido musical, creo que se ha hecho más largo, con ondulaciones y resonancias nuevas (*Carlota*: 8).

De este modo, el propio Muñoz Molina ha dicho, que, a pesar de la distinta extensión de cada uno, tanto en el cuento como en la novela, de mayor calidad

literaria, trata la misma historia. Claudio, un profesor de literatura que trabaja en Humbert College (Pensilvania), debe viajar a la capital argentina para dar una conferencia sobre un soneto de Borges, “Blind Pew”, pero su vuelo se retrasa. Durante la espera en el aeropuerto, entabla conversación con él un afable empresario español, Marcelo Abengoa, que se dedica a comprar hoteles en decadencia, y que, para hacer más amena la espera, le cuenta su *affair* con Carlota Fainberg, una fascinante mujer a la que conoció en el hotel Town Hall de Buenos Aires. Pronto, Claudio se encuentra a las puertas del antiguo hotel porteño, escenario de las fantasías de su compañero de espera y allí descubre que Carlota, que era la mujer del dueño, murió hace tiempo. Así, al final del relato, los límites de la realidad y la ficción se confunden de tal manera que no llegamos a resolver el misterio de Carlota y parece que todo hubiese sido un sueño.

El mismo proceso sufrió *En ausencia de Blanca*. En agosto de 1996, aparece publicada en *El País* en forma de cuento. Volvería a editarse como novela corta en 1999. En el libro se narra la historia de Mario, un joven delineante de la Diputación de Jaén, de orígenes humildes, enamorado y obsesionado por su esposa, Blanca, joven de buena familia que él salvó de la autodestrucción en la que estaba sumida. Pero un día ocurre un suceso fantástico inesperado: la ausencia de Blanca. Blanca vive en el mundo de la vanguardia cultural y se relaciona con los artistas irresponsables y frívolos que utilizan, como escudo protector, el marbete de la posmodernidad; Mario, en cambio, que trata de complacerla en todos sus gustos, aprecia, más bien, otro tipo de arte y otra concepción vital. Mario lo tiene todo para ser feliz: trabajo, salud, amigos, pero sobre todo tiene a Blanca en su vida, pues “él tenía el privilegio de desear por encima de todas las mujeres a aquella con la que se había casado” (*Ausencia*: 25-26). De este modo, a pesar de que son muy distintos, pues todo lo que tiene él de conformista lo tiene ella de inquieta, Mario se siente el hombre más afortunado. Hasta que un día, tras uno de sus viajes, Mario nota que Blanca ha cambiado. De repente, parece que por fin se ha reconciliado consigo misma y parece que se ha resignado a la tranquila vida que tanto deseaba Mario. Pero como dice en la cubierta posterior, “¿realmente ha cambiado tanto ‘su’ Blanca

o es que se trata de otra persona? ¿Qué hacer, acostumbrarse a vivir en ausencia de Blanca, o rebelarse contra la situación?”. Muñoz Molina plantea así la duda de si se trata de un fantasma o si Mario interpreta de forma simbólica el cambio de Blanca –como si de una posesión se tratase– debido a su incapacidad para aceptar que su idolatrada esposa haya permanecido a su lado en vez de irse a vivir otra vida.

En 2001, se publica *Sefarad*, subtitulada “una novela de novelas”, donde a lo largo de diecisiete capítulos se narran diferentes episodios de distintas vidas con el único lazo conector de la marginalidad. Se centra el autor en las víctimas del nazismo y del comunismo, los dos grandes emblemas de la tortura física y psicológica dentro de la novela. Sefarad es el nombre que los judíos sefardíes le dan a España, con toda la carga simbólica que supone. Titulando su obra de esta manera, parece que el autor quiere adoptar la perspectiva de los marginados, la visión que pueden tener de unos países, ya sea España, Rusia o Alemania, que los han tratado con maldad y con odio. Se trata, por tanto, de una novela de denuncia y de compromiso ético en la que conviven personajes ficticios con personas reales (Primo Levi, Franz Kafka, Eugenia Ginzburg, Milena Jesenska, Dolores Ibárruri, Walter Benjamin...). Todos ellos tienen algo en común, y es que todos han sido exiliados de sus casas y de sus países y se han visto obligados a abandonar sus vidas hasta que un día despiertan convertidos en lo que otros cuentan de ellos. Temas de vital relevancia histórica como el Holocausto, el nazismo, la guerra civil española o la Inquisición y la expulsión de los judíos, entre otros, van apareciendo en los diversos capítulos de esta obra en la que la idea coral es una sola: la intolerancia, la persecución y la irracionalidad que asolan la historia de la humanidad.

En este sentido, en una entrevista con Rosa Mora, el escritor ubetense afirma que le gustaba que el libro, que no tiene una unidad narrativa, “tuviera una unidad de temas en el sentido musical, temas que aparecen, que desaparecen, que vuelven a aparecer, que se ven desde muchos puntos de vista. Y uno de esos temas musicales es el tren, el tren que te lleva a la libertad, el que te lleva al cautiverio, el tren que te lleva a la muerte” (Mora, 2001: s. p.). Así se entiende que Guelbenzu no la

considere una novela, sino “un libro de episodios que, aunque alguna vez se religan a propósito de un personaje o un detalle, nacen o mueren en sí mismos y tienen en común la condición de extrañamiento de todos sus personajes” (Guelbenzu, 2001: 62). Se trata, pues, de una novela de novelas, que muestra de nuevo el gusto de Muñoz Molina de jugar con los géneros, y no solo ficcionales, sino también los géneros no ficcionales. Nieves Ibáñez afirma con gran acierto que, si ya en *Beatus ille* resulta evidente la mezcla de géneros (policíaco, de amor, de espías), en esta obra Muñoz Molina se inclina hacia la mezcla de géneros de lo real (la historia, la autobiografía, la crónica), que ya estaban presentes en sus novelas, pero que es ahora cuando cobran verdadera relevancia en la composición (Ibáñez Ibáñez, 2014: 445)⁹⁶.

En 2004 aparece *Ventanas de Manhattan*, obra que el propio autor ha relacionado con sus primeras recopilaciones de artículos, donde fija su mirada en la ciudad en que vivía y en los cambios que sucedían a su alrededor. Justo Serna cuenta que, cuando se publicó el libro, había quienes lo colocaban en la lista de ficción y quienes lo incluían en la de no ficción, porque estas categorías, de origen anglosajón, “se ajustan mal a la índole creativa de Muñoz Molina” (Serna, 2004b). Existe en la obra una mezcla de géneros: desde la autoficción y el género periodístico hasta lo novelístico, pasando por la literatura de memorias, que se sobrepone a todo lo demás, pues la obra refleja Manhattan, vista por los ojos de un hombre distinto en cada una de sus estancias. *Ventanas de Manhattan* puede considerarse también como perteneciente al género de los libros de viajes. El propio autor afirma en esta obra que “ahora, en Manhattan en ningún momento me dejo llevar por mi propio simulacro: quizás porque soy más viejo y mis facultades

⁹⁶ María Victoria Utrera Torremocha habla de una transformación de la novela y de la narrativa en el siglo XX como una auténtica revolución que nace precisamente de la intencionada voluntad artística de unir realidad y ficción, dando lugar a géneros difícilmente clasificables como la autoficción o la *faction*. Autores como Vila-Matas, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Roberto Bolaño o Sergio Pitol son ejemplos de esta confusión intencionada, cuyas raíces se remontan a Montaigne y al subjetivismo moderno (Utrera Torremocha, 2018a: 13).

imaginativas acerca de mí mismo –herencia duradera de una adolescencia que tardó tanto en terminar– ya están en declive” (*Ventanas*: 215).

Así pues, esta obra se centra, sobre todo, en el análisis de una ciudad, Nueva York, que esconde tantas caras como ventanas exhibe: las de los decorados de los musicales de Broadway, las de los edificios iluminados del otro lado de Central Park, las que cayeron con las Torres Gemelas aquel once de septiembre, las tachadas con tablones en el reverso sombrío del Bronx o de Harlem. De este modo, como *Ardor guerrero* y *Sefarad*, este libro participa a la vez de la novela y del relato de hechos reales, porque en él predomina, por una parte, el envolvente estilo y la sugerente voz que han caracterizado al escritor desde sus inicios, y, por otra parte, una actitud ética y estética ante la pesadilla y maravilla de la gran ciudad que, como dice en la cubierta posterior del libro, “en la línea de Lorca de *Poeta en Nueva York*, construye con material verídico una alucinación y una compleja fábula moral”.

En 2006, publica *El viento de la luna*, una novela de comienzos y de retornos: es la historia de la iniciación de un adolescente, escrita desde una madurez retrospectiva. En la obra se respira una lentitud opresiva: la vida en Mágina es cíclica (los diferentes estadios de la cosecha, los refranes que explican la vida...) y esa repetición que a la mayoría de sus habitantes aporta seguridad es una condena para el joven protagonista cuyo nombre no se menciona, pero cuya biografía tiene muchas coincidencias con la del autor⁹⁷. De repente, ha dejado de conocerse a sí mismo y a los que le rodean, y el entorno no le resulta ya familiar y acogedor, sino que le provoca una sensación de extrañamiento. Sencillamente, se está haciendo mayor. Su paso de la niñez a la madurez coincide con el viaje a la Luna del Apolo XI, lanzado al espacio el 16 de julio de 1969.

⁹⁷ Él mismo, hablando de *El viento de la Luna*, comenta en *Días de diario*: “Volví anoche a mi libro posible, a mi libro quizás improbable. ¿Qué quiero contar en él? No parece que haya más historia que la mía ni más personaje que yo mismo” (*Días*: 7).

Así pues, en una entrevista con Juan Cruz, Muñoz Molina confiesa que este viaje –los seis días de julio de 1969– sirve de andamiaje a la novela: “se me ocurrió algo que me parece importante para concebir el libro: que la historia tuviera lugar exactamente desde el momento en que despegaba el transbordador espacial hasta que el módulo lunar va hacia su objetivo. Eso le daría, pensé, una concreción muy grande a la historia” (Cruz, 2006). En la ranciedad de la España franquista, la expedición lunar es un acontecimiento de gran carga simbólica, es un despertar, como se dice en la cubierta posterior del libro: “la imagen de un futuro de ciencia ficción a los ojos del protagonista que ya es recuerdo nostálgico para el lector es uno de los mayores aciertos de esta cautivadora novela”.

En 2009, el autor ubetense publica su obra más extensa hasta el momento, *La noche de los tiempos*⁹⁸, que recibió el Premio Mediterráneo 2012 concedido en Francia a la mejor novela extranjera. Un día de finales de octubre de 1936 el arquitecto español Ignacio Abel llega a la estación de Pennsylvania, última etapa de un largo viaje desde que escapó de España, vía Francia, dejando atrás a su esposa e hijos, incomunicados tras uno de los múltiples frentes de un país ya quebrado por la Guerra Civil. Durante el viaje recuerda la historia de amor clandestino con la joven norteamericana Judith Biely y la crispación social y el desconcierto que precedieron al estallido del conflicto fratricida. En conversación con Santos Sanz Villanueva el jienense explica que “quería contar cómo las personas son arrastradas por la pasión amorosa en medio del arrastre causado por las pasiones políticas, la pérdida de control que ocurre en ambos casos y que puede tener consecuencias destructivas” (Sanz Villanueva, 2009). Así se entiende que en una entrevista con Jordi Corominas i Julián, Muñoz Molina aclare:

Empiezo con un núcleo vago, queriendo contar sobre todo una historia de amor y queriendo contar las sensaciones cuando las circunstancias políticas

⁹⁸ En una entrevista con Jesús Ruiz Mantilla sobre el proceso de creación de esta novela, Antonio Muñoz Molina cuenta que el título *La noche de los tiempos* en un principio iba a ser para *Sefarad* (Ruiz Mantilla, 2009).

y sociales se vuelven incontrolables, como la vida personal se ve afectada por la relación amorosa y la Historia. Esa fue la idea básica, crear un personaje inspirado en parte en Pedro Salinas y su amor por Katherine Whitmore y ver qué pasaba (Corominas i Julián, 2010).

De este modo, *La noche de los tiempos* es una novela monumental sobre el amor, la guerra civil española y los sentimientos humanos por la que de nuevo transitan personajes reales (Juan Negrín, José Moreno Villa, José Bergamín...) y personajes de ficción, que como dice en la cubierta posterior del libro, “convierten la narración en una sinfonía de asociaciones y sugerencias, en la caja de resonancia de toda una época”. Así, la novela, en su trama, avanza lentamente volviendo a través de recuerdos a hechos ya ocurridos y diseccionando personajes y acontecimientos desde una perspectiva panorámica que muestra una actitud crítica con ambos bandos, el bando de los rebeldes y el de los republicanos.

En 2014 se publica *Como la sombra que se va*⁹⁹, donde se alternan capítulos dedicados al asesino de Martin Luther King y, por otro lado, capítulos que tratan sobre el proceso de escritura de *El invierno en Lisboa*, así como del proceso de creación de la obra que se está leyendo, *Como la sombra que se va*. La historia del crimen, la huida y la captura del asesino de Martin Luther King, James Earl Ray (muerto el 4 de abril de 1968), durante el tiempo que permaneció en fuga, y, especialmente, los diez días que pasó en Lisboa tratando de conseguir un visado para Angola se conecta con la segunda y la tercera narración por el punto de inmersión espacial entre las tres: Lisboa. Esta ciudad portuguesa se convierte así en paisaje y protagonista esencial en la novela, que, como dice en la cubierta posterior

⁹⁹ Como apunta María Victoria Utrera Torremocha, el título de la obra tiene relación directa con los núcleos temáticos principales, el problema del yo y el de la escritura: “La inclusión simbólica de la *sombra* en el título, además de ser *leitmotiv* constante de la narración, pone en evidencia la importancia de la relación entre identidad y creación [...] En relación con la creación, la sombra equivale al misterio de lo no dicho, lo desconocido, el espacio en blanco, las zonas de sombra del relato” (Utrera Torremocha, 2017: 208-209).

del libro, “acoge tres viajes que se alternan en la mirada del escritor: el del prófugo Earl Ray en 1968; el de un joven Antonio que en 1987 parte de Granada en busca de inspiración para escribir la novela que lo consagró como escritor, *El invierno en Lisboa*, y el del hombre que escribe esta historia”¹⁰⁰.

El propio Muñoz Molina, en una entrevista con Javier Rodríguez Marcos, afirma que, en esta novela en la que habla desde el interior de la conciencia de los personajes, aunque lo que cuenta está contrastado, es evidente que él no puede saber si estaban pensando lo que él dice que pensaban y reconoce que cualquier elemento de ficción colocado en un texto lo convierte todo en ficción (Rodríguez Marcos, 2014). El escritor califica esta obra como una “novela”, según se lee en la “Nota de lecturas, agradecimientos” que se incluye al final de la narración¹⁰¹, pero esta novela, al igual que *Beatus ille*, puede encuadrarse dentro del subgénero de la metaficción¹⁰². De hecho, como afirma Begines Hormigo, se trata de una metaficción doble, porque, Muñoz Molina explica, por un lado, su proceso de creación de *El invierno en Lisboa*, metaficción diferida, y, por otro lado, su proceso de escritura de la obra que el lector tiene ante sus ojos, metaficción actual (Begines Hormigo, 2018: 96).

¹⁰⁰ Los capítulos escritos en primera persona que tratan sobre Antonio Muñoz Molina y su proceso de creación son: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 20, 22, 24 y 26. El resto de los capítulos, escritos en tercera persona, se centran en la huida de James Earl Ray y su captura.

¹⁰¹ En cualquier caso, no se puede dejar de señalar, como hace María Victoria Utrera Torremocha en “Espacio y memoria en *Como la sombra que se va*, de Antonio Muñoz Molina”, que uno de los principales problemas que se plantean en la interpretación de esta obra es la indefinición del género literario: “puede decirse que la obra obedece a la unión de diferentes géneros presididos por una voz autobiográfica que no desdénia ni lo narrativo ni lo reflexivo” (Utrera Torremocha, 2017: 213).

¹⁰² La metaficción, también llamada metanovela o ficción metanovelesca, es descrita por Sanz Villanueva como aquella en que con frecuencia “el texto de la novela es el del libro que dentro de ella se escribe” (Sanz Villanueva, 1992: 259). En este sentido, Marta Beatriz Ferrari sostiene que a partir de los años setenta se desarrolló en España una novelística cuyo referente dejó de ser la vida cotidiana para centrarse en la escritura misma y en su proceso de novelización (Ferrari, 2003: 171).

En 2018 Muñoz Molina publica *Un andar solitario entre la gente*¹⁰³, que, de nuevo a modo de ensayo memorialístico, recoge una serie de ideas, reflexiones y vivencias del escritor sobre distintos ámbitos de la vida en nuestros días, una vida urbana y caótica muy influida por la globalización, que lleva a los seres humanos a perder su individualidad. Este tema ya aparecía en su primera colección de artículos, *El Robinson urbano*, donde hablaba de la locura de la *Metrópolis* en la que Edgar Allan Poe vislumbró una criatura temible: el hombre de la multitud.

Según dice en la cubierta posterior, el jienense escribió esta obra con intención de celebración y de denuncia: “la denuncia del ruido extremo del capitalismo y la celebración de la belleza y la variedad del mundo”. En ella el narrador graba y observa todo lo que encuentra en su camino por las calles de la ciudad; es una sombra de los escritores del siglo XIX que inventaron la ciudad como tema literario. *Un andar solitario entre la gente* es un ambicioso mosaico narrativo que surge de un proyecto artístico del escritor, que va recopilando aquellos recortes y anotaciones del día a día que le resultan llamativos por uno u otro motivo, y que, unidos, dan una idea general de la caótica vida a la que estamos sometidos en el medio urbano en nuestros días¹⁰⁴. En una entrevista con sus lectores, el mismo Antonio Muñoz Molina revela que para él la vida aventurera es la normalidad observada con atención (*Entrevistas*: s. p.). Se trata de una novela muy singular que mezcla la crónica personal y el ensayo literario, a la vez que juega de nuevo con la realidad y la ficción a través de la memoria y la imaginación en un vehemente monólogo interior.

¹⁰³ Muñoz Molina explica en su artículo “Retrato de hombre solo” que el título de esta obra es una sentencia de Quevedo relacionada con la soledad de la vida urbana: “Quevedo, adelantándose dos siglos a la sensación, absolutamente moderna, de la soledad urbana, dejó escrito que el amor es *un andar solitario entre la gente*” (*Robinson*: 105).

¹⁰⁴ Joan Ramón Resina considera la ciudad como espacio por excelencia de la desfamiliarización, “en tanto espacio donde los accidentes son de factura humana y donde la verdad se construye para una conciencia atormentada” (Resina, 2009: 18).

La última novela del jienense, *Tus pasos en la escalera*, que ha sido publicada en 2019, cuenta la historia de un hombre que espera con ilusión el momento de reunirse con su esposa mientras ultima los preparativos de su nuevo hogar en Lisboa. Ambos abandonan sus vidas en Nueva York con la esperanza de olvidar el insoportable recuerdo del atentado del 11-S. Él se adelanta con la mudanza a un tranquilo barrio de Lisboa, mientras ella organiza el traslado de su proyecto científico sobre los mecanismos neuronales que rigen la memoria y el miedo. Su nuevo hogar representa la promesa de un futuro juntos, pero incluso el refugio buscado y la rutina más apacible pueden resultar desconcertantes cuando la sospecha de una amenaza incierta altera su espera.

Esta trama ya aparecía en el cuento “Si tú me dices ven”, recogido en *Nada del otro mundo*. En el cuento, el protagonista masculino, Guzmán, espera impaciente la llegada de su amante, Susana, que, por fin, se ha decidido a dejar a su marido. La diferencia entre el cuento y la novela reside en el desenlace. Mientras que el cuento termina con el feliz reencuentro de la pareja, en la novela no es así. Solo al final descubrimos que el protagonista narrador, Bruno (anónimo hasta casi acabada la novela), es un pobre enfermo mental que se niega a aceptar la realidad y se obliga a sí mismo a construir una fina red de mentiras que sirvan para explicar la ausencia de su mujer, Cecilia, en su nuevo hogar conyugal; cuando lo cierto es que ella lo ha abandonado debido a sus constantes neurosis. Parece que el personaje principal sufre de catatimia, entendida según el *Dicciomed (diccionario médico–biológico, histórico y etimológico)* como la deformación de la realidad por influencia de la afectividad en estados emocionales intensos.

De este modo, por mucho que en la cubierta posterior del libro se dice que se trata de una novela de “suspense psicológico”, la verdad es que en la obra apenas hay suspense de ningún tipo, pues se centra básicamente en los recuerdos, las reflexiones y los planes de Bruno, cuyo único acompañante es su perro. Quizá por este motivo, muchos aficionados a la literatura de Muñoz Molina, a pesar de

reconocer la innegable calidad de su prosa, han calificado la novela de obra fallida de trama débil y previsible.

3.3. Concepción de la literatura

Después de una revisión exhaustiva de la literatura del jienense resulta evidente, como se comprobará enseguida, que el género policiaco está muy presente tanto en sus artículos y ensayos, como en sus cuentos y novelas. Pero, para comprender por qué Muñoz Molina ha utilizado las estrategias del género policiaco en muchas de sus obras, es necesario profundizar en su concepción de la creación artística y literaria. A este respecto, Muñoz Molina ha manifestado en numerosas ocasiones la relevancia que los libros y las películas han tenido en su vida. En su artículo “Noticia de una tentativa” afirma claramente: “Casi nada que me importe está fuera de las novelas y de los cines” (*Noticia*: 15). Así, vemos que, además de la literatura, el cine y, en especial, el cine negro¹⁰⁵ fomentarán en él su gusto por las tramas policiacas. María Isabel Morales Sánchez defiende, precisamente, que, junto con la literatura, en la cultura actual, la música, el cómic y el cine han ido forjando un ideario con el que construir significados, símbolos y estrategias que se convierten en lugares comunes y que serán reconocidos por los lectores (Morales Sánchez, 2018: 157).

¹⁰⁵ Entendemos que el cine negro americano, aunque incluye películas como *Casablanca* (1942) que no pertenece realmente al género policiaco, en general hace referencia a las películas policiacas de los años 40, basadas muchas de ellas en las novelas de Dashiell Hammett y de Raymond Chandler, y que sí pertenecen al género policiaco. Se suele considerar como la primera película de este tipo *El halcón maltés*, de John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor, estrenada en 1941. Así lo atestigua Blanca Estela Treviño. Además, como señala esta autora, gracias a los estudios teóricos sobre el séptimo arte, consideramos el cine y la literatura como “dos formas distintas de un mismo acto: narrar” (Treviño García, 2007: 732-734).

De este modo, en “Un lugar donde vivir” vuelve Muñoz Molina a mostrar su amor por la literatura y la admiración que siente por ella cuando dice que una novela es “un lugar donde vivir, una casa, una mirada, una voz de cualquier día y de siempre [...] una novela es la otra vida necesaria que no nos atrevimos a desear” (*Lugar*: 14). Así lo ha repetido en numerosas ocasiones. En una entrevista con Antonio Iturbe, Muñoz Molina asegura que “las novelas se hacen para inventar el mundo” (Iturbe, 1997: 38), y en una entrevista con María Burguete Pérez, precisa que “una novela no se escribe para argumentar, ni para enseñar nada, sino para contar una historia, para contar un mundo” (Burguete Pérez, 2009: 705). Según él, lo primero que le pedimos a la literatura no es que nos transmita conocimientos, ni que nos descubra mundos nuevos, ni que nos revele misterios existenciales, sino que le pedimos que nos entretenga (*Mirar*: 6). Resulta obvio, pues, que el ubetense concede gran importancia a la estética y amenidad de la novela, pero es necesario señalar que, además, considera que una novela puede ser también un medio ideal para la transmisión de conocimientos históricos, sociales, culturales... y de todo tipo.

Así, en una entrevista con Belén Gopegui, el ubetense explica que él no cree en ese compromiso político militante en que se creía antes, pero sí cree que hay una “especie de responsabilidad moral en el escritor” (Gopegui, 1989: 116)¹⁰⁶. Y más tarde, en una entrevista con Michael Pfeiffer con motivo de la publicación de su libro *El destino de la literatura*, el autor jienense matiza que, aunque parezca que la literatura nos autoriza a “la fabulación o a la irresponsabilidad”, a él le gusta sujetar la literatura a la necesidad de contar algo de una manera veraz (Pfeiffer, 1999: 164)¹⁰⁷. Así se entiende que, en una conversación con Begines Hormigo,

¹⁰⁶ Recordemos que así lo ha manifestado abiertamente en varias de sus obras –*La Huerta del Edén*, *¿Por qué no es útil la literatura?* o *Todo lo que era sólido*–.

¹⁰⁷ En “El argumento y la historia”, Muñoz Molina confiesa que tan solo quería contar y que le contaran buenas historias. Como el novelista apócrifo Jacinto Solana, él se decía que no importaba que una historia fuera verdad o mentira, sino que uno supiera contarla (*Pura*: 22) y, más tarde, en “Destierro y destiempo de Max Aub”, se pregunta: “¿Nos importa mucho, leyendo el *Quijote*, que

declare que la literatura satisface pasiones que pueden ser muchas veces muy contradictorias: “la necesidad de explicarte el mundo y la necesidad de escaparte del mundo” (Begines Hormigo, 2004: 12).

Resulta evidente, pues, que Antonio Muñoz Molina defiende el clásico tópico horaciano de *dulce et utile*, que aboga por que la función de la literatura estaría justo entre los dos extremos enfrentados de quienes defienden el arte por el arte y quienes defienden que el arte debe tener una utilidad práctica. En palabras de Salvador Oropesa, autor de *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*, “las dos características principales de su novelística vienen de adaptar a la realidad presente el aforismo clásico de enseñar y deleitar” y afirma, precisamente, que “para producir placer la literatura debe ser capaz de retar al lector, por ejemplo, descubrir quién es el asesino” (Oropesa, 1999: 15). Y de la misma opinión son José Manuel Begines Hormigo, Jaime Aguilera García y Nieves Ibáñez, que entienden que el jienense sigue en su literatura la máxima *docere et delectare* (Begines Hormigo, 2006b: 101-103; Aguilera García, 2006: 23; Ibáñez Ibáñez, 2014: 344), que, como se ha visto, tiene uno de sus mejores exponentes en el género policial.

El género policiaco es sin duda uno de los que mejor representa la fusión de lo ético y lo estético en una misma obra. A este respecto, Muñoz Molina afirma que lo que le interesa del género policiaco es su construcción. Tiene una estructura muy potente y resulta un excelente modelo alegórico, porque en palabras del jienense, “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 ante la novela. Mis novelas tratan de alguien que quiere saber

Roque Guinart y Ginés de Pasamonte, a diferencia de Sancho Panza y de su lunático señor, hayan existido alguna vez de verdad?” (*Pura*: 93-94). Por tanto, es evidente que, siguiendo la máxima de Torrente Ballester en *El Quijote como juego*, –“crearé provisionalmente lo que me cuentes si lo haces de tal manera que me parezca real” (Torrente Ballester, 1974: 12)–, el jienense defiende la *voluntaria suspensión de la realidad* que solicitan las obras de ficción por parte del lector.

algo” (García-Moreno Barco, 1992: 135). Por tanto, no puede extrañarnos que el escritor andaluz haya utilizado en muchas ocasiones estrategias del género policiaco en sus creaciones literarias¹⁰⁸, pues como ya se ha visto, en contra de lo que muchos críticos creían, hoy en día resulta evidente que las obras policiacas pueden ser a la vez valiosas por razones éticas y estéticas al mismo tiempo. De hecho, es uno de los géneros más eficaces en tal sentido, pues atrapa al lector como ningún otro, a la vez que muestra una realidad determinada. Como declara Miguel Martín, “el modelo genérico de la indagación detectivesca crea una sugestiva imagen de la literatura como búsqueda de conocimiento” (Martín, 1995: 96). Se trata un género que encaja perfectamente con la concepción de la literatura del ubetense.

3.3.1. El proceso de creación artística

Como se puede apreciar leyendo las obras del jienense, una de las cuestiones nucleares de la poética de Antonio Muñoz Molina es la relación de la verdad con la ficción y como desde la experiencia o la pura imaginación el autor inventa una historia. En “Experiencia de la lucidez. Una conversación con Antonio Muñoz Molina”, el escritor comenta a Juan Cruz que es consciente de que inventa muy poco porque, “la mayoría de las veces, se trata de cosas mal recordadas” (Cruz, 1995: 73). Y más tarde precisa que en la creación no solo es importante la memoria personal, sino también la colectiva, la que el escritor descubre en los otros. Explica que, para incredulidad de muchos, gran parte de sus relatos y artículos, y entre ellos algunos de los que pueden parecer más fantásticos o extravagantes, proceden de noticias del periódico (*Pura*: 27).

¹⁰⁸ José Carlos Mainer en su artículo “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria” llega a la conclusión de que la persecución y el desvelamiento son las metáforas básicas de las novelas del jienense (Mainer, 1997: 58).

Este sería el caso del cuento “La colina de los sacrificios”, pues él mismo reconoce que quien conozca sus libros imaginará enseguida que esa es la clase de historia que él suele inventar: un enigma policiaco, un personaje solitario y culpable, una sorpresa final e incluso una simetría entre los hechos del presente y del pasado lejano, pero aclara que él no inventó ninguna de las peripecias esenciales del relato: “la historia ocurrió de verdad en el sur de Inglaterra, y aquel hombre siguió sosteniendo que él había matado a su mujer, y todo esto se publicó en los periódicos españoles en diciembre de 1983”. Así pues, el andaluz asegura que se siente “honestamente satisfecho de haber escrito esta historia, o de haberla merecido, como diría Borges” (*Pura*: 27-28).

En cualquier caso, evidentemente, la pura invención existe en el proceso creativo. Por ejemplo, sobre el proceso de creación del cuento “La poseída” el jienense explica que un día iba paseando e inventando las vidas de los desconocidos que pasaban a su lado y vio a una chica de unos catorce años, muy pálida, pero muy atractiva, que andaba con un hombre mayor, mirándolo de soslayo, pero con una intensidad muy peculiar, e imaginó que eran amantes. Una tarde, mientras tomaba café en un bar con un amigo, los vio entrar, y le contó la historia clandestina de amor que había conjeturado. Entonces, su amigo le miró incrédulo y le dijo que él los conocía y que no estaban enamorados. Ella era yonqui y él era su camello. Así, que la historia que el joven jienense había imaginado no era real. La verdad era otra, pero en palabras del ubetense, “de una atrocidad tan repetida y vulgar que difícilmente serviría para escribir un relato” (*Pura*: 30). Solo pudo escribir el cuento cuando a los datos de la realidad les agregó una perspectiva nueva: la mirada de un personaje inventado, Marino, el introvertido funcionario. Esta perspectiva le permitía graduar la información para que la clave del relato solo se conociera al final¹⁰⁹. Por tanto, en este caso, el jienense confiesa que, si escribió el relato “La

¹⁰⁹ Como dice Tomachevski, con una misma fábula podría cambiar completamente la obra, incluso el protagonista, si el autor se situase detrás de otro personaje. Es decir, la fábula permanecería idéntica, pero la trama cambiaría de un modo sustancial, desde el momento en que cambiase el hilo

poseída” de esta manera, desde la perspectiva del apocado funcionario, fue instintivamente, por el placer de escuchar y contar historias, porque le gustaban los relatos con sorpresa final (*Pura*: 30-31), una característica propia del género policiaco, entre cuyas condiciones esenciales está la sorprende revelación final que dota de sentido a todo lo anterior.

En su conferencia “El argumento y la historia”, el ubetense llega a la conclusión de que es posible que el aprendizaje más severo y difícil del novelista sea el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción y declara que “el escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas” (*Pura*: 26-27). En este sentido, coincide con una de sus escritoras preferidas, Patricia Highsmith, que entendía que “los temas no pueden buscarse ni forzarse: aparecen por sí solos” (Highsmith, 1987: 173). De este modo, Muñoz Molina afirma que la experiencia le dice que las mejores historias que ha inventado han ido tomando forma en su mente como si fuera otro el que se las dictara, como si fueran tramándose solas:

Si uno tiene la suerte y la paciencia necesarias para inventar una narración en la que vaya cristalizando lo mejor y lo más secreto de sí mismo, empezará a descubrir recuerdos que no sabía que tuviera y se convertirá en el lector privilegiado de ese libro que está escribiendo delante de sus ojos: enredado en el sueño, en el cuento, en el juego, en el mito, el escritor oirá en silencio una voz que no es del todo la suya y recibirá la visita de hombres y mujeres que poco a poco adquieren nombres, rasgos, pasiones, costumbres y destinos (*Pura*: 33).

Y, en esta misma línea de pensamiento, en “El personaje y su modelo”, sentencia que los buenos personajes, como las buenas historias, no se buscan: se encuentran, o, mejor dicho, se aparecen. Según él, se le presentan al escritor como

conductor de la narración (Tomachevski, 1982: 191-193). Se comprende aquí “fábula” como equivalente a “historia”.

si fuesen fantasmas, sin explicación, sin saber de dónde vienen ni por qué han llegado (*Pura*: 38). De este modo, para el andaluz, nunca es tan admirable un escritor como cuando “abdica de su propia voz y de las tentaciones del estilo y es poseído como un médium por la voz caudalosa de uno de sus héroes”, porque él entiende que la voz, en la ficción, es algo más que un sonido, es también el espacio que la mirada delimita (*Pura*: 61). Comenta que en la mayor parte de sus obras ha sido incapaz de contar la historia si no era a través de la mirada y la voz de un personaje que participara de los hechos y limitara un espacio en el ámbito de la ficción. Afirma claramente que, al igual que no existe el personaje hasta que no tiene nombre o hasta que se descubre que carece de él, la historia solo se convierte en argumento y novela cuando el escritor encuentra la voz o las voces que tienen que contarla, es decir, el ángulo donde ha de situarse la mirada (*Pura*: 62). De nuevo, se trata de un rasgo muy relevante en la creación de novelas policíacas, que como se ha visto, en muchas ocasiones utiliza a personajes acompañantes del detective protagonista como narradores para dosificar, así, la información que se ofrece a los lectores en función de la revelación final. A este propósito, el uso del punto de vista ligado a tales personajes es esencial.

Aclara, asimismo, que “un mal personaje sólo se parece a su autor o a su modelo: un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores” (*Pura*: 41). Entendemos, como Antonio Muñoz Molina, que la convicción de que todo personaje literario es el trasunto o la máscara de una persona real puede llegar a extremos delirantes (*Pura*: 39), pero creemos, como señala Andreu Martín, que, “el autor siempre está ahí, en cada página, en cada párrafo, en cada diálogo, en cada palabra, en cada letra, aunque trate de mantenerse al margen como un narrador neutral. Con la máscara puesta” (Martín, 2015: 166). El autor puede elegir qué artificios empleará en su obra, pero no puede no elegir, es decir, no puede desaparecer. No obstante, como bien dice Wayne Booth en su *Retórica de la ficción*, es necesario distinguir entre autor real y autor implícito, porque cuando un escritor crea una obra literaria crea también una versión implícita de sí mismo (Booth, 1974: 66). Así pues, Muñoz Molina no niega cierta faceta autobiográfica en su obra, pero

en una entrevista con Juan Ángel Juristo sostiene que es un rasgo que, en mayor o menor medida, está presente en cualquier novela: “Hasta en las novelas más alejadas aparentemente de la vida de su autor se encuentran rasgos de su biografía. Es peligroso hablar de estas cosas porque uno puede ser autobiográfico hablando prácticamente de cualquier cosa” (Juristo, 1992: 58). En este sentido, George Tyras, en su artículo “*El dueño del secreto: la dualidad como secreto*”, defiende que, a pesar de que parece evidente que la narrativa del jienense se fundamenta en la habilidad con la que introduce anécdotas de su vida personal en sus tramas novelescas (lo que la semiótica textual llama biografemas), se trata de un “espejismo” (George Tyras, 1997: 140-141). Quizá la razón de esta equivocación sea que, como asegura el propio Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan*, “el crítico, y el espectador, se interesan sobre todo por el significado de la obra ya hecha” mientras que “al artista lo que le importa es el proceso material de su elaboración, la mezcla de juego y capricho y azar, por un lado, y de trabajo entregado y paciente por el otro” (*Ventanas*: 333).

De este modo, teniendo en cuenta el proceso de creación artística del jienense, su gusto por las sorpresas del último instante y la necesidad de encontrar una voz que dosifique la información que transmite a los lectores a lo largo de la obra, así como la relevancia que él mismo concede a dicho proceso, resulta comprensible que Antonio Muñoz Molina haya utilizado en más de una ocasión las estrategias típicas del género policiaco, que no sólo resulta un desafío para el lector, sino para el propio escritor, que debe construir su obra en función de esa inesperada revelación final.

3.3.2. Naturalidad y artificio

Llama la atención que buena parte de la crítica defienda que, en los primeros libros del jienense, fundamentalmente en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, y en menor medida en *Beatus ille*, es palpable una cierta artificiosidad e influencia de

los tópicos literarios. Así, en los estudios sobre la narrativa de Antonio Muñoz Molina suelen distinguirse dos grandes etapas: una inicial de índole más literaria y artificiosa, y otra posterior, a partir de *El jinete polaco*, en la que el jienense habría encontrado una voz propia y una madurez lejana de los artificios (Begines Hormigo, 2006b: 42; Ibáñez Ibáñez, 2014: 439; Sánchez Martínez, 2016: 25). Por su parte, Irene Andrés-Suárez, en su artículo “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, diferencia tres momentos en la obra de Muñoz Molina. Una primera etapa donde, según ella, las coacciones culturales eran muy fuertes, y donde el jienense hacía literatura a partir de literatura, como Cervantes y como Borges; una segunda etapa, a partir de *El jinete polaco*, donde, poco a poco, se irá despojando el escritor de ese “lastre” y una tercera etapa, que se inicia con *Plenilunio*, en la que se intensifica la voluntad crítica y didáctica, presente ya desde los inicios de su producción –aunque hay que advertir que la autora solo tuvo en cuenta las obras escritas hasta 1997, es decir, hasta *Plenilunio*– (Andrés-Suárez, 1997a: 13-16).

No obstante, aunque se pueden apreciar distintos momentos o etapas en la obra de Muñoz Molina, así como en la obra de cualquier escritor, no es cierto que en un primer momento la literatura del jienense, semejante en cierto sentido a la de Cervantes y a la de Borges, se viese cohibida por ningún lastre artificiosamente ficcional o “literario”. Esa “cierta artificiosidad” de la que hablan algunos autores aparece en forma de procedimientos ingeniosos y no como una falta de naturalidad, que sí se hace más patente en novelas posteriores, quizá excesivamente recargadas, o bien, en las que prima la manera de contar en detrimento de la historia que está contando. Tal y como afirma Pasqual Mas i Usó, curiosamente, lejos de que la ficción nos aleje de la realidad, el mecanismo de creación literaria utilizado por Max Aub y, más tarde, desarrollado por Antonio Muñoz Molina en sus novelas nos lleva directamente al conocimiento de la verdad (Mas i Usó, 2003: 11). Y, además, tampoco es cierto que Antonio Muñoz Molina careciese de una voz propia que solo más tarde adquirirá. Ya desde su primera novela, *Beatus ille*, incluso antes, desde su primera colección de artículos, *El Robinson urbano*, el autor gozaba sin duda de

una voz propia que a los lectores les resulta increíblemente apasionante y que ha sido la que le ha impulsado al éxito literario del que goza actualmente.

La literatura de Muñoz Molina va evolucionando y cada vez se encuentran más temas históricos o autobiográficos en perjuicio de historias inventadas. Como él mismo reconoce, renuncia muchas veces, “contra los consejos de su inteligencia”, a inventar tramas (*Pura*: 169)¹¹⁰. Sin embargo, aunque, como ya se ha dicho, es posible distinguir etapas en la literatura del ubetense, las últimas obras no suponen una ruptura absoluta respecto de las primeras. Según admite Begines Hormigo más tarde, “no hay un antes y un después de una fecha, sino que actitudes de su estilo más reciente ya se apreciaban en sus primeros libros y mecanismos de su primera etapa resisten en la actual” (Begines Hormigo, 2018: 76-77). Por tanto, su literatura sí que evoluciona y sí que se podrían distinguir etapas en función de distintos aspectos; pero lo que interesa matizar es que algunos de sus mejores rasgos, como la naturalidad narrativa, ya aparecían en sus primeras creaciones. De hecho, entendemos que su mejor literatura, la más pura y apasionante, la encontramos en sus primeras obras, donde además de transmitirnos recuerdos, reflexiones y conocimientos, inventa tramas verdaderamente insólitas y absolutamente admirables que la mayoría de sus lectores añoramos en obras posteriores. En esta línea de pensamiento, Epicteto Díaz Navarro, señala que, en sus comienzos, el jienense usaba una forma de narrar clásica y una intriga como

¹¹⁰ Quizá la causa de que Antonio Muñoz Molina haya recurrido cada vez más a sus recuerdos y vivencias personales en su literatura, en contra de su voluntad de escribir novelas ficcionales, sea que, como defiende Natalia Corbellini, actualmente resulta evidente que el andaluz “es un proveedor de lujo para la industria editorial”. Este contrato con las editoriales hace que en ciertos momentos el escritor pierda la libertad de elegir dónde y cuándo publicar. Como comenta Corbellini en su tesis *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina*, así se entiende que, en los últimos años, el autor haya manifestado en más de una ocasión su agobio por las obligaciones que acarrea la sobreexposición en los medios, exigida por las estrategias de marketing para mantener sus obras en los escaparates de las librerías (Corbellini, 2010: 31).

elemento organizador que daban a sus novelas un aire de novedad en cuyo aprecio se unían tanto la crítica académica como el público (Díaz Navarro, 2011: 355).

De este modo, con respecto a la preferencia por la naturalidad narrativa, que caracteriza la literatura del jienense desde sus comienzos y que, en efecto, se hace patente en sus primeras creaciones, Muñoz Molina explica en “La edad de la novela” que él concibe la novela cómo una máquina de contar, hecha de palabras visibles y de artificios invisibles, y para explicarse recurre a la comparación con el cine:

Las mejores películas son aquellas que fluyen con una naturalidad que se parece al azar de la vida, y uno, mientras las ve, a no ser que sea un enfermo, no piensa en las acrobacias de un “travelling” ni en las elipsis del montaje: uno, en la sala oscura, se limita a ser atrapado y conmovido, y luego lee libros y establece análisis, pero en el momento de la verdad su inteligencia y su corazón están solos ante la historia que le cuentan (*Edad*: 56).

Jorge Luis Borges, uno de los escritores más admirados del ubetense desde su juventud, en una conversación con Rita Guibert, reivindica que no cree que “el lector deba sentir que el escritor es diestro. Conviene que el escritor lo sea, pero no que el lector lo sienta. Cuando las cosas están muy bien hechas parecen no sólo fáciles sino inevitables” (Guibert, 1986: 349). Coincidimos con Begines Hormigo en que el ideal moliniano consiste precisamente en conseguir que las técnicas utilizadas durante el proceso de la narración queden ocultas, impidiendo que el lector descubra los artificios técnicos de la obra (Begines Hormigo, 2006b: 338), y que todo artista que hace algo muy bien tiende a ser natural, porque ha dominado muy profundamente una técnica o una serie de recursos. Es decir, la naturalidad es la consecuencia de un adiestramiento persistente y como defiende Wolfgang Kayser “es ya hora de poner fin a esas suposiciones de absoluta inconsciencia en que se producirían las obras poéticas, y de lo innecesario del aprendizaje” (Kayser, 1968: 248).

El propio Antonio Muñoz Molina asegura que “la imitación entusiasta es el único camino posible hacia la originalidad [...] he copiado con aplicación y fervor a todos mis maestros, y si ahora alguien reconoce como mía la voz con la que escribo siento sobre todo gratitud y lealtad hacia los escritores y los narradores orales de quienes sigo aprendiendo” (*Pura*: 56-57). De este modo, en consonancia con el Premio Nobel argentino, Antonio Muñoz Molina defiende la naturalidad de estilo frente a la artificiosidad literaria, pero advierte que algunos críticos no se dan cuenta de que la sencillez de un resultado esconde muchas veces una maestría técnica tan alta que se ha vuelto invisible (*Mirar*: 21). En “El misterio de la lentitud” –recogido en *La vida por delante*–, Muñoz Molina hace gala de su gusto por la naturalidad poniendo como ejemplo *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. Según él, cabe preguntarse dónde está la película, tal y como hizo Théophile Gautier cuando, al contemplar *Las Meninas* en el Prado, se preguntó dónde estaba el cuadro: “No vemos ni un rastro perceptible de artificio, ni de amaneramiento, ni de esas trampas y crujidos de mecanismo y carpintería que a mí cada vez me desagradan más, no sólo en el cine, sino también en la literatura” (*Vida*: 196). Además, esta preferencia estética de Antonio Muñoz Molina aparece como *leitmotiv* de algunas de sus obras.

En *Carlota Fainberg*, Claudio, gracias al relato improvisado de Abengoa, es capaz de disfrutar por fin de la vida y de la literatura, olvidando todos los conceptos narratológicos sin los que era incapaz de acercarse a una obra literaria. En la novela se enfrenta la naturalidad del relato oral de Abengoa con la artificiosidad parodiada del relato científico de Claudio. Este rasgo lo ha tomado el jienense de una de sus obras más queridas, *Lolita* (1955), la obra maestra del escritor ruso, nacionalizado estadounidense, Vladimir Nabokov. Nótese, además, el guiño al personaje de Humbert Humbert en el nombre de Humbert College donde trabaja Claudio. El propio Muñoz Molina confiesa en su artículo “El verano de Lolita” su admiración por dicha obra, así como por su versión cinematográfica de 1962 dirigida por Stanley Kubrick (*Travesías*: 417). El ubetense dice claramente que la mayor paradoja de esta novela, y tal vez su mayor maestría, es esa voz cínica,

trastornada, muy seductora en su apariencia de sofisticación, pero que, al mismo tiempo, va dando las pistas necesarias para que veamos desde fuera a ese narrador tan persuasivo y tan embustero: “vemos las cosas a través de sus ojos y desde su conciencia, porque es él, Humbert Humbert, quien cuenta la historia, pero a la vez, con un poco de atención, a lo largo de sucesivas lecturas, vemos también lo que él oculta, vislumbramos su cara verdadera, su parte de bajeza y de simple ridículo” (*Travesías*: 418-419). Así, se entiende que, en *Carlota Fainberg*, el relato de Claudio, que en un primer momento resulta sofisticado y erudito, acabe siendo parodiado al verse enfrentado con la naturalidad del relato improvisado de Abengoa, haciendo que termine como claro vencedor el relato más atractivo, el de Abengoa, con el que el lector se identifica y en el que queda atrapado.

También en *En ausencia de Blanca* deja Muñoz Molina traslucir sus ideas acerca de qué es el arte y qué no lo es. Begines Hormigo da cuenta de que, en esta novela, se enfrentan dos posturas muy distintas ante esta cuestión: por un lado, están los artistas como Naranjo y Lluís Onésimo, ególatras y vanidosos, y, por otro lado, los artistas de verdad, que actúan con naturalidad dejando a un lado el efectismo artístico. A Mario, el protagonista del cuento, con quien se identifica el lector, no le emociona el arte que está de moda en Jaén y que tanto exalta su esposa. Él se acerca al arte de una manera inocente, sin pedanterías y alabando lo que realmente le produce placer (Begines Hormigo, 2006b: 330).

Todo ello es muestra, una vez más, de que Muñoz Molina aboga por la naturalidad y la sinceridad frente a los esnobismos y pedanterías de los círculos minoritarios a la moda¹¹¹. Frente a las reticencias de los críticos, Antonio Muñoz Molina pone de relieve la importancia de dejar atrás lo artificioso elitista en favor

¹¹¹ Esteban Torre reivindica con acierto que, aunque las obras de muchos escritores actuales resultan incomprensibles, nadie se atreve a exponer públicamente esta opinión por miedo a ser tenidos por ignorantes y recuerda que se trata de una constante antropológica magistralmente plasmada por Hans Christian Andersen en “El traje nuevo del emperador” (Torre, 2010: 82-86).

de la comunicación directa con los lectores¹¹². Ello no significa descuidar la forma ni la exigencia literaria (Begines Hormigo, 2006b: 482), sino volver a las raíces de la narración¹¹³. Es cierto, como afirma José Manuel Fajardo en “Antonio Muñoz Molina, literatura sin red”, que “la prosa de Muñoz Molina es una prosa barroca, en el mejor sentido del término, que hunde sus raíces en la belleza del lenguaje acuñado durante el Siglo de Oro y, en particular, por el autor de *El Quijote*” (Fajardo, 1987: 136-137), pero también es cierto, como el mismo Muñoz Molina defiende en *Pura alegría*, que “la naturalidad o la verdad de lo escrito sólo se logra con el máximo artificio” (*Pura*: 55). Así pues, la naturalidad narrativa, propia de la literatura del jienense, está patente desde sus primeras creaciones, de hecho, es posible afirmar que está más presente en muchas de sus obras iniciales que en algunas de las más recientes. Es necesario recordar, en este sentido, que el género policiaco, más presente en sus comienzos como escritor, se caracteriza por un estilo natural a pesar de los muchos artificios que requiere su construcción.

3.3.3. El lector ideal

Hans Robert Jauss, en su artículo “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, advierte ya que durante mucho tiempo la historia de la literatura reprimía o silenciaba a su “tercer componente”, el lector, oyente u observador (Jauss, 1987: 59). De este modo, tal y como defiende Luis A. Acosta

¹¹² El mismo Muñoz Molina reconoce que “nuestros autores preferidos no son los que nos cuentan cosas sorprendentes o desconocidas, sino los que explican con palabras aquello que nosotros nos habíamos limitado a sentir” (*Realidad*, 76).

¹¹³ Como el mismo Begines Hormigo señala, fue la pasión del escritor por adoptar de nuevo los modelos tradicionales de la narración y por provocar en el lector un interés en el argumento de la novela, y no tanto en la manera en que está escrita, la que dio cabida en el panorama literario a obras que históricamente habían pertenecido a la subliteratura, pero que eran idóneas para atrapar al lector en una trama bien urdida, con un principio y un final claros: el género policiaco (Begines Hormigo, 2006b: 49).

Gómez en su libro *El lector y la obra*, el descubrimiento del lector supone para la historia de la crítica literaria lo que para la lingüística supuso la inclusión en su ámbito de estudio de los contenidos de la pragmática (Acosta Gómez, 1989: 16). En la misma línea, Bobes Naves considera que, si durante un tiempo, el autor fue la clave para acceder a la significación de la obra, actualmente se ha desplazado la clave hacia la figura del lector. Según la autora, la ciencia empírica de la literatura, apoyada en la teoría biológica de la cognición (Roth, 1975), acabará asignando al lector el papel de creador, con la premisa de que no se limita a comprender el significado, o a elegir uno de los sentidos virtuales de la obra que lee, sino que, mediante un proceso de cognición, crea un sentido (Bobes Naves, 1998: 260).

Muñoz Molina siempre ha sido consciente de la importancia del lector en la literatura y entiende que sin el lector la literatura no existe. En su artículo “El azar de la invención”, sentencia que una novela consiste en “alguien que cuenta una historia, alguien que la escucha y solicita su continuación” (*Azar*: 344). En su conferencia “La sombra del lector”, el andaluz insiste en que cuando el escritor escribe para alguien con nombre y apellidos escribe sin saberlo para sí mismo o para nadie, y, paradójicamente, “cuando cree estar más solo y separado del mundo, está escribiéndole a un desconocido que agradecerá sus palabras como si estuvieran pensadas únicamente para él” (*Pura*: 66-67). Escribir es un acto solitario que se convierte luego, misteriosamente, en un vínculo que alía a los escritores con los desconocidos: “Escribiendo uno encuentra a sus semejantes, que pueden vivir al mismo tiempo que él y también no haber nacido, que pueden estar en su misma ciudad y también en un país a donde uno no irá nunca” (*Pura*: 75).

Umberto Eco en su libro *Lector in fabula* asegura que el “lector modelo” se corresponde con “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, 1987: 89). Así pues, entendemos, como Begines Hormigo, que para Muñoz Molina el lector ideal debe estar dispuesto a “un esfuerzo comprensivo y estético” a cambio de que se le cuente una historia

interesante, que sea capaz de captar su atención y de no decepcionarlo. Lo que busca el jienense es hacer que su lector disfrute leyendo sus obras y sienta la necesidad de seguir escuchando su voz. Muñoz Molina busca un lector inteligente y atento, entregado a los delirios de la ficción, que se deje llevar por la inercia de la historia, pero que, al mismo tiempo, participe activamente en el proceso comunicativo de la literatura (Begines Hormigo, 2006b: 480-486). En este mismo sentido, Marta Vázquez Naveira declara que “en la narrativa de Muñoz Molina, el lector tiene que ejercer una ‘función deductiva’ muy intensa” (Vázquez Naveira, 2014: 236). Esto es algo especialmente determinante en el género policiaco. Como señala Rodríguez Pequeño en su artículo “La cooperación interpretativa del lector en la novela policiaca: Libertad vigilada”, la novela policiaca es el más claro exponente de obra abierta a la interpretación, de lectura laberíntica y de participación activa del lector, porque este interviene no solo en la recepción sino en la construcción de la obra – recorriendo el laberinto que el autor ha trazado, no construyendo uno nuevo, porque ningún texto, por muy polisémico que parezca, está en blanco– (Rodríguez Pequeño, 1996: 2-4)¹¹⁴. En efecto, el género policiaco es un género idóneo para este propósito, pues requiere de un lector activo y atento a cada palabra y a cada detalle de la obra, que no solo se sumerja en la historia, sino que se implique en la investigación para resolver el misterio antes de la revelación final.

El propio Antonio Muñoz Molina afirma que “si hay algo que uno aprende con el tiempo es que cuando escribe sólo está haciendo la mitad de un trabajo que ha de culminar y de cobrar vida en la imaginación del lector” (*Pura*: 47). Más tarde, en una entrevista que le hace Juan Francisco Martín Gil, el autor ubetense plantea de nuevo esa necesidad de que el lector se involucre en la obra al afirmar que deja esos espacios en blanco para que el lector los complete. Para él, una parte del proceso de aprendizaje del escritor es “saber callar a tiempo, saber no decir las

¹¹⁴ Véase *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, donde Antonio García Berrio explica que, aunque una obra abierta supone la posibilidad de ser interpretada de diversos modos, esto no significa que existan infinitas lecturas de la misma (García Berrio, 1994: 300-316).

cosas, porque las cosas que no se dicen tienen más fuerza que las cosas que se dicen” (Martín Gil, 1988: 28). Y más tarde, en “El atrevimiento de mirar”, insiste sobre esta idea cuando declara que “lo que se elige mirar y lo que se elige contar resaltan por comparación la magnitud de lo que se oculta y lo que se calla” (*Atrevimiento*: 39).

En “El personaje y su modelo”, el escritor andaluz afirma que, en sus primeras tentativas literarias, el novelista está convencido de que debe contarlo todo en detalle y en eso se parece a los malos pintores, que lo llenan todo de pinceladas, y a los malos músicos, que lo llenan todo de notas. El escritor *amateur* incurre en un puntillismo excesivo porque “su atención universal no ha aprendido aún a volverse selectiva” (*Pura*: 47). De nuevo, coincide, pues, con las ideas de su admirada Patricia Highsmith, que entendía que “el escritor puede emplear su capacidad de pensar para desarrollar el germen de la narración, pero en semejante proceso la función del cerebro consiste más en excluir que en incluir o inventar” (Highsmith, 1987: 65). La elipsis es el gran aprendizaje de un novelista, tan valioso como añadir es tachar. El ubetense recuerda que Cervantes, sabiamente, pedía que se le alabara no por lo que escribía, sino por lo que dejaba de escribir (*Pura*: 47). Y más tarde, se reitera en que “como los planos sonoros en la música, las palabras que dice el autor y las que permanecen ocultas en los espacios en blanco crean líneas simultáneas de significación que adquieren su única resonancia posible en la conciencia del lector” (*Pura*: 74).

En este sentido, aunque pueda parecer que el hecho de dejar espacios en blanco en sus historias va en contra de las convenciones del género policiaco, no es así realmente, ya que los vacíos narrativos favorecen el suspense y la intriga. Recordemos una vez más que el género policiaco, como cualquier otro, es un género abierto, y que muchas de las características que han tratado de imponérsele son muy comunes, pero no imprescindibles. En este caso, el hecho de dejar ciertos espacios en blanco parece atentar contra la convención policiaca de una revelación final, pero mientras que se dé una solución al misterio que guía toda la obra puede haber

algún episodio que no tenga una explicación explícita en la novela para que sea el lector quien deba imaginarla. De hecho, no se puede olvidar que ya muchos autores clásicos habían dejado estos espacios en blanco en sus novelas, caso, por ejemplo, del mismísimo Raymond Chandler, que dejaba esos espacios por rellenar tanto en sus novelas como en sus adaptaciones cinematográficas o de Anthony Berkeley en su novela *El caso de los bombones envenenados* (1929)¹¹⁵. Estos vacíos no hacen sino aumentar la complicidad del lector, que debe involucrarse completamente en la obra infiriendo sus propias conclusiones sobre dichos hechos. En palabras de Narcejac, el lector de novelas policiacas no es solamente una persona que entra en conocimiento de una historia, sino que forma parte del relato y que es un elemento activo del mismo (Narcejac, 1986: 220).

Así pues, como señala Begines Hormigo en su artículo “El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina”, frente a un tipo de “lector acomodado” cuya “función es, únicamente, la de escuchar, entender y recrear en su mente el mundo creado por las palabras del narrador”, se puede encontrar en la obra de Muñoz Molina otro tipo de lector, un “lector-detective” en sus primeras novelas, y que debe “ganarse la historia por medio de sus pesquisas”. Este lector implicado debe utilizar las pistas que va encontrando a lo largo del desarrollo de la novela, atar cabos y rellenar las lagunas que existen en las múltiples versiones que le han ido contando

¹¹⁵ En esta obra se cuenta cómo los componentes de “El Círculo del Crimen”, una distinguida asociación en la que sus miembros –entre los que destaca el detective Roger Sheringham– se reúnen a menudo para pasar amenas veladas hablando de crímenes, se proponen un día resolver el asesinato de una señora envenenada con unos bombones que ni siquiera le habían sido enviados a ella. Cada miembro del club investiga por su cuenta el caso y elabora una teoría que tratará de probar ante el resto de los socios del Círculo, haciendo que la tensión y la rivalidad entre ellos vaya creciendo con cada hipótesis. Por tanto, la concepción de la trama no es lineal, sino circular. No hay un detective que vaya recabando nueva información sobre el caso, sino que los seis miembros del club que actúan como detectives parten de las mismas pruebas para ofrecer cada uno una hipótesis plausible de los acontecimientos. De este modo, el interés y la novedad de esta novela radica en que, al final, aunque la solución está implícita en la novela, es el lector quien tendrá que decidir cuál de las versiones dadas sobre el crimen es la verdadera porque no hay pruebas fehacientes de ninguna.

para, después, llegar al desenlace correcto (Begines Hormigo, 2006a: 68-69). Por tanto, la técnica de los espacios en blanco, en realidad, acerca todavía más las obras a la convención policiaca de que el lector se implique en el caso para averiguar el misterio. La autora de novelas policiacas P. D. James afirma que leer una novela constituye un acto simbiótico en que los lectores unen su imaginación a la del escritor para adentrarse en el universo novelesco creando su propia imagen mental (James, 2010: 123). A este respecto, es digna de alabar la gran habilidad de Muñoz Molina para transmitir mucho con pocas palabras, formando en la mente del lector una situación o descripción concreta con unas simples pinceladas.

Igualmente, los lectores del género policiaco conocen bien sus tópicos y poseen un horizonte de expectativas –entendido como el conjunto de ideas previas o prejuicios que el lector tiene cuando comienza a leer un libro– que se irá confirmando o desmintiendo según avance la lectura. Muñoz Molina, de forma semejante a Agatha Christie, aunque con distintas estrategias, sabe jugar con las expectativas del lector para acabar sorprendiéndolo. En palabras de Irene Andrés-Suárez:

Esta marcada propensión por lo oculto y lo misterioso, que termina aflorando a la superficie tras un lento y laborioso proceso de desenmascaramiento, es perceptible ya en su primera novela, *Beatus ille*, donde los acontecimientos nos son desvelados muy poco a poco y el narrador nos va poniendo delante no la verdad sino lo que creíamos que era verdad, y persiste en la última, *Plenilunio*. Consciente de que nada es como nos muestran los sentidos y que todos somos unos desconocidos para los demás (Andrés-Suárez, 1997a: 14).

Recordemos, en este sentido, que para Antonio Muñoz Molina “la mirada, como nos enseñan los neurólogos, es una sofisticada construcción intelectual, no un reflejo pasivo de las formas visibles” (*Atrevimiento*: 45). Así pues, se hace evidente que a lo largo de toda su obra el jienense busca un lector implicado que mire más allá de las apariencias para llegar a la verdad, y de nuevo esta peculiaridad

acerca la literatura del jienense a las condiciones esenciales del género policiaco que favorece, como ningún otro, la implicación del lector. Y es que, como declara Jorge Luis Borges, la novela policial ha creado un tipo especial de lector (Borges, 1996: 190).

3.4. Antonio Muñoz Molina y el género policiaco

3.4.1. La pasión por el género policiaco

En su artículo titulado “El género negro”, Antonio Muñoz Molina proclama que, en sus comienzos, el género policiaco le resultaba especialmente atractivo¹¹⁶ por dos razones:

La primera, [por ser] una forma narrativa a la vez firme y flexible, que permitía organizar un relato con más rigor que la pura sucesión y con una claridad y una fluidez que solían estar ausentes en las novelas de intención experimental más celebradas entonces; la segunda razón era muy propia de una época en la que de pronto había libertad para contar los abusos, los horrores, los escándalos de la realidad inmediata: la investigación policial, y más todavía la del detective privado, ofrecían una metáfora perfecta de la búsqueda de la verdad y la justicia en un mundo corrupto (*Género*: s. p.).

Desde sus inicios como escritor, Antonio Muñoz Molina ha dado múltiples muestras de su pasión por el género policiaco y las novelas de intriga. En su artículo “Lectura y adicción”, publicado en 1988, confiesa que la lectura de novelas policiacas le resultaba tan apasionante que era comparable a una adicción: “Con cada nueva novela que leía los efectos eran más rápidos y más indudables, como los de ciertas drogas y, ahora cuando termino una, al buscar la siguiente noto ya la

¹¹⁶ Sobre este tema véase el artículo titulado “Antonio Muñoz Molina y el género policiaco” (Rodríguez Martínez, 2021).

impaciencia del adicto” (*Lectura*: 12). Asimismo, en su artículo “Mayo 1968: un testimonio”, cuenta que, en mayo del 68, a pesar de la novedad de la televisión, seguía siendo apasionante leer novelas, sobre todo, las de Alejandro Dumas, y confiesa la adicción que le causaba “la incomparable intriga de *El conde de Montecristo*” y los volúmenes de la editorial Molino, que leía, “uno tras otro, sin decepción y sin descanso” (*Vida*: 53).

Así, se entiende que, ya desde sus primeros artículos, se ponga de manifiesto la gran admiración que el escritor andaluz siente por el género policiaco y por los grandes Robinsones urbanos, como Thomas De Quincey¹¹⁷ y, especialmente, Edgar Allan Poe, el padre del género policiaco. Poe aparece, así, mencionado en varios artículos de *El Robinson urbano*, como “Escuela de Robinsones” (*Robinson*: 15), “Saluda a Alejandría que se aleja” (*Robinson*: 40), “Otoño sin Ingrid” (*Robinson*: 96), “La dama y el unicornio” (*Robinson*: 122); y también en *Diario del Nautilus*, artículos como “La memoria en donde ardía” (*Nautilus*: 11), “Manuscrito hallado en una oficina” (*Nautilus*: 93), “Microscopio y espanto” (*Nautilus*: 103) y “El teléfono del otro mundo” (*Nautilus*: 47-48). No es extraño, pues, que en su artículo “Decadencia del crimen” homenajee de nuevo el ubetense a sus admirados De Quincey y Poe cuando dice que a finales del siglo pasado “floreció” en Gran Bretaña la disciplina del crimen entendida como una de las Bellas Artes. Da las gracias “al desdichado Thomas De Quincey, que emergió de la pesadilla doble del opio y las ciudades sin corazón armado de una lucidez y una malvada ironía no igualadas en su tiempo sino por Edgar Allan Poe, otro artista del miedo indudable y del asesinato imaginario” (*Nautilus*: 119). Y más adelante, aclara el jienense que

¹¹⁷ Thomas De Quincey (1785-1859), periodista, crítico y escritor británico, destacó por poseer un estilo muy original en su época, un estilo caracterizado por una fantasía que subvertía la lógica y el buen sentido burgués. Es autor de “Del asesinato considerado como una de las bellas artes”, obra en la que reivindica la belleza literaria del crimen. Se trata de un libro compuesto por dos artículos publicados en 1827 y 1829 (presentados como una conferencia leída ante la Sociedad de Conocedores del Asesinato y como las actas de una cena conmemorativa del club) y por el *Post Scriptum* de 1854.

ambos, De Quincey y Allan Poe, fueron simplemente “profetas” de la Edad de Oro que se avecinaba. Edad de Oro que él describe como “ese tiempo brumoso del final de siglo en que *Jack the Ripper* deambulaba con su bisturí de cirujano por las peores calles de Londres entre una niebla como de película de 1930 y el caballero Sherlock Holmes descifraba crímenes herméticos con una fulminante agudeza” (*Nautilus*: 120).

Asimismo, son destacables las múltiples referencias a Edgar Allan Poe en una de sus últimas obras, *Un andar solitario entre la gente*, obra en la que habla de su extravagante vida y vicisitudes en múltiples ocasiones (*Andar*: 433, 434, 436, 440, 441, 442...). En cualquier caso, de entre las muchas veces que aparece mencionado el americano en la literatura del ubetense, resulta significativo que en “El argumento y la historia” se refiera a dos de los cuentos que dieron origen al género policiaco: “Los crímenes de la calle Morgue” y “La carta robada”. Muñoz Molina afirma que el mayor éxito del detective Auguste Dupin no es el descubrimiento de que el autor de los crímenes de la calle Morgue era un imprevisible y salvaje gorila, sino el hallazgo de la carta robada, “que para que nadie la encontrara había sido puesta delante de los ojos de todos, introducida en el marco de un cuadro, no en un sótano ni en un cofre en el fondo del mar, sino en un salón comedor” (*Pura*: 28)¹¹⁸.

¹¹⁸ Sin querer contradecir la opinión de Antonio Muñoz Molina de que el mayor éxito del detective Auguste Dupin es el hallazgo de la carta robada, es necesario aclarar que la carta no estaba introducida en el marco de un cuadro, sino, más a la vista todavía, en un tarjetero colgante:

Dando la vuelta al aposento, mis ojos cayeron por fin sobre un insignificante tarjetero de cartón recortado que colgaba, sujeto por una sucia cinta azul, de una pequeña perilla de bronce en mitad de la repisa de la chimenea. En este tarjetero, que estaba dividido en tres o cuatro compartimentos, vi cinco o seis tarjetas de visitantes y una sola carta [...] La carta había sido arrojada con descuido, casi se diría que desdeñosamente, en uno de los compartimentos superiores del tarjetero.

A lo largo de su obra, el jienense da muestras de que ha leído a muchos de los autores más relevantes del género policiaco. En el artículo “Capital de la locura” menciona a Gaston Leroux, otro gran escritor que alcanzó renombre publicando folletines de intriga policiaca, entre los que, según se mencionó, destaca *El misterio del cuarto amarillo*, novela policiaca de “espacio o recinto cerrado”: “No hay día en que la prensa no traiga el sobresalto sombrío de un crimen o una muerte sucedida en un piso cerrado, como en los folletines de Gaston Leroux” (*Robinson*: 55). En “Una sensación de peligro”, habla de la necesidad de conservar la costumbre de la adolescencia de convertir a ciertos escritores, que a uno le gustaban mucho, en héroes, y confiesa que la gran autora de relatos de suspense –en los que a menudo aparecen estrategias de intriga policiaca– Patricia Highsmith ha sido y es una de sus heroínas (*Gafas*: 217). También Agatha Christie es mencionada, en más de una ocasión, en la literatura del andaluz. En “Los espías” compara a una anciana secretaria que llevaba una doble vida como espía soviética con “una de esas asesinas pulcras y anticuadas que en las novelas de Agatha Christie vierten gotas de veneno letal con la misma cortesía rancia con la que sirven una taza de té” (*Vida*: 172). Y en “Teoría del verano de 1923”, dedicado a la pintura de Pablo Picasso, hace una curiosa asociación entre el paisaje del cuadro que el artista malagueño todavía no ha pintado y “uno de esos escenarios de las novelas de Agatha Christie donde un cruce exótico de desconocidos y un espacio aislado del mundo exterior son los preliminares para un crimen, o al menos para la enunciación de un enigma que ya no puede ser resuelto, pero cuyos indicios aún no se han perdido del todo, setenta años después” (*Atrevimiento*: 115).

Por supuesto, también es reseñable la continua presencia de Sir Arthur Conan Doyle en la literatura del ubetense, especialmente a través de su personaje más famoso, Sherlock Holmes, del que en su artículo “Breviario de impostores” dice: “Sherlock Holmes es un intachable *yonki* victoriano, pero también un

Tan pronto hube visto dicha carta, me di cuenta de que era la que buscaba (Poe, 1970a: 543).

consumado burlador que se desliza proteicamente en los disfraces más extraños para internarse en los dédalos de la ciudad donde habitan los asesinos que tan misteriosamente le fascinan” (*Robinson*: 36-37). Además, más tarde, en su artículo “El detective inexistente”, cuenta como en un viaje que hizo a Londres se acercó hasta el 221B de Baker Street con la esperanza de encontrar el domicilio de Sherlock Holmes y tristemente descubrió que no existía ni el número, ni la casa, ni nada que se le pareciera¹¹⁹, tan solo un pub cercano con el nombre de su antagonista, Moriarty: “La casa de Sherlock Holmes es como un fantasma ocultándose entre las cosas reales [...] hay hombres y mujeres que por un extraño maleficio no tienen a sus semejantes verdaderos en la vida real, sino en los domicilios minuciosamente numerados y falsos de los libros” (*Detective*: 13). Es decir, que Muñoz Molina, al que tanto le gusta jugar con la mezcla de realidad y ficción, se ve a sí mismo como un semejante del célebre detective literario. En “El siglo de los tontos”, vuelve a hacer gala de sus conocimientos sobre las aventuras de Sherlock y su antagonista, Moriarty, cuando tristemente admite que “nos tranquiliza creer que quienes están muy por encima de nosotros, quienes tienen en sus manos el porvenir de nuestras vidas, están dotados lo mismo para el bien que para el mal, de atributos intelectuales superiores [...] como el oscuro y deslumbrante profesor Moriarty, la mayor inteligencia criminal del siglo, en palabras de Sherlock Holmes” (*Vida*: 30). Y, tampoco se puede dejar de señalar que, hablando del admirable artificio narrativo que Proust y Freud habían logrado revirtiendo hacia el interior las búsquedas de los héroes mitológicos y de las novelas de exploradores del siglo XIX, Muñoz Molina vuelva a recurrir a Sherlock Holmes para explicarse: “El narrador de Proust, el analista de Freud y el detective Holmes comparten la obsesión por discernir los testimonios falsos y los verdaderos en las percepciones de los sentidos y de la memoria y por desarrollar sus aventuras en confortables interiores burgueses” (*Pura*: 164). Incluso llega a decir que *En busca del tiempo perdido* es a la memoria

¹¹⁹ Precisamente dos años después, en 1990, se inauguró el Museo de Sherlock Holmes en Baker Street (Londres). Es una casa-museo dedicada a la vida y a la época del famoso detective.

lo que la interpretación de los sueños es al inconsciente o “el sabueso de los Baskerville a las tramas de intriga” (*Pura*: 166), muestra una vez más de que Muñoz Molina siempre tiene el género presente.

En esta línea, en su artículo “Manhattan Transfer”, el jienense hace alusión a otro de los autores más emblemáticos de la historia del género policiaco, Raymond Chandler, también a través de su famosísimo personaje, el detective Philip Marlowe: “Robinson, algunas veces, se llama Philip Marlowe, pues tiene esa virtud de los impostores que les permite cambiar de nombre y aun de oficio” (*Robinson*: 107). Chandler, junto con Dashiell Hammett –a quien Muñoz Molina, según cuenta en una entrevista con Juan Cruz, descubrió a través de un ensayo de Luis Cernuda (Cruz, 2001: 139)–, aparecerá también mencionado en el cuento “Te golpearé sin cólera” (*Otras*: 94) y en *Sefarad*, donde el jienense vuelve a citar a Hammett y a Chandler calificándolos de “héroes literarios y glorificados borrachos de la época” y reconoce que él los “reverenciaba con esa vulgaridad que nos vuelve idénticos a nuestros contemporáneos, pero permitiéndonos a la vez sentirnos originales e insobornables solitarios” (*Sefarad*: 504-505). Además, en *Como la sombra que se va* Muñoz Molina proclama a Edgar Allan Poe, a Dashiell Hammett y a Raymond Chandler (junto con otros autores no policiacos) como “los mejores entre los mejores, la aristocracia de la literatura y del delirium tremens” (*Sombra*: 94).

Asimismo, en su artículo “Las reglas del misterio”, Muñoz Molina da algunas pistas sobre sus preferencias policiacas cuando habla de que en Francia, a partir del modelo narrativo de “Los crímenes de la calle Morgue”, se mezcla la figura del investigador con la del héroe justiciero –propio de los folletines de la época– que inspira en cierta medida: “a los detectives privados de la novela policial y el cine americano, y a través de ellos a tantos que han venido después, y que rara vez me parece que estén a la altura de los más grandes y más originales”. Confiesa el andaluz que sus detectives predilectos son “el agente sin nombre de la Continental y Sam Spade; el sarcástico y entristecido Philip Marlowe; el Padre Brown, de Chesterton, que lleva lo más lejos que puede la sugestión de lo

maravilloso y lo sobrenatural para desmentirla luego con una clave razonable”, y también “el comisario Maigret, que resuelve los casos menos por deducción que por empatía, por puro conocimiento desengañado y cordial de la naturaleza humana” (*Reglas*: s. p.).

Además, en “Las ventanas de Hopper” el escritor andaluz menciona a William Irish, pseudónimo de Cornell Woolrich, fecundo escritor de novelas de misterio e intriga, que también ha escrito algunas obras policíacas como la novela *La dama fantasma* (1942) o el relato “Tenía que ser asesinato” (1942), y cuya relevancia radica más bien en sus respectivas adaptaciones cinematográficas. La primera fue versionada con el título *Phantom Lady* (1944) y dirigida por Robert Siodmark, y el segundo con el título *La ventana indiscreta* (1954) y dirigida por Alfred Hitchcock. Así se entiende que Muñoz Molina califique a William Irish de “raro escritor policíaco cuyas mejores historias [...] suceden en los cines, en los restaurantes baratos y en los hoteles de la época de la Depresión” (*Atrevimiento*: 90), y recuerda un cuento suyo en el que alguien presencia un asesinato cuando viaja de noche en tren y ve durante unos segundos el interior de una habitación – estrategia de intriga con la que él mismo juega en *El invierno en Lisboa*, cuando Biralbo ve por un segundo a Lucrecia en el tren que se cruza con el suyo (*Invierno*: 138)–.

El conocimiento de la tradición narrativa policial está, pues, en la base de la obra de Antonio Muñoz Molina. En este sentido, no es de extrañar que el escritor ubetense conozca a la perfección las estrategias de intriga típicas de las novelas policíacas. En su artículo “El ángel exterminador”, dedicado a Federico García Lorca, Muñoz Molina afirma que, “como en las malas novelas policíacas, conviene que las sospechas recaigan siempre sobre un vago forastero que providencialmente rondaba por las cercanías” (*Robinson*: 114)¹²⁰. Más tarde en su artículo “El

¹²⁰ Recordemos que así ocurre al principio en *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, donde las sospechas recaen sobre los tres acróbatas que merodeaban cerca de la casa, o en *Doble pista* (1974), de Agatha Christie, donde Poirot conoce a la condesa Vera Raskolnikov, una ladrona de joyas que

maleficio de los nombres”, Muñoz Molina vuelve a evidenciar sus conocimientos sobre las estrategias típicas del género policiaco. Dice que es muy común en las novelas y en el cine de misterio que cuando alguien está a punto de morir escriba con su propia sangre el nombre de su asesino o cualquier otra secreta pista que nadie, al principio, acierta a descifrar, pero que encubre la solución del crimen (*Nautilus*: 35)¹²¹. En “Algunas divagaciones sobre la novela”, Muñoz Molina también habla del admirable argumento o estrategia de la doble identidad –que se descubre mediante una sorprendente anagnórisis– que vendría, en parte, de Conan Doyle:

Alguien que parecía llevar muerto mucho tiempo resulta que estaba vivo y había cambiado de identidad: durante veinte o treinta años un cadáver tuvo un nombre que no le pertenecía porque quien se creyó que llevaba todo ese tiempo en la tumba siguió vivo, escondiéndose. El muerto que vuelve es Laura en la película de Otto Preminger y Sherlock Holmes en *El misterio de la casa cerrada*¹²², de Conan Doyle” (*Divagaciones*: 158-159).

En este artículo, el jienense menciona, además, una película estadounidense, que es considerada ya todo un clásico del género: *Laura* (1944), dirigida por Otto Preminger y basada en la novela homónima (1943) de Vera Caspary. Se trata de una película de cine negro con una trama indudablemente policiaca. El detective neoyorquino Mark McPherson investiga el asesinato de Laura Hunt, una joven y exitosa publicista encontrada muerta en su apartamento por un disparo de escopeta

acaba devolviendo el collar de su último robo a cambio de que el detective belga no la descubra e invente una solución al misterio, haciendo creer a todos que el ladrón era un mendigo que pasaba por allí y que había perdido el collar en su huida. Nótese que en el nombre de Vera Raskolnikov y en el motivo del robo de las joyas hay un recuerdo de *Crimen y castigo*, de Dostoievski.

¹²¹ Así ocurre en *Estudio en escarlata*, donde Sherlock Holmes encuentra la palabra *Rache* escrita con sangre en la pared. Al principio parece que se refiere a un nombre de mujer que no terminó de escribirse, Rachel, pero más tarde se descubre que significa ‘venganza’ en alemán, aunque, en este caso, no es la víctima quien la había escrito, sino el asesino.

¹²² Muñoz Molina se refiere al relato “La casa vacía”, recogido en *El regreso de Sherlock Holmes*.

en la cara. Así, a través del interrogatorio a sus amigos y de la lectura de sus cartas y su diario, el detective comienza a obsesionarse con Laura que, para sorpresa de todos, a mitad de película aparece viva y ajena a todo lo sucedido. De hecho, esta estrategia que tanto gusta al escritor andaluz es utilizada en dos de sus novelas, en primer lugar, con Jacinto Solana en *Beatus ille* y, más tarde, en *Beltenebros* con Valdivia, pues a ambos se les daba por muertos hasta que, al final, se descubre la verdad.

Y si ya en la cita anterior se refiere el jienense a todo un clásico del cine negro, *Laura*, en el artículo “*Play it again*, Julio”, destacan de nuevo las referencias a actores y directores de cine negro: “Grace Kelly había pertenecido, como la dulce Ingrid Bergman, a ese linaje de rubias candidas y frías y veladamente sabias que dio al cine la mirada de Alfred Hitchcock, oculta, como su inteligencia, tras la pupila redonda y el ojo de cristal de una cámara espía” (*Nautilus*: 15-16). En su artículo “Un fracaso honorable”, recogido en *Unas gafas de Pla*¹²³, Muñoz Molina dice de Hitchcock que, además de un celebrado mago del suspense, era también un sabio transmisor de las emociones y las incertidumbres, y cuenta cómo el inglés le dijo a Truffaut que en *Psicosis* (1960) había manejado los resortes emocionales del público exactamente igual que si tocara las teclas de un órgano (*Gafas*: 12-13).

Así, más tarde, en “Las ventanas de Hopper”, Muñoz Molina habla de la importancia de la perspectiva, y dice que, como ya ocurría en las películas de Alfred

¹²³ Resulta interesante que, en esta misma antología, en su artículo “Semanas con Dickens”, se refiera Muñoz Molina a *Bleak House* (*Casa desolada*), una novela de Charles Dickens publicada en veinte entregas entre marzo de 1852 y septiembre de 1853: “He entrado en septiembre en la compañía suntuosa de Charles Dickens. Según la luz del sol se hace más madura y dorada y las tardes más breves, voy avanzando por las casi mil páginas de *Bleak House*, que no es de sus novelas más conocidas entre nosotros, pero sí, sin la menor duda, una de las mejores” (*Gafas*: 22). La importancia de esta novela en relación con el género policiaco se debe a que precisamente aparece en ella uno de los primeros detectives de la ficción inglesa, el inspector Bucket, anterior al Sargento Cuff de *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, aunque, por supuesto, no se trata propiamente de una obra policiaca.

Hitchcock, las ventanas y el acto de mirar son centrales en el universo de Hopper. En palabras del autor, “basta un cierto encuadre para que lo común se vuelva extraordinario, o para que lo trivial resulte amenazador”. El jienense declara que un hombre cualquiera, que camina una noche de invierno por una calle vacía y pasa junto a una farola con sombrero y abrigo, visto desde arriba, desde un ángulo casi vertical, puede parecer un espía o un merodeador porque nuestra mirada, nuestra perspectiva al contemplar una obra, influye en el significado que la obra adquiere para nosotros (*Atrevimiento*: 92). De este modo, en *Ventanas de Manhattan*, insiste el escritor en que en la pintura de Hopper está la figura de alguien que ve desde su ventana, en un contrapicado como de película policial en blanco y negro, un “hombre con el rostro tapado por un sombrero que pasa muy abajo por la acera, alumbrado de espaldas por la farola de la calle que proyecta ante él su sombra larga y amenazadora” (*Ventanas*: 60). Parece que, incluso años después de sus primeras creaciones y a pesar de los cambios en su literatura, Antonio Muñoz Molina no puede evitar recurrir a imágenes, modelos y estructuras que tiene grabados en su mente y que forman parte no solo de su literatura, sino también de su manera de mirar el mundo.

En *Ventanas de Manhattan* cuenta el ubetense que paseando una tarde por Broadway hizo un maravilloso e inesperado descubrimiento: la librería *Murder Ink*, con un escaparate y un ala entera dedicados exclusivamente a la literatura policial, y declara: “a mí esta librería que acabo de descubrir me hace instantáneamente feliz [...] Qué gusto, qué codicia de libros, rotundos como panes de corteza dorada, y yo paseando entre ellos, tentado casi por todos, feliz de su cercanía, no agobiado por su proliferación” (*Ventanas*: 145). Solo teniendo en cuenta lo estimulante que le resulta el género policiaco pueden comprenderse ciertas afirmaciones del jienense. En su artículo “Alejandría recobrada”, se pregunta por el valor de la literatura y en especial de la literatura policiaca y concluye que, si los espías británicos no son como los de John Le Carré y los comisarios franceses no tienen nada que ver con su querido comisario Maigret, entonces, “¿qué aprendemos de la literatura, que confianza podemos depositar en ella?”, y él mismo responde: “Quizá nos cuenta

verdades tan hondas que no ve ni reconoce quien se fija sólo en las apariencias, o quizá, al enamorarnos de lo que no existe, nos enseña el valor de lo que podría o debería existir” (*Vida*: 272). Así se entiende que, en “La edad de las novelas”, vindique Muñoz Molina el recurso a las formas más simples y efectivas de literatura como es el género policiaco:

El hechizo de los cuentos primitivos y de las novelas de aventuras, es decir, de formas de literatura que en modo alguno gozaban de consideración o respeto en los medios intelectuales españoles de entonces. Para disfrutar *El caso Savolta*, y hasta para escribirlo, hacía falta una actitud como la que rescataba Fernando Savater en *La infancia recuperada*: sobre todo, la del gozo limpio de inventar y escuchar historias, de dejarse llevar por las seducciones del relato que alcanzan su grado máximo de concentración en los géneros populares, la novela de piratas o de tesoros, las historias fantásticas, los cuentos policiales (*Novelas*: 7).

Además, en “Algunas divagaciones sobre la novela” –artículo publicado en 2009–, Muñoz Molina muestra una vez más su gran devoción por el género cuando afirma lo siguiente:

Soñaba una novela policial perfecta en la que cupiera al mismo tiempo la densidad de las vidas reales y el flujo de los hechos históricos. Hubiera querido escribir en el mismo libro *La educación sentimental* y *El Fantasma de la Ópera*, *El Gran Gatsby* y *Cosecha roja*, *El sueño de los héroes* y la historia de secreto e infamia de Ramón Mercader. Hubiera deseado que en el salón de la duquesa de Guermantes se cometiera un crimen y que el narrador indolente de Proust consagrara toda su inteligencia y su capacidad de observación a resolverlo (*Divagaciones*: 155-156).

Resulta curioso que ya Patricia Highsmith se hubiese hecho la misma pregunta: “¿Eres capaz de imaginarte un relato de *suspense* escrito por Proust? Yo sí. La prosa sería lenta y complicada, la acción no sería necesariamente acción y las motivaciones serían analizadas minuciosamente” (Highsmith, 1987: 77). De este

modo, en sentido parecido, en “La invención de un pasado”, Muñoz Molina confiesa que él pretendía unir la pasión por el relato que había aprendido en Borges y en los novelistas policiales con el gusto por contar lo real que encontraba en Marsé, en Vargas-Llosa, en Stendhal, en Balzac, en Flaubert, etc. y aspiraba, “al mismo tiempo, a contar la vida y a contar la literatura, y el modo en que ambas se entrecruzan, se envenenan, se mejoran o se desmienten” (*Pura*: 186). En la entrevista que le hace Aguilera García, el andaluz llega a confesar: “Yo quería hacer novelas que tuvieran la verdad de la literatura y que tuvieran la arquitectura de una novela policiaca, ese era mi sueño” (Aguilera García, 2006: 416). De hecho, en una de sus obras más recientes, *Como la sombra que se va*, el ubetense insiste:

Me apasionaba urdir argumentos, enigmas policiales, giros sorprendentes, desenlaces inesperados, historias con principios rotundos y finales como secos redobles, como cuchilladas o relámpagos que alumbran de golpe todas las oscuridades de la intriga. Amaba los cuentos policiales de Chesterton. Estaba convencido de que algunos de los mejores cuentos de Chesterton los había escrito Borges [...] Quería inventar desenlaces que estuvieran a la altura de la enunciación del misterio que resolvía (*Sombra*: 294).

Incluso declara abiertamente más tarde que, aunque el género policial, que, según reconoce, le importó tanto en los primeros tiempos de su vocación, se le ha vuelto lejano con el paso de los años, lo que no ha perdido es una ilusión de entonces: “inventar alguna vez una trama policial luminosa, rápida, perfecta” (*Género*: s. p.). Sin duda este sueño del que habla Muñoz Molina se ha hecho realidad. Él mismo ha escrito esa novela policial perfecta en la que caben al mismo tiempo la densidad de las vidas reales y el flujo de los hechos históricos con una trama policial luminosa. Es más, a nuestro parecer no ha escrito una novela policial perfecta, sino dos: *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa*.

3.4.2. Personajes aficionados a lo policiaco

También se hace patente el gusto de Antonio Muñoz Molina por el género policiaco a través de sus personajes, principalmente los protagonistas, muchos de los cuales son incansables lectores de novelas policiacas y apasionados espectadores de películas del mismo género. Ya en una de sus primeras creaciones, el cuento “Te golpearé sin cólera” –recogido en *Las otras vidas*–, el innominado narrador protagonista, detective de profesión, muestra su afición por el género cuando declara: “De las películas de Sherlock Holmes conservo la costumbre de la lupa” (*Otras*: 100).

También es el caso de Santiago Biralbo, que, como cuenta el narrador de *El invierno en Lisboa*, a principios de diciembre se encontraba “en París, sin hacer nada, sin caminar siquiera por la ciudad, que lo aburría, leyendo novelas policiacas en la habitación de un hotel” (*Invierno*: 128). Asimismo, más tarde, el narrador explica que, cuando Morton enciende el transistor en el Burma, Biralbo cree que van a golpearlo porque “incurablemente adicto al cine [pensó] ‘pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos’” (*Invierno*: 159). Además, el resto de los personajes de esta novela también parece sentir gran atracción por el género, pues demuestra conocer muchos rasgos propios de las novelas y, especialmente, de las películas policiacas. Muñoz Molina, en un artículo de Jesús Arias, reconoce que “muy poca gente se ha dado cuenta de que el cine en ese libro viene a ser lo que las novelas de caballería al Quijote: forma parte de la trama, del carácter de los personajes, que viven como si fuesen los protagonistas de una película” (Arias, 1989: 37). En este sentido, Lawrence Rich matiza que, a diferencia de don Quijote, que cree fervientemente que es un caballero andante, Biralbo y Lucrecia no inventan una realidad, sino que son conscientes de su realidad. Así se comprueba en algunos pasajes de la novela. Por ejemplo, la noche que están en el Lady Bird e interpretan a propósito los papeles de Sam e Ilsa de *Casablanca* “calculando la risa

y la complicidad” (Rich, 1999: 84)¹²⁴. De la misma opinión es Olga López-Valero Colbert que destaca que en esta novela muchos de los personajes que la habitan filtran sus experiencias a través del cine y la literatura siendo plenamente conscientes de ello (López-Valero Colbert, 2004: 360); y también Díaz Navarro sostiene que los personajes actúan y se ven a sí mismos como si fueran los protagonistas de una película, lo cual entiende que “corresponde a una experiencia de nuestra época” (Díaz Navarro, 2011: 357-358).

A este respecto, hablando sobre el conocimiento de las claves del cine negro que se percibe en los personajes de *El invierno en Lisboa*, Justo Serna declara que “todos son conscientes de que sus vidas y sus peripecias parecen ocurrir y deben escribirse y contarse bajo una falsilla que les precede y que todos conocerían principalmente por el cine” (Serna, 2004a: 132). Así, según Aguilera García, también el elenco de criminales compuesto por Malcolm, Morton y Daphne bebe directamente de las fuentes de la novela policiaca negra norteamericana y del cine negro. En palabras de este investigador, los criminales de *El invierno en Lisboa* “juegan a ser y a parecer gánsteres” (Aguilera García, 2006: 339). En este sentido, curiosamente, Muñoz Molina, en su artículo “El resplandor del forajido”, cuenta que, a menudo, no eran las películas sombrías de la Warner Bros las que imitaban el mundo del hampa, sino que “eran los gánsteres de la realidad los que imitaban a los actores de la Warner” (*Vida*: 83). Esto es lo que le ocurre a Morton, que actúa como los criminales de las películas policiacas que conoce bien. Por ejemplo, mientras Morton registra a Biralbo en el Burma, le dice: “vuélvase muy despacio, pero no levante las manos, por favor, es una vulgaridad, no la soporto ni en el cine”

¹²⁴ Ambos interpretan a propósito los papeles de Sam e Ilsa en el Rick’s Café:

Porque habían nacido para fugitivos amaron siempre las películas, la música, las ciudades extranjeras. Lucrecia se acodó en la barra, probó el whisky y dijo, burlándose de sí misma y de Biralbo y de lo que estaba a punto de decir y amándolo sobre todas las cosas:

–Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.

–Sam –dijo él, calculando la risa y la complicidad–. Santiago Biralbo (*Invierno*: 92).

(*Invierno*: 156). En efecto, Toussaints Morton tiene como referente el comportamiento de los actores en las películas de cine negro: “Toussaints Morton le apuntaba a la nuca. Seguía hablando como un negro de película o como un mal actor que imita en el teatro el acento francés” (*Invierno*: 156). No obstante, estamos de acuerdo con Gonzalo Navajas cuando puntualiza que Bruce Malcolm es el único personaje que no alcanza a interpretar lo que se le presenta porque vive en la realidad tangible del relato, centrándose en los hechos y los datos objetivos. Gonzalo Navajas entiende que, a diferencia de Biralbo y de Lucrecia, su visión es incompatible con la visión de signos *ad infinitum* que envuelve a la pareja de amantes (Navajas, 1994: 225)¹²⁵.

Asimismo, Guzmán, el protagonista del cuento “Si tú me dices ven” (*Nada*: 197) y Bernardo y Esteban, los dos primos protagonistas del cuento “El miedo de los niños” –ambos recogidos en *Nada del otro mundo*–, son aficionados a este tipo de relatos. De hecho, estos últimos, a pesar de su corta edad, ya conocen los tópicos del género: “Acuérdate de lo que leemos en las novelas. El asesino comete un error fatal y por eso lo encuentran” (*Nada*: 298).

Por su parte, el narrador protagonista de *El dueño del secreto* interpreta la vida en función de sus conocimientos sobre el género policíaco: “El auricular colgaba de la repisa en la que estaba el aparato, oscilando, como en esas películas en las que una puñalada o un disparo interrumpen en lo mejor de una conversación telefónica” (*Dueño*: 108). No se debe olvidar, en este sentido, que, como se ha mencionado, el protagonista de esta novela comparte ciertos rasgos autobiográficos con el autor, según ha reconocido este en una entrevista con Emilio Garrido

¹²⁵ El propio personaje le confiesa a Biralbo en el Burma que está convencido de que Lucrecia lo abandonó porque él no compartía su pasión por el cine y la literatura: “Hablabais mucho, lo 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” (*Invierno*: 155).

(Garrido, 1994: 92-93). Es muy posible que la afición del personaje por el imaginario policial se deba también a la atracción del escritor por dicho género.

Incluso, “Jaén-54”, el protagonista de *Ardor Guerrero. Una memoria militar*, trasunto del propio Muñoz Molina, llega a confesar que en la biblioteca del cuartel leyó por primera vez *El tercer hombre* (1950)¹²⁶, de Graham Greene, tan absorto en sus páginas que cuando terminó el último capítulo y sonó el toque de fajina le pareció que salía de un sueño (*Ardor*: 97-98). Y, más tarde, el personaje comenta con nostalgia como se “encerraba en la oficina para leer a gusto *La gente de Smiley*¹²⁷, y guardaba el libro en uno de los grandes bolsillos del pantalón de faena para apurar en su lectura cualquier minuto de escaqueo o de indolencia militar” (*Ardor*: 226).

En definitiva, y según se ha explicado, las influencias policiales le llegan a Antonio Muñoz Molina a partir de las obras literarias y también del cine, que es fundamental en las creaciones del autor. Así, partiendo de una reseña en la que Carmen Martín Gaité asegura que las obras del escritor jienense están elaboradas “con arreglo a patrones e imágenes captados de la literatura o robadas al cine” (Martín Gaité, 1992: 6), Irene Andrés-Suárez explica que, efectivamente, estas referencias culturales se perciben en toda la obra de Muñoz Molina, especialmente en sus personajes, que suelen ser ávidos lectores o enfermos de lo que Muñoz

¹²⁶ Resulta muy curioso que, aunque desde el primer momento le propusieron a Graham Greene escribir el guion de una película, Greene escribiera primero la trama en forma de novela, asegurando que ese era el único modo de poder planificar el guion –que elaboró más tarde– (Greene y Donaghy, 1992: 76). De este modo, aunque primero se estrenó la película en 1949, tan solo un año después, en 1950, apareció la versión literaria, en la que Greene cambió el final por uno más positivo en el que se insinuara que la pareja protagonista, Holly Martins y Anna Smith, tenía futuro.

¹²⁷ Esta novela, publicada en 1979, está protagonizada por George Smiley, personaje creado por John Le Carré, escritor británico especializado en relatos de suspense y espionaje ambientados en la época de la Guerra Fría y autor de varias novelas que, como señala Paco Camarasa, tienen “una estructura clásica de novela policiaca, pero la investigación está hecha por y entre espías” (Camarasa, 2018: 259).

Molina, en sintonía con Juan Carlos Onetti, denomina “literatosis”, y que, más que de la estricta realidad, parecen extraídos del cine negro americano. Andrés-Suárez los describe como seres ambivalentes y misteriosos que suelen llevar una doble vida, que viven preferentemente de noche y frecuentan los antros nocturnos de música y alcohol. Aman los lugares sórdidos, el tabaco y la ginebra, se relacionan con gánsteres y criminales y se refugian en los clubes de jazz (Andrés-Suárez, 1997a: 11-12). Parece que sus palabras están haciendo referencia explícita a una obra en especial, *El invierno en Lisboa*. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que la influencia de la novela y del cine policíacos son preponderantes en la configuración de los personajes de sus novelas y cuentos. Habría que añadir que estas influencias también aparecen en la configuración de las funciones o acciones de sus historias, como se va a comprobar a continuación.

3.4.3. El género policíaco en la narrativa de Muñoz Molina

Es evidente la gran afición que Antonio Muñoz Molina ha mostrado siempre por el género policíaco, tanto a través de sus declaraciones y reflexiones sobre literatura como en la afición que muestran muchos de sus personajes por este género. Sin embargo, resulta de vital importancia averiguar en qué medida ha influido el género policíaco en la creación de sus obras de ficción y cuáles realmente se pueden considerar policíacas. Abundan en sus obras elementos característicos del imaginario policíaco (la figura del detective, del criminal o de la víctima, e incluso de la *femme fatale*, el gusto por las sorpresas del último instante, la complicidad con el lector, etc..), si bien no siempre la presencia de estos rasgos determina que la obra pueda incluirse dentro del género. Recordemos, en este sentido, que para que un cuento o una novela sean considerados policíacos su hilo argumental debe centrarse en un misterio criminal, una investigación o proceso de desvelamiento en torno a dicha intriga y una revelación final en la que no intervengan elementos fantásticos o sobrenaturales. Si cumple con estas condiciones esenciales ya es una obra policíaca. Por tanto, vamos a ver a

continuación cuáles de los cuentos y novelas de Antonio Muñoz Molina pueden incluirse dentro del género policiaco y cuáles están en íntima relación con el género, pero no pertenecen realmente a él porque no cumplen las condiciones esenciales para considerarlos policiacos.

En relación con los cuentos del jienense, aunque todos están dominados por la intriga y el misterio, solo cuatro de ellos están relacionados con el género policiaco¹²⁸: “La colina de los sacrificios”, “Te golpearé sin cólera”, “Borrador de una historia” y “La gentileza de los desconocidos”.

3.4.3.1. “La colina de los sacrificios”

El cuento “La colina de los sacrificios” trata, como se ha visto, sobre un inspector de policía que investiga la aparición de un cráneo de mujer partido por un hacha y encontrado en el jardín de un chalé abandonado. El inspector encuentra al último inquilino que había vivido allí y este rápidamente se confiesa culpable de haber asesinado a su esposa quince años antes. Pero una semana después, cuando el cráneo es analizado con un microscopio electrónico, se descubre que la mujer a quien perteneció había sido ejecutada hacía quince siglos, porque el chalé había sido construido en una colina sobre un antiguo santuario donde se hacían sacrificios humanos.

En un primer momento, puede parecer un relato de corte policiaco, pero no lo es en realidad. En este sentido, resultan relevantes las palabras del propio Muñoz Molina sobre el origen y la creación de este cuento, que curiosamente está más cerca de las causas célebres que de la novela policiaca. Como ya se ha explicado,

¹²⁸ Morales Cuesta señala que también en el cuento “Las aguas del olvido” se aprecian ecos de autores policiacos o aficionados al género: “los ambientes tensos y decadentes de las novelas de Hammett y los ambientes fantásticos y oníricos de las historias contadas por Poe, Borges, Bioy Casares y, sobre todo, Onetti, con quien coincide fundamentalmente en la descripción del paisaje y en la influencia que éste ejerce en los protagonistas” (Morales Cuesta, 1996: 106).

él nunca inventó ninguno de los componentes fundamentales de la historia, que ocurrió de verdad en un pueblo al sur de Inglaterra y él la leyó en los periódicos (*Pura*: 27-28). El jienense podría haber transformado la noticia en una historia de corte policiaco como hizo Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”, pero no lo hizo. El final de la historia no cumple con las convenciones imprescindibles del género, es decir, no se da una solución al enigma. Lo único que sabemos al final es que el cráneo encontrado en la casa no pertenece a la esposa del acusado –que ha confesado su asesinato–. Por tanto, no llegamos a saber si realmente ha matado a su esposa o no, es decir, las incógnitas siguen abiertas. Si de verdad la mató, ¿dónde está el cadáver?, y si no fue así, ¿por qué huyó dejando un hacha con restos de sangre y ha confesado el crimen? Como dice Jaime Aguilera García, en este caso, el final del cuento “queda tan abierto que lo policiaco hace aguas, máxime si el autor concluye con lo fantástico inmiscuyéndose en el realismo del que no se había desviado hasta ese momento” (Aguilera García, 2006: 76).

De hecho, es destacable que, en este sentido, el cuento recuerda a la famosa obra de teatro escrita por J. B. Priestley *An inspector calls* (1946)¹²⁹. En esta obra un inspector se presenta una noche en casa de una familia acomodada para interrogar a sus miembros sobre su implicación en el suicidio de una joven de clase humilde, que había ingerido desinfectante. Aunque al principio no parece que ninguno la conociese, poco a poco el inspector Goole nos va descubriendo los hilos invisibles que unían a la joven con cada uno de ellos. Resulta extraño, por tanto, que, tras el interrogatorio, cuando el inspector se marcha, los miembros de la influyente familia descubran –mediante unas cuantas llamadas telefónicas– que no existe ningún inspector Goole y que ninguna joven había muerto envenenada en la enfermería. Pero, la verdadera sorpresa radica en que, al final de la obra, cuando parecía que todo había sido una broma macabra, suena el teléfono. Entonces, se les comunica que ha muerto una joven por haber bebido desinfectante y que un

¹²⁹ Esta obra es conocida en castellano de distintas formas: *Llama un inspector*, *La llamada de un inspector*, *Ha llegado un inspector* o *La visita del inspector*.

inspector de policía irá a su casa para interrogarlos. Así, el final queda completamente abierto, haciendo que la figura del inspector Goole pueda interpretarse como una intervención sobrenatural, y, por tanto, no es posible catalogar este tipo de obras dentro del género policiaco. Más bien, se utilizan ciertas estrategias del género –al igual que en el cuento “La colina de los sacrificios”– como una manera de captar la atención del público.

A este respecto, es útil el concepto retórico de *sustentatio*. En el artículo “La *sustentatio* en paralelo en un cuento de Antonio Pereira”, Tomás Albaladejo Mayordomo y David Amezcua Gómez afirman que “el recurso de la *sustentatio* consta de una primera parte, que es la creación de las expectativas narrativas en el lector, y de una segunda parte, que es la inflexión que cancela las expectativas y establece un resultado narrativo diferente de aquéllas” (Albaladejo Mayordomo y Amezcua Gómez, 2017: 18). Y esto es precisamente lo que logra hacer el jienense en este cuento, creando un ambiente, una situación y unos personajes que resultan familiares para el público pero que, a lo largo de la obra, van transformando las expectativas de los lectores hasta concluir con un final fantástico del todo inesperado que queda fuera del imaginario policiaco, puesto que incumple una de las condiciones esenciales de dicho género.

“La colina de los sacrificios” no es un cuento policiaco, sino con elementos que crean la expectativa de lo policiaco: un crimen sin resolver, un detective, un sospechoso que se ha reconocido culpable y una investigación. Sin embargo, el hecho de que en el desenlace no solo no se resuelva el misterio sobre el crimen, sino que todavía se ahonde más en esa oscuridad sobre qué ha sucedido realmente, hace que no se pueda catalogar este cuento dentro del género.

3.4.3.2. “Te golpearé sin cólera”

El cuento “Te golpearé sin cólera” sí pertenece al género policiaco. El narrador protagonista es un detective privado contratado por una organización

gubernamental para descubrir la verdadera identidad de Jota Uve, alias de un pintor cuyos espléndidos cuadros, llenos de colores e imágenes de gran poder evocador, están causando un gran caos en la ciudad. Estas pinturas incitan a todo aquel que las mira a abandonar su vida y huir al Caribe en busca de paisajes como los de las imágenes del artista. El innominado detective, aficionado al alcohol, al tabaco y a las mujeres, recuerda a los protagonistas de Hammett y de Chandler, como Sam Spade, Ed Beaumont o Philip Marlowe, y curiosamente, en un sueño habla directamente con Raymond Chandler, al que él llama con familiaridad Ray Chandler, presentando de nuevo un curioso juego de realidad y ficción en el que escritor y personaje se tratan con gran confianza: “Ray Chandler se me acercando traspiés, con su gimlet derramándosele sobre la chaqueta a cada paso que daba. No se quitó la pipa apagada de la boca para hablarme. –Busca a un pintor, ¿no? Piense en lo que hubiera hecho Marlowe en su lugar, en vez de venir a molestarnos a nosotros, los muertos” (*Otras*: 94-95).

Además, la trama es completamente policiaca, como ha visto Jaime Aguilera García (Aguilera García, 2006: 72). Por eso, llama la atención que, más adelante, diga que lo policiaco pierde su esencia y “se parodia, se estira, se difumina y se hace derivar hacia los terrenos de lo absurdo”. Esta última afirmación carece de sentido, sobre todo si se tiene en cuenta que la razón que él expone para llegar a dicha conclusión es que “son totalmente inverosímiles las tremendas consecuencias que producen las pinturas obscenas de Jota Uve en quien las observa” (Aguilera García, 2006: 73). ¿Cuántas veces es una simple imagen la que nos incita a un viaje? Es cierto que resulta algo exagerado que absolutamente todo el que las contemple caiga en el embrujo psicotrópico, pero no resulta incomprensible ni absurdo, y mucho menos llega a afectar a la condición policiaca de la historia. Existe un misterio de índole criminal: encontrar al pintor causante del desorden ciudadano, y una investigación por parte del detective protagonista con su consecuente revelación final. Por tanto, resulta evidente que lo policiaco en este relato no pierde su esencia en ningún momento. Morales Cuesta dice que se trata de “una extraña historia detectivesca que nos muestra a un AMM ya interesado por el típico mundo

del cine negro, del bourbon, de las sorpresas y de las luces de neón” (Morales Cuesta, 1996: 25). De este modo, este entretenido cuento lleno de imaginación y con un inmenso poder evocador se puede incluir sin vacilación dentro del género policiaco.

3.4.3.3. “Borrador de una historia”

“Borrador de una historia” cuenta en tercera persona la crónica de Frank Blatsky, pseudónimo de un escritor de novelas erótico-policíacas al que, en realidad, le gustaría ser detective, en concreto, el detective Blázquez, cuya oficina ha visto anunciada en una placa de un edificio antiguo. Blatsky comienza a imaginar una novela en la que el protagonista es el detective Blázquez, pero cambiándole el nombre por otro más sonoro como Black Blake e imaginando que actúa como los protagonistas de Hammett y de Chandler, hasta que el final del borrador ficcional que el escritor del cuento ha redactado converge con su propia la realidad.

Por tanto, “Borrador de una historia” es un relato de carácter metaficcional en el que un escritor, Blatsky, acaba transformando en su narrativa a un detective de la vida real, Blázquez, en un intrépido detective de película, Black Blake, hasta que los caminos de la realidad y la imaginación, del escritor protagonista y del detective, terminan confluyendo. Como dice Aguilera García, la acción se queda en el intento de Blatsky de escribir una novela sobre los casos que van a ser llevados por el detective real, Blázquez, o bien, por el imaginario, Black Blake; de manera que lo policiaco es un mero telón de fondo que permite jugar con la invención de los propios personajes, pues, una vez más, “la realidad ha roto la frágil tela que la separa de la fantasía” (Aguilera García, 2006: 80-81). No aparece un misterio criminal cuya resolución sea el hilo central que guíe todo el cuento. La verdadera esencia de la historia es la fusión de verdad y ficción, donde lo policiaco aparece simplemente como ambientación, muestra una vez más de la adicción de Muñoz Molina a lo policiaco.

3.4.3.4. “La gentileza de los desconocidos”

“La gentileza de los desconocidos” cuenta la historia de un profesor retirado por haber sido falsamente acusado de violar a una alumna, el señor Walberg, y un carismático vendedor de enciclopedias, Quintana. Entre ellos se establece una estrecha amistad que llevará al señor Walberg a pedir ayuda a su nuevo amigo cuando encuentra recortados y pegados en la pared de su apartamento labios de mujeres de revistas pornográficas y descubre que su piso había sido antes ocupado por un psicópata que la policía busca –y era noticia en todos los telediarios y periódicos–. Ante el temor del anciano solitario a resultar sospechoso debido a sus injustos antecedentes, pide ayuda a su único amigo, Quintana, y el joven vendedor se ofrece gentilmente a ayudarlo a resolver el misterio. De esta manera, a medida que avanza, el relato se va llenando cada vez más de barnices policiacos hasta que, al final, el gentil Quintana, acaba descubriéndose como el asesino a causa de un gesto inconsciente que lo delata. El señor Walberg observa que Quintana, que supuestamente nunca había entrado antes en su cocina, ni había manejado los pomos de las puertas de esa casa (que se giraban al revés), no se equivoca ni una sola vez al abrir las puertas, pues, como dice el anciano protagonista, abrir puertas es uno de los actos más inconscientes de nuestras vidas (*Nada*: 252). Es este detalle el que le sugiere al señor Walberg que su amigo Quintana debía ser el antiguo inquilino de esa casa y, en consecuencia, el asesino que estaban buscando. Entonces, Quintana, al verse descubierto, mata de una desgarradora cuchillada al inocente señor Walberg. Por tanto, estamos completamente de acuerdo con Aguilera García en que nos encontramos ante un relato policiaco (Aguilera García, 2006: 82-83). Existe un misterio por resolver, el más clásico de todos, que consiste en descubrir quién es el autor de los asesinatos de los labios cortados, así como un proceso de investigación por parte de un inocente que se ha visto involucrado en el caso y necesita demostrar que él no es un criminal, el señor Walberg, y una solución a dicho misterio con el desvelamiento del culpable, Quintana.

Así pues, como se ha visto que sucede con sus cuentos, también pueden observarse características de la trama policial en algunas de las obras novelísticas de Antonio Muñoz Molina: *Beatus ille*, *Beltenebros*, *Los misterios de Madrid* o *Plenilunio*. Además, por supuesto, de en *El invierno en Lisboa*, cuya relación con el género policiaco se analizará en profundidad más tarde.

3.4.3.5. *Beatus ille*

Ya en esta primera novela del ubetense se aprecia una intensa relación con el género policiaco¹³⁰. Los elementos fundamentales en la novela que revelan la influencia del género policial son el crimen y el descubrimiento del crimen a partir de una investigación. Sin embargo, existe disparidad de opiniones sobre su inclusión o no dentro del género.

Por ejemplo, Lawrence Rich reconoce que *Beatus ille* sigue el esquema argumental de la novela policiaca, pues existe un misterioso crimen que se resuelve a medida que Minaya va interpretando las pistas que encuentra y va llenando las

¹³⁰ José Carlos Mainer habla de la relación entre *Beatus ille* y *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges, como se ha visto, otro escritor canónico que ha utilizado en muchas de sus obras estrategias del género policiaco, fomentando así la inclusión de las obras policiacas en la literatura con mayúsculas. Para Mainer, la historia de la novela parece la misma que vertebra el relato “La casa de Asterión”, de *El Aleph*. En este cuento un narrador innominado habla de su soledad en la enorme mansión en la que vive y de donde nunca sale, hasta que un día camina para encontrarse con un visitante. Solamente al final descubrimos que la inesperada perspectiva narrativa en que nos hemos situado era la del Minotauro, que la enorme casa de Gerión era el laberinto de Creta, y que la voz que, al final, comenta que la bestia ni siquiera se había defendido es la de su asesino, Teseo. De forma similar, en *Beatus ille*, solamente al final, cuando Minaya llega al cuartucho en que se refugiaba, sabemos que el misterioso narrador que a veces escribía en primera persona y otras en tercera es Solana (Mainer, 1997: 61). De hecho, el propio Muñoz Molina en el prólogo que escribió a una edición de *El Aleph* afirma que si tuviese que enumerar no solo los libros que le han influido, sino que le han hecho lo que es, como lector y como autor, uno de ellos sería este, que descubrió a los 18 o 19 años, y que trastornó por completo su idea de la literatura (*Prólogo*: 12).

lagunas de información. Pero afirma que se trata de un relato policiaco que no sigue las normas convencionales del género, porque, según él, la historia del asesinato de Mariana solo es una subtrama de una historia más amplia, que es la de Jacinto Solana (Rich, 1999: 67-68). De forma similar piensa Aguilera García, convencido, de que la guía central de la trama no es el asesinato de Mariana, sino que Muñoz Molina quería hablar del ambiente de Mágina y de la Generación del 27 y para ello buscó una trama secundaria policiaca (Aguilera García, 2006: 93). Sin embargo, es evidente que la guía central de la trama es el asesinato de Mariana. Está claro que Muñoz Molina quería hablar del ambiente de Mágina y de la Generación del 27, pero no buscó una estructura de trama secundaria de tipo detectivesco, sino que utilizó la trama policiaca como hilo argumental central de toda la obra y en ella incluyó, de forma complementaria a la historia policiaca, digresiones que no hacen sino ahondar e insuflar vida y verosimilitud a una historia que gira en torno a un misterioso crimen y su resolución.

Por otro lado, Aguilera García está convencido, además, de que no existe un detective en la historia porque Minaya no es un detective profesional, ni tampoco un aficionado que vaya a Mágina a descubrir el misterio, sino que son factores circunstanciales los que harán que empiece a indagar y descubra lo que ocurrió y, por tanto, no puede considerarse una novela policiaca (Aguilera García, 2006: 93). Por su parte, Nieves Ibáñez opina que en *Beatus ille* Antonio Muñoz Molina “recurre a la novela de intriga”, pero en una nota a pie de página explica, de forma semejante al investigador anterior, que “no sería pertinente hablar de novela policiaca porque no hay un policía, aunque sí un investigador” (Ibáñez Ibáñez, 2014: 226). No obstante, estos dos autores yerran en sus afirmaciones. En primer lugar, el hecho de que Minaya no sea detective profesional y que sean factores circunstanciales los que desencadenen sus indagaciones no impiden que sí acabe investigando y descubriendo lo que ocurrió, de manera que la función de Minaya en la trama equivale a la del personaje detective. Pero, es que, además, según se ha explicado, en el género policiaco es muy frecuente la presencia de un detective, sea policía o no (profesional, aficionado, reportero, abogado...), que se dedica a la

resolución del crimen, pero no es imprescindible. Como ya se ha mencionado, creemos como bien expone Colmeiro que el nombre que se da al género en castellano se debe a la sinécdoque que se ha establecido entre el significante, “novela policiaca”, y el significado, ‘narración de investigación criminal’. De esta manera, “novela policiaca” no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen haya un detective dedicado a desvelar el caso o no (Colmeiro, 1994b: 54).

Por tanto, *Beatus ille* es una novela policiaca, que cumple con las condiciones imprescindibles del género, aunque renueve ciertas convenciones. En este sentido, destacan opiniones como la del crítico Lluís Bassets, que, en su artículo “El escritor que se convirtió en personaje”, apoya la idea de que se trata de una novela de intriga policiaca que no se resuelve hasta el final (Bassets, 1986: 22). De la misma opinión es Andrés Soria Olmedo al defender que en esta novela el autor se sirve del patrón genérico específico de la novela policial inglesa de ambiente cerrado y enigma (Soria Olmedo, 1988: 109). Asimismo, para Maryse Bertrand de Muñoz, autora del artículo “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina”, la intriga en *Beatus ille* es, sin duda, de tipo policiaco (Bertrand de Muñoz, 1992: 1698). Lo mismo piensa Miguel Martínón. Para él, Minaya se convierte sin darse cuenta en un detective aficionado dentro del esquema clásico de novela policiaca. Asegura este autor que la sorpresa final del protagonista, así como la del lector, resultan naturales “en un relato que tiene la aludida forma clásica de una novela con intriga policiaca” (Martínón, 1995: 88). Scheerer, por su parte, incluye a *Beatus ille* en la tradición de la novela histórica a la vez que en la de la novela policiaca: “En una tradición notoria como la constituye la novela histórica y política (especialmente de la Guerra Civil y de la época franquista), y al mismo tiempo está integrado en modas literarias contemporáneas, muy especialmente en el “boom” de las novelas policíacas” (Scheerer, 1995: 235). También Salvador Oropesa considera que se debe incluir entre las novelas de este género y opina que se trata de una obra muy

cuidada en lo formal, con una estructura cerrada basada en el descubrimiento que tiene que hacer el lector no solo del asesino de Mariana, sino de quién es el narrador (Oropesa, 1999: 44). Morales Cuesta, por su parte, considera *Beatus ille* un embrión de la posterior narración autobiográfica del autor, pero reconoce que su trama pertenece indudablemente al género policiaco:

Cuando AMM redactó el libro que nos ocupa quizá ya tenía en su mente *El jinete polaco*, novela donde el tema central, al margen del argumento conductor, es su propia vida, en la que ahonda de forma mucho más precisa y exhaustiva que en *Beatus ille*. Pero probablemente era demasiado pronto para realizar ese esfuerzo de reconstrucción de la memoria y pensó que lo mejor era mezclar sus vivencias y los ambientes de su infancia y adolescencia con una trama argumental policiaca que resultara menos agotadora para él y más atractiva para el lector (Morales Cuesta, 1996: 34).

En *Beatus ille* Muñoz Molina ya da a conocer algunas de sus vivencias y recuerdos de los ambientes de su infancia y adolescencia que más tarde desarrollará en *El jinete polaco*. Pero también es cierto que en esta novela ha utilizado como hilo argumental de toda la obra una trama policiaca que resulta menos agotadora para él y más atractiva para los lectores. Existe un misterio criminal relacionado con la muerte de Mariana en su noche de bodas, pues, según descubre Minaya –a través de los papeles escritos por Jacinto Solana–, parece que no fue un accidente como todos pensaban, sino un asesinato. Existe también un proceso de investigación por parte de Minaya, que actúa como un detective aficionado, buscando pistas e interrogando a los testigos supervivientes que le ayudan a descubrir la verdad sobre lo ocurrido en el palomar esa noche. Y, por último, hay una revelación final del misterio, en la que se explica que la bala que mató a Mariana fue deliberadamente disparada por el escultor Utrera, que había sido chantajeado por doña Elvira para asesinar a su nuera. En conclusión, no queda sino decir que Antonio Muñoz Molina ha logrado una verdadera obra maestra del género, que, sin llegar a romper completamente con el imaginario policiaco, lo

renueva de una forma admirable. A este respecto, y a pesar de que el hilo central que guía la obra es la resolución de un misterio criminal, la novela está llena de descripciones y digresiones relacionadas con los paisajes –lo que se conoce como *écfrasis*– y con los personajes y sus sentimientos, que hacen de la misma una obra muy original. Sin duda, esta manera de presentar los hechos, a veces con dilaciones muy significativas en lo que concierne a la acción, afecta directamente a la creación del suspense, al mismo tiempo que tiene una incidencia clara sobre el estilo de la obra.

Como se ha visto, muchos críticos e incluso escritores policíacos consideran que el género policial suele caracterizarse por el empleo de un estilo claro y directo, una prosa sin exceso de adornos (Symons, 1982: 8; Barthes, 1993; Mira, 1956: 51). En este sentido, se entienden las reivindicaciones de S. S. Van Dine –regla número 16– (Van Dine, 1947: 192) o de Borges –regla número 5– (Borges, 1935: s. p.) en sus respectivos decálogos policíacos sobre la necesidad de no incluir excesivas florituras estilísticas en las obras pertenecientes a este género. Esta idea no implica, como ya afirmaba Chandler, que una obra policíaca deba inevitablemente poseer un estilo conciso y objetivo sin ningún tipo de descripciones o digresiones, pues la objetividad y la precisión estilísticas son rasgos frecuentes, pero no esenciales en el género policíaco. Resultan muy acertadas, en este sentido, las palabras de Dennis Porter, que asegura que el arte de la investigación literaria depende en gran parte de la manera en que somos entretenidos mientras esperamos el inevitable desenlace (Porter, 1981: 55). La interrupción de la investigación del misterio y su desviación o entretenimiento por tácticas dilatorias también forman parte de la dinámica del código hermenéutico policíaco. Como dice Colmeiro, es por este motivo por el que las novelas policíacas deben esforzarse en alcanzar un difícil equilibrio entre cuánta y qué información es revelada en la obra. Esta información debe ser suficiente para despertar el interés en el lector, pero no demasiada, para no hacer excesivamente evidente la solución al misterio. Y, más tarde, puntualiza muy acertadamente que

las digresiones¹³¹ (descripciones, reflexiones, acciones secundarias o incluso triviales de los protagonistas) cumplen otras funciones que la meramente retardativa, es decir, también pueden servir para aumentar el efecto de ilusión de realidad, por ejemplo, ayudando en la creación de un espacio novelesco y en la construcción del carácter de los personajes. Así pues, las digresiones poseen valor en sí mismas¹³², independientemente de su función contextual, por el simple placer que causan en el lector (Colmeiro, 1994b: 80-84). Muñoz Molina era consciente de ello y así lo demuestra cuando, en el prólogo a su colección de cuentos *Nada del otro mundo*, cita a uno de sus escritores más admirados, Bioy Casares, y asegura que el argentino “ha dicho y escrito que por las digresiones entra la vida en la literatura” (*Nada*: 9). Él mismo afirma claramente que “las interrupciones del relato estimulan el apetito primitivo de saber más y de seguir escuchando o leyendo”

¹³¹ Colmeiro en su artículo “Códigos narrativos de la novela policiaca” también habla del especial interés que poseen las estructuras retardatorias por su variedad y abundancia en la novela policíaca y enumera cuatro: las interrupciones, las digresiones, las falsas pistas y la complicación sintáctica o estilística. Es cierto, tal y como afirma el crítico literario, que la estructura retardatoria más común de las novelas policiacas es la interrupción, que altera el orden lineal (cronológico y causal) de los acontecimientos interrumpiendo el hilo narrativo. También la digresión es una desviación momentánea de la narrativa principal a la que, sin embargo, le une un nexo natural. Suele tratarse de descripciones, ya sean ambientales, de paisaje, o retratos físicos. Asimismo, Colmeiro habla de la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos que frenan la conclusión del código hermenéutico por parte del lector al abrirle un abanico tan grande de posibilidades. Y finalmente, la complicación sintáctica o estilística del “discurso”, que, como bien defiende el crítico, puede convertirse en un eficaz recurso retardativo (y pone como ejemplo el frecuente uso de imágenes chocantes y símiles insólitos en las novelas de Raymond Chandler, consiguiendo frenar eficazmente la lectura del relato) (Colmeiro, 1994a: 120-121).

¹³² Los episodios secundarios o las digresiones son, pues, muy importantes en la trama de suspense. A este respecto, Valles Calatrava habla de que en las novelas policiacas más relevante que la paralipsis, es decir, la ocultación voluntaria de los hechos, es justamente su contrario, la paralepsis, que consiste en la acumulación de informaciones y sucesos que enmarañan los verdaderamente relevantes y significativos para la revelación del misterio (Valles Calatrava, 1991: 59).

(*Sombra*: 127). Así lo entiende también Antonio García Berrio cuando señala que esos incisos favorecen la implicación lectora (García, Berrio, 1989: 2).

Por todo ello, es obvio que *Beatus ille* puede incluirse dentro del género policiaco a pesar de las digresiones que presenta, pues en ningún momento estas digresiones se alejan tanto de la trama policiaca como para que pueda dejar de considerarse esta como el hilo central que guía toda la obra. De hecho, dichas digresiones no solo sirven para retrasar el esperado momento final, sino que, además, aumentan la verosimilitud de la obra dotando a los personajes de una entidad más compleja y real.

3.4.3.6. *Beltenebros*

La mayoría de los autores coinciden en que *Beltenebros* es una novela policiaca. Para Morales Cuesta, nos hallamos ante un relato con claras influencias de la novela policiaca y del cine negro de los años cuarenta: “Tipos duros sin escrúpulos, chicas de cabaret, asesinatos, venganzas, traiciones... son personajes y asuntos que vuelve a manejar con habilidad, consiguiendo convertir un argumento tópico en una magistral pieza literaria en la que cada palabra encaja perfectamente en su sitio” (Morales Cuesta, 1996: 60). Según Morales Cuesta, Antonio Muñoz Molina recurre una y otra vez a los tópicos para mantener la intriga y la tensión dramática, pero supera el modelo utilizado y homenajead, “además de por la audacia y la calidad de su estilo, por la originalidad con que sabe tratar el tema y el ambiente que rodea a los personajes” (Morales Cuesta, 1996: 61). Sussane Kleinert, por su parte, aboga por la teoría de que los modelos estructurales de la novela policiaca son usados aquí para “crear una imagen inquietante de la historia y la realidad. El detective-asesino Darman descubre al autor del crimen; pero al lector le queda la sospecha de que en el trasfondo de la historia española aún quedan algunos cadáveres por destruir y embrollos sin aclarar entre víctimas y criminales” (Kleinert, 1994: 225).

A diferencia de los anteriores, José F. Colmeiro sostiene que *Beltenebros* “frecuentemente asociada a la novela policiaca, está más directamente relacionada con el cine negro y la novela de espionaje que con la investigación policiaca propiamente” (Colmeiro, 1994b: 226). De forma parecida opina Salvador Oropesa, que cree que “el modelo es acertadamente John Le Carré, más que Dashiell Hammett” (Oropesa, 1999: 88). Según él, así lo reconoce Antonio Muñoz Molina implícitamente en *Los misterios de Madrid*. Por boca del narrador dice que Lorencito Quesada había leído recientemente la siguiente obra:

Una novela de espías escrita por un paisano suyo, novela moderna de las que jamás empiezan por el principio, ni respetan las normas de planteamiento, nudo y desenlace, pero que, por desarrollarse en Madrid, se le había estado viniendo de modo intermitente a la imaginación desde que llegó esa mañana a la ciudad para encontrar a un hombre... al que en realidad no había visto de cerca más de dos o tres veces (*Misterios*: 72).

Quienes conozcan la obra de Muñoz Molina sabrán que con este guiño intertextual se está refiriendo claramente a *Beltenebros*, donde Darman comienza la narración de sus aventuras con las siguientes palabras: “Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca” (*Beltenebros*: 9)¹³³. No obstante, aunque el propio Muñoz Molina, por voz de su narrador anónimo de *Los Misterios de Madrid*, la considere una novela de espías, que indudablemente es, no por ello deja de ser policiaca. Cuando Darman llega a Madrid con la misión de asesinar a un traidor que se hace llamar *Beltenebros*, descubre que el sospechoso es inocente y

¹³³ Esta primera línea de *Beltenebros* recuerda, a su vez, al comienzo de la novela *La bestia debe morir* (1938), escrita por Nicholas Blake, pseudónimo de Cecil Day Lewis. Esta obra, que trata sobre un escritor de relatos policíacos que quiere vengar la muerte de su hijo atropellado por un desconocido, empieza con las siguientes palabras: “Voy a matar a un hombre, no sé cómo se llama, no sé dónde vive, no tengo ni idea de su aspecto. Pero voy a encontrarlo y lo mataré” (Blake, 2012: 5). La traducción es nuestra. De esta misma opinión es Yvette Sánchez, que sostiene que dicho escritor, al igual que Antonio Muñoz Molina, aspiraba a dignificar el género policíaco y para ello incluyó en su novela una red de referencias a la literatura universal (Sánchez, 1999: 102).

que el verdadero traidor se esconde en la sombra. Este es el misterio que guía toda la novela: descubrir la identidad real de *Beltenebros*. Por tanto, existe el misterio, la investigación, llevada a cabo por Darman –pues, a pesar de estar contratado para matar a un hombre, desempeña el papel de detective– y la resolución final, característicos del género policiaco, porque, tal y como afirma Kleinert, el desenlace inesperado, que descubre la verdadera identidad de Beltenebros, “cumple ciertamente la expectativa de identificación del culpable propia del género” (Kleinert, 1994: 224).

Aguilera García no se equivoca cuando afirma “que Le Carré esté más presente que Chandler no nos puede llevar a descartar su carácter policiaco” (Aguilera García, 2006: 105). Hay que tener en mente que el género de espionaje está en íntima relación con el policiaco y ya se ha visto que muchas novelas de espías pertenecen al género policiaco. Sin embargo, sorprendentemente, más tarde, Aguilera García llega a la conclusión de que no se trata de una novela policiaca porque no se da un desarrollo temático racional, es decir, para él, “toda la novela está teñida con una brocha que nos confunde entre lo que es real y lo que no, la verdad y la mentira, lo vivido y lo soñado”. Considera que el lector se ve “abocado a dilucidar lo real y lo ficticio” y que la investigación policial queda en segundo plano y no es lo que mantiene el misterio en esta narración. En su opinión, nos hallamos una vez más ante los “juegos malabares” de realidad y ficción que ya estaban presentes en algunos de los relatos cortos de Antonio Muñoz Molina y “que tienen como principal misión poner de manifiesto la frágil y delgada línea que separa una de la otra y lo interaccionadas que están muchas veces” (Aguilera García, 2006: 105-107). No obstante, por más que en algunas de sus creaciones literarias (“El cuarto del fantasma”, “La colina de los sacrificios”, “Las aguas del olvido”, “Nada del otro mundo”, “Carlota Fainberg”, “En ausencia de Blanca”, etc.) existe este juego de fusión de realidad y ficción que tanto gusta al jienense, no ocurre así en *Beltenebros*. Es necesario puntualizar que “la irrealidad, lo onírico, lo mágico, las tinieblas, la oscuridad” y “las sombras” (Aguilera García, 2006: 106), que, según él, aparecen en la narración, no aparecen realmente en la novela. Si bien

hay un momento en que Darman es drogado y por unos minutos se encuentra aturcido como en un sueño de narcóticos, no es posible afirmar que la irrealidad o la magia aparezcan realmente en la novela. En ningún momento nos apartamos del realismo y nos instalamos en lo sobrenatural. Por tanto, esta atmósfera que mezcla realidad e irrealidad y que se aprecia en momentos puntuales no llega a confundirnos de tal manera que no distingamos realmente lo vivido y lo soñado en el relato. La mezcla de luces y sombras y el ambiente de ensoñación que aparecen en algunos momentos de la novela solo sirven para incrementar la intriga y la tensión. En ningún momento debe el lector aplicarse en el discernimiento de lo real y lo ficticio, a diferencia, por ejemplo, de en “Borrador de una historia”, donde, como ya se ha explicado, la metaficción es el hilo argumental de un relato en el que lo policiaco resulta ser un mero telón de fondo.

Coincidimos con García-Moreno Barco, que asegura que *Beltenebros* no tiene intenciones críticas o de burla hacia el género policiaco, sino que sus aspiraciones son meramente artísticas (García-Moreno Barco, 1992: 243). En sentido parecido, Andrés Sánchez Martínez, en su artículo “Entre la novela policiaca y el género negro: *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, entiende que la novela encajaría perfectamente en los moldes del género policiaco a la vez que los desarrolla (Sánchez Martínez, 2016: 27). Y Blanca Estela Treviño García, en su artículo “La seducción por las sombras: presencia de la novela policiaca y el cine negro en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, señala que, “además de apropiarse sagazmente de ciertos préstamos de la novela policiaca y el cine negro, no deja de desplegar una individualidad inconfundible con rasgos muy personales” (Treviño García, 2007: 731). En este caso, el jienense introduce la mezcla de elementos propios del género de espías, así como del género negro y rosa con otros rasgos del género policiaco. Pero, es necesario recordar que una novela policiaca puede contener elementos de otros géneros y seguir siendo policiaca siempre que mantenga las características esenciales de lo policiaco. Por tanto, se trata de una novela policiaca de espías, pero evidentemente policiaca.

3.4.3.7. *Los misterios de Madrid*

En *Los misterios de Madrid*, toda la historia gira en torno a una trama claramente policiaca en la que de nuevo encontramos un misterio que resolver –ya explícito en el propio título–, el robo de la imagen del Santo Cristo de la Greña, una investigación en torno a dicho misterio llevada a cabo por Lorencito Quesada y su consecuente revelación final sobre la identidad del verdadero ladrón, el aristocrático Don Sebastián Guadalimar, que había contratado a Lorencito para recuperar la imagen antes de Semana Santa. Esta novela, sin embargo, es el ejemplo más claro dentro de la producción de Muñoz Molina de lo que sería la utilización paródica del género policiaco (Aguilera García, 2006: 118), a lo que contribuyen especialmente algunos procedimientos de la literatura folletinesca. Precisamente, en una conversación con Alan Smith, Muñoz Molina ha destacado el uso de frases hechas, como recurso típico del folletín, en esta novela, argumentando un uso intencionado. Reconoce que de forma voluntaria se utilizan en el relato las frases hechas para conseguir la deseada apariencia de folletín decimonónico e intensificar, así, la parodia: “las descripciones, por ejemplo, de las chicas, los labios gordezuelos. Tú sabes que en español hay muchos sustantivos que van con adjetivos, por ejemplo, cuerpo escultural, incendio caluroso, cosas así que es la ruina del lenguaje” (Smith, 1995: 235).

Seguramente por ese rasgo de estilo, Aguilera García entiende que el elemento paródico es el más importante de la novela, porque el lector no va avanzando en una investigación criminal con situaciones de tensión y suspense, sino en “un devenir esperpéntico a través de pistas que conducen más a lo cómico que a la curiosidad propia de lo policiaco” (Aguilera García, 2006: 115-116). Y de la misma opinión es Joan Ramon Resina, que asegura que esta obra es la más eficaz de las parodias del género policiaco que se ocupan de la evolución de la sociedad española satirizando la presunta modernidad de una nación que se atiene a sus viejos modelos (Resina, 1997: 260). Por su parte, Natalia Corbellini señala que el efecto

cómico se impone en toda la obra debido a la continua repetición de los clichés de género, tanto folletinesco como policiaco, y a la sobreactuación de Lorencito como personaje literario (Corbellini, 2010: 120-121).

De esta manera, aunque, como señala Nieves Ibáñez, es cierto que Muñoz Molina escribe este folletín en clave paródica en una evidente referencia intertextual a *Los misterios de París* (1845), de Eugène Sue, con el descenso del protagonista a los bajos fondos de la ciudad, sus desventuras, la sentimentalización de la trama, el recurso a golpes de efecto, etc. (Ibáñez Ibáñez, 2014: 286), nos encontramos de nuevo ante una obra policiaca, escrita en forma de folletín y en tono paródico, pero policiaca, al fin y al cabo. Recordemos, en este sentido, que Martínez Arnaldos, en su artículo “La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936)”, asegura que, en los orígenes del género policiaco en nuestro país, los autores españoles adoptaron una posición parecida a la de Cervantes respecto a los libros de caballerías. Pero en este caso no fueron solo unas pocas novelas en las que se parodió o se tendió a la sátira e ironía de lo policiaco, sino que fue tal el número que superaron a las estrictamente policiacas (Martínez Arnaldos, 2012: s. p.). Por tanto, estamos de acuerdo con Luis Alonso Girgado cuando, en una reseña a *Los misterios de Madrid*, señala que la modalidad narrativa policiaca es susceptible de ser abordada desde diversos y aún contrarios enfoques y el de la parodia es uno de ellos (Girgado Alonso, 1993: s. p.).

3.4.3.8. *Plenilunio*

En cuanto a la adscripción genérica de *Plenilunio*, de nuevo existe disparidad de opiniones. Hay quienes creen que esta novela pertenece claramente al género policiaco (Begines Hormigo, 2006b: 452; Padilla Magas, 2003: 166), quienes creen que se puede incluir en el género, pero con ciertos matices (Aguilera García, 2006: 127), y quienes creen que, en este caso, lo policiaco se debilita hasta el extremo de resultar accesorio en la novela porque la trama se concentra en lo

sentimental –el amor, las relaciones humanas, el pasado y psicología de los personajes, sus obsesiones y miedos– (Ibáñez Ibáñez, 2014: 333).

En esta obra, a pesar de estar protagonizada por un inspector de policía cuya misión es encontrar al culpable de un asesinato, todo lo relacionado con el crimen pasa a un plano secundario. En la novela, el misterio no gira en torno a la identidad del asesino, que aparece ya identificado como tal a partir del capítulo 12, sino en averiguar cómo logra el inspector descubrirlo y atraparlo. Es lo que, según se ha explicado, se conoce con el nombre de “inversión policiaca” –concepto fijado por Richard Austin Freeman–. Yvette Sánchez defiende en su artículo “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina” que, para crear suspense, el jienense procede aquí a la manera de Hitchcock, convirtiendo a los lectores en cómplices del asesino, de manera que conocemos al culpable “y quisiéramos poder echarle una mano al inspector, al que le toca aclarar el crimen” (Sánchez, 1997: 102). Así pues, el propio Muñoz Molina no es del todo preciso cuando señala que en esta obra “hay una investigación policial pero no es una novela policial, porque el enigma de quién lo hizo desaparece enseguida” (Aguilera García, 2006: 419). Efectivamente, *Plenilunio* no es una novela policiaca, pero no porque el enigma de quién es el asesino se resuelva enseguida, sino porque no cumple una de las condiciones esenciales del género: tener como hilo argumental central de toda la obra la investigación de un misterio criminal y una revelación final de dicho misterio.

Lo que está claro es que, tal y como señala Gérard Genette, la percepción genérica, “orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989b: 13). Así pues, creemos, como Nieves Ibáñez, que considerar esta novela una obra policiaca da lugar a apreciaciones peyorativas: al no ser una novela auténticamente policiaca rompería las expectativas que obviamente crea ese tipo de novela en el lector. Ella misma sostiene que la historia de amor, inserta en el marco de la policiaca, desplaza a esta última, de modo que “el relato muestra sus costuras y termina siendo más de amor

que policiaco” (Ibáñez Ibáñez, 2014: 332). Así se entienden opiniones como la de Santos Sanz Villanueva, que, en su artículo “Primera impresión”, asegura que en *Plenilunio* aparecen anécdotas laterales “que restan unidad e intensidad al motivo central y producen pasajes retardadores y mortecinos” y afirma que la novela ganaría mucho en su conjunto si se le quitaran bastantes páginas que restan verosimilitud al relato, como, por ejemplo la artificiosa confesión del policía o las palabras del “bendito cura obrero” (Sanz Villanueva, 1997: 36).

En este mismo sentido, José María Fernández Vázquez señala lo excesivo, a su parecer, de la extensión de una novela que no necesitaba detenerse tanto en la descripción de los personajes (Fernández Vázquez, 2001: 41). También Santos Alonso, en su obra *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, señala que “ni la urdimbre de la trama policial convence con sus constantes digresiones, ni la indagación psicológica de sus actores satisface con las explicaciones reiteradas de su carácter” (Alonso, 2003: 215). De manera semejante, Natalia Corbellini considera que *Plenilunio* “es en proyecto una novela muy ambiciosa, pero, por alguna razón, los quizás demasiado extensos monólogos internos de los personajes (que brillan maravillosamente en otras novelas [...] no permiten que se luzca la eufonía que la prosa de Muñoz Molina tiene en otros libros” (Corbellini, 2010: 141).

En esta línea de pensamiento, Vibeke Grubbe, en su artículo “Trifurcación temática en la novela policiaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina”, comenta que al cerrar la novela la mayoría de los lectores se sienten desconcertados ante la abundante parte de la obra que ha sido dedicada a la historia de amor y que casi hace olvidar el asesinato, además de una tercera trama terrorista sin conexión aparente con las dos anteriores. De este modo, es natural que acabe preguntándose sobre la naturaleza policiaca de la novela (Grubbe, 1998: 107). Y concluye que esta obra “nos deja un resabio a anzuelo destinado a atraer a un público aficionado a un género muy en boga al que es dudoso si la novela en realidad corresponde” (Grubbe, 1998: 116). Por último, cabe destacar también a este respecto la opinión de Epicteto Díaz Navarro, que entiende que podría dar la

impresión de que el escritor volvía a la temática policiaca de sus primeras narraciones y, sin embargo, el lector ve defraudadas sus expectativas cuando comprueba que “su técnica y objetivos han cambiado en parte” (Díaz Navarro, 2011: 362).

El propio Antonio Muñoz Molina, en una entrevista con Antonio Iturbe, aclara que a él lo que le importaba en esta novela era contar los sentimientos de la gente, sobre todo el amor, el desarraigo y la falta de amor, y así lo quiso reflejar: “Si se fija, desde la primera página, esa fue una de las primeras ideas: estar acostado en la cama con su mujer y estar ambos callándose... eso es lo peor. Lo más importante en el libro es esa malla de sentimientos” (Iturbe, 1997: 38). Partiendo de estas ideas, podemos decir que *Plenilunio* es la única de las novelas de Muñoz Molina directamente relacionadas con el género policiaco que no puede considerarse policiaca. Como advierte María Victoria Utrera Torremocha, “la reflexión y el pensamiento” en una novela pueden adquirir un protagonismo que deje en segundo plano la trama de acción (Utrera Torremocha, 2018a: 16). Así ocurre en *Plenilunio*.

Por tanto, no se trata de una novela policiaca propiamente dicha, pues el hilo central de la obra no es la investigación en torno a un misterio de índole criminal con su consecuente resolución final, sino las reflexiones y pensamientos de los personajes. Entendemos, como Mari Paz Balibrea Enríquez, que *Plenilunio*, a pesar de no ser una novela policiaca, incorpora consistentemente recursos propios del género (Balibrea Enríquez, 2002: 117); pero las digresiones son tantas que la trama policiaca deja de ser el motor de la novela y pasa a un plano completamente secundario. Así pues, aunque según Aguilera García, *Plenilunio* es la única novela de Antonio Muñoz Molina que puede ser incluida en la nómina del género policiaco, reconoce que, evidentemente, la preocupación existencial del inspector es el elemento “cuantitativa y cualitativamente más importante de la novela”, dando lugar, así, a la ausencia casi total de una dimensión de investigación (Aguilera García, 2006: 121). Está claro, entonces, que esta novela es, precisamente, la que

más se aleja del género policiaco entre todas las obras del jienense relacionadas con dicho género, porque la atención se desvía excesivamente a temas que no intervienen en la resolución del misterio.

Así pues, como ya se ha visto, los cuentos “Te golpearé sin cólera” y “La gentileza de los desconocidos” pertenecen al género policiaco. Y lo mismo ocurre con *Beatus ille* y *Beltenebros*, que cumplen a la perfección con las condiciones imprescindibles del género policiaco a pesar de las innovaciones que presentan. Estas transgresiones no impiden el reconocimiento del modelo genérico. Incluso *Los misterios de Madrid* puede incluirse en el género policial a pesar de ser un folletín de tono paródico.

3.4.4. ¿Es Antonio Muñoz Molina un escritor policiaco?

Es evidente que las novelas policiacas siempre han estado entre las preferencias lectoras de Muñoz Molina. Además, no es ningún secreto que su afición por el cine en general y el cine negro clásico en particular se convierte para él en una pasión. Por tanto, resulta lógica la presencia del género policiaco en toda la obra del jienense. Pero ¿realmente se puede considerar a Antonio Muñoz Molina un escritor policiaco?

Colmeiro distingue tres grupos de escritores de novela policiaca en España. En primer lugar, unos pocos autores especializados y fieles al género; en segundo lugar, los escritores que en alguna ocasión se han acercado al género como experimento narrativo o mero divertimento novelístico, es decir, han escrito algunas obras policiacas, pero no se dedican exclusiva o fundamentalmente al género, y, por último, otros autores cuyas obras, sin tratarse de verdaderas novelas policiacas, han incorporado determinados elementos del género (Colmeiro, 1994b: 223). En

este último grupo estaría incluido, según él, Antonio Muñoz Molina¹³⁴. También Vázquez de Parga, incluye a Muñoz Molina entre los autores que incidieron tangencialmente en las coordenadas temáticas o estructurales del género policiaco, sin llegar a introducirse plenamente en él (Vázquez de Parga, 1993: 225). Sin embargo, ambos se equivocan al afirmar que Muñoz Molina habría utilizado estrategias policiacas, pero sin llegar a escribir auténticas novelas policiales.

De hecho, llama la atención que Jaime Aguilera García, uno de los investigadores que más se ha acercado al estudio de la obra de Muñoz Molina en relación al género policiaco en su tesis *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, defiende, en los últimos párrafos de su estudio, la inexistencia de la novela policiaca como género en la obra de Muñoz Molina, afirmando que existen “elementos distorsionantes de tal magnitud que impiden el etiquetado de policiaca según los cánones clásicos” (Aguilera García, 2006: 131). Él considera que en sus primeras novelas Muñoz Molina jugará con los géneros, especialmente con el policiaco, “pero desmembrándolo hasta hacerlo irreconocible en las reglas del juego” (Aguilera García, 2006: 133). Sin embargo, no se entiende por qué Aguilera García insiste en la inexistencia del género policiaco como tal en la obra de Muñoz Molina, cuando el propio autor le reconoce abiertamente en una entrevista que, efectivamente, él ha utilizado las convenciones del género policial con ciertos fines en sus novelas, bien porque le apetecía, bien porque no había sabido hacerlo de otra manera (Aguilera García, 2006: 419)¹³⁵.

¹³⁴ Resulta extraño, sin embargo, que este investigador considere que Muñoz Molina no ha escrito ninguna novela policiaca cuando, como se ha mencionado antes, en su artículo “Códigos narrativos de la novela policiaca”, Colmeiro afirma claramente que *El invierno en Lisboa* es un relato policiaco (Colmeiro, 1994a: 119).

¹³⁵ En este sentido, son destacables las siguientes palabras del jienense en su ensayo “Miguel Macaya, boxeador de sombras”, recogido en *El atrevimiento de mirar*: “hay artistas que siguen un camino que es sólo suyo y por tanto solitario, y no lo hacen por cabezonería ni por llevar la contraria, sino porque no pueden y no saben actuar de otro modo, y porque la misma disposición mental que les ha deparado una mirada que no se parece a la de nadie les ha proveído por la fuerza moral para

De este modo, Mari Paz Balibrea Enríquez habla de nuevo de la adscripción al género de Antonio Muñoz Molina y lo califica como un escritor de prestigio no especializados en el género (Balibrea Enríquez, 2002: 115). Es decir, que sí que habría escrito obras policiacas, pero sin dedicarse única y exclusivamente al género policiaco. Lo mismo opina Ángeles Encinar, que afirma que Muñoz Molina, si bien no ha tenido dedicación exclusiva dentro del género, sí ha publicado una o varias novelas inmersas en él, bien directamente o bien mediante la utilización de personajes, situaciones o recursos propios de la novela policiaca (Encinar, 1998: 16). Por su parte, Concepción Bados Ciria, en su artículo “La novela policiaca española y el canon occidental”, asegura que la corrupción dentro de los propios cuerpos policiales es uno de los temas más tratados en las novelas policiacas españolas desde la serie Carvalho de Vázquez Montalbán, y en otros autores españoles como Andreu Martín, Juan Madrid, Joaquín Leguina o Antonio Muñoz Molina (Bados Ciria, 2006, 150). Por tanto, aunque es necesario matizar que *Beltenebros* es la única novela policiaca de Muñoz Molina en la que se trata explícitamente la corrupción en los cuerpos policiales, pues el comisario Ugarte acaba descubriéndose como Beltenebros, el traidor, resulta interesante que también Bados Ciria incluye a Antonio Muñoz Molina entre los autores más relevantes del género en nuestro país, aunque no lo considere estrictamente un escritor policiaco.

El mismo escritor así lo ha manifestado. Emma Rodríguez transcribe las palabras del jienense, donde, a propósito de *El jinete polaco*, reconoce abiertamente que sus dos primeras novelas, *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa*, pertenecen al género policiaco, pero con gran acierto precisa que no por ello él es un escritor policiaco porque no se dedica en exclusiva a este tipo de literatura (Rodríguez, 1991: 75). En resumen, parece claro que el jienense no es un escritor policiaco propiamente porque, como se ha visto al hacer una revisión de su obra desde sus comienzos hasta la actualidad, muchas de sus creaciones literarias no pertenecen al

avanzar a solas” (*Atravimiento*: 192). Estas palabras que el jienense dedica a Miguel Macaya bien podrían estar describiéndolo también a él mismo y su proceso artístico.

género policial. Pero desde luego, sí estaría entre aquellos escritores que han utilizado el género policiaco de forma consciente y clara en su literatura, pues, como se ha visto, además de las dos obras que él mismo considera policiacas –*Beatus ille* y *El invierno en Lisboa*–, cabría incluir en la nómina del género *Beltenebros* y *Los misterios de Madrid* –que en el momento de las declaraciones anteriores del jienense todavía no había sido publicado–, así como los cuentos “Te golpearé sin cólera” y “La gentileza de los desconocidos”.

4. *EL INVIERNO EN LISBOA*

4.1. Génesis y proceso de creación

Un análisis profundo de la literatura de Antonio Muñoz Molina revela la gran originalidad de *El invierno en Lisboa*. Algunos críticos han buscado antecedentes de esta novela en obras anteriores del jienense. A pesar de ciertas semejanzas de estilo, perspectiva o incluso temática entre unas obras y otras, algo común, por otra parte, en la producción de cualquier escritor, los relatos anteriores a *El invierno en Lisboa* no son realmente el origen directo de la novela que nos ocupa. Como se va a comprobar, la génesis de *El invierno en Lisboa* se encuentra más bien en una serie de circunstancias que el propio autor ha explicado en distintas ocasiones y de las que hablaremos enseguida.

Entre los estudiosos que buscan fuentes directas de la novela en cuestión en la obra anterior de Antonio Muñoz Molina, destaca Pere Gimferrer. En el prólogo a la edición de 1993 de *El Robinson urbano*, asegura que en esta colección de artículos se encuentra “la génesis” de *El invierno en Lisboa*. Según Gimferrer, las ciudades que aparecen en esta obra –Madrid, San Sebastián, Lisboa...– son ciudades irreales, “en el fondo avatares, en el propio sentido hindú, de una ciudad real enteramente: la Granada de *El Robinson urbano*” (Gimferrer, 2009: 8-9). No obstante, es necesario matizar que la génesis de *El invierno en Lisboa* no está en *El*

Robinson urbano, pues el vínculo que existe entre ambas es simplemente el que existe naturalmente entre dos obras de un mismo escritor y, además, muy cercanas en el tiempo. De hecho, hay más relación entre *El Robinson urbano* y *Beatus ille*. De este modo, el mismo Gimferrer reconoce que son igualmente apreciables las conexiones entre *El Robinson urbano* y el resto de la obra del escritor ubetense: con la Mágina de *Beatus ille*, con el Madrid de *Beltenebros* y de los *Misterios* epónimos, y, en cierto modo, hasta con las visiones de la vida ciudadana en Norteamérica de *El jinete polaco* (Gimferrer, 2009: 10). En este sentido, resultan muy iluminadoras las palabras de Franco Bagnouls cuando apunta que todas las obras del jienense “están relacionadas entre sí por lazos a veces obvios, a veces sutiles, a veces intrincadamente subversivos porque son trampas conscientemente colocadas para hallar la complicidad del lector fiel que es capaz de ir de una historia a otra y encontrar en ellas los lazos íntimos que las unen entre sí” (Franco Bagnouls, 2001: 40). Es el conocido juego de las resonancias que tanto atrae a Antonio Muñoz Molina.

Por su parte, Jaime Aguilera García cree que el cuento “El hombre sombra”¹³⁶, muy influido por los arquetipos literarios del detective y de la mujer fatal, anticipa los dos personajes principales de *El invierno en Lisboa*. Señala también que incluso los protagonistas tienen nombres parecidos: Santiago Pardo sería el precursor de Santiago Biralbo y Nélide, de Lucrecia (Aguilera García, 2006: 74). Sin embargo, hay diferencias importantes entre ambos relatos y no parece tan evidente que el cuento “El hombre sombra” sea realmente el anticipo sin más de los dos personajes principales de *El invierno en Lisboa*. A este respecto, hay que señalar, en primer lugar, que Santiago Pardo es un hombre pusilánime y apocado, que no se atreve ni siquiera a presentarse ante la mujer que desea cuando la tiene delante, mientras que Santiago Biralbo, por el contrario, es capaz de todo por el amor de Lucrecia. En segundo lugar, Nélide es un personaje plano, del que

¹³⁶ Este cuento fue publicado en 1993 en la colección de cuentos *Nada del otro mundo*, aunque había sido escrito en el otoño de 1983, con la esperanza, vana, de que ganara un concurso.

únicamente se sabe que es el objeto de deseo del protagonista masculino del cuento, que la conoce tan poco como los propios lectores. Por tanto, nada tiene que ver con Lucrecia, que, al acabar la novela y una vez que el lector ha hecho el esfuerzo de reconstruir toda la historia tal y como ocurrió, se muestra como un personaje redondo, muy humano, y que actúa en relación con sus circunstancias vitales. Por tanto, aunque, como es lógico, siempre es posible apreciar ciertas conexiones intertextuales más o menos explícitas entre diferentes obras de un mismo autor, es necesario aclarar que no hay ninguna obra del jienense que pueda considerarse realmente como un antecedente directo de *El invierno en Lisboa*. Se trata de una obra cuya trama y personajes resultan completamente originales en la literatura del jienense en el momento en que es publicada.

La génesis de *El invierno en Lisboa* es mucho más compleja. Con relación al proceso de creación de la novela, mucho antes de que surgiera la historia de la obra, Antonio Muñoz Molina ya había pensado un título parecido, en el que no aparecía inicialmente Lisboa, sino Florencia¹³⁷. De hecho, la ciudad de Lisboa aparecería tiempo después en el título y en el imaginario semántico de la novela. Morales Cuesta cuenta que, antes de conocer Lisboa, el ambiente de la ciudad y su nombre ya estimulaban la imaginación del jienense, porque “son precisamente el título de una historia, así como el nombre que sus personajes ya poseen antes de ser creados, los indicios cardinales que imantan su imaginación” (Morales Cuesta, 1996: 38). El propio Antonio Muñoz Molina en su artículo “Misteriosa Alhambra” sentencia que “el misterio de todas las cosas empieza siempre por su nombre” (Robinson: 126); y años más tarde, en su novela *Como la sombra que se va*, explica que un buen título no es una etiqueta añadida al final sino “una llama encendida de lejos que alumbra apenas un material desconocido, una dudosa claridad de luna en

¹³⁷ En *Como la sombra que se va* el jienense precisa que se acordó del origen del título cuando encontró escrito en un cuaderno antiguo “una de esas cosas que uno escribe a conciencia y luego olvida por completo. Había escrito, en el comienzo de la primera página: *El invierno en Florencia*. No había nada más en todo el cuaderno. Florencia había estado en mi imaginación antes que Lisboa, y se había borrado” (*Sombra*: 56).

un paisaje nocturno, una linterna que mueve su haz sin que se sepa quien la maneja, indicando un camino posible” (*Sombra*: 55). De este modo, si como defiende Genette, “un buen título dirá lo suficiente para excitar la curiosidad, y lo suficientemente poco para no saturarla” (Genette, 2001: 81), *El invierno en Lisboa* cumple sin duda con las condiciones esenciales para serlo, pues resulta tan misterioso como sugerente¹³⁸, haciendo referencia a un cronotopo –entendido como la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (Bajtín, 1989: 237)– oscuro y frío (invierno), pero exótico e intrigante a la vez (Lisboa). Justo Serna, refiriéndose al título de *El invierno en Lisboa* dice lo siguiente:

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

En este sentido, como señala Natalia Corbellini, la elección de Lisboa como paraíso utópico al que llegan los amantes está llena de simbolismo de época para la generación del autor. Lisboa no es solo la ciudad enigmática desde donde embarcarse al Atlántico, sino también el escenario de la “Revolución de los Claveles”, que se alzó contra la dictadura en 1974 (Corbellini, 2010: 83).

¹³⁸ Como afirma Juan Frau, una primera información que suele contener el título de una obra es su adscripción genérica, pero no siempre el título da la clave exacta del género y del contenido y puede limitarse a generar una primera incógnita (Frau, 2018a: 50).

Sin embargo, hubo otra razón que influyó en esta elección del escritor. Fue el pintor Juan Vida, amigo de Muñoz Molina, quien, tras un viaje a Lisboa, estimuló tan sugerentemente la imaginación del jienense que este supo que estaba destinado a ella¹³⁹:

De Lisboa me habló por entonces un amigo, el pintor Juan Vida, que había hecho un viaje rápido de unos pocos días. Me habló de una gran plaza con una estatua de un rey a caballo en el centro y un cortejo de elefantes y de un ascensor público que se parecía a la torre Eiffel y que subía desde la parte llana de la ciudad a un barrio en la cima de una colina [...] Me dijo que en los días despejados había una luminosidad blanca atenuada por la bruma del río y que la llegada a la ciudad tenía algo de viaje en el tiempo [...] había un castillo árabe en lo más alto de una colina, y un barrio de callejones, escalinatas, miradores y cuevas que resultaba un laberinto [...] Saliendo en coche de Lisboa había llegado a una especie de ciudad balnearia en la que había quintas pintadas de colores pastel en colinas boscosas frente al mar y una zona de acantilados a pico que se llamaba A Boca da Morte, donde daba miedo asomarse y mirar las olas atlánticas que rompían contra los arrecifes en llamaradas de espuma tan altas que llegaban a mojar la cara (*Sombra*: 61).

No olvidemos que, como señala Lourdes Franco Bagnouls, la chispa creadora que impulsa a Muñoz Molina es casi siempre de origen visual, porque en él las imágenes adquieren una gran fuerza gracias a su poder imaginativo (Franco Bagnouls, 2001: 26). El propio Muñoz Molina ha explicado cómo durante mucho tiempo había estado tratando en vano de ambientar la novela en Granada, y solo cuando su amigo Juan Vida le habló de Lisboa se encontró de pronto escribiendo algo con lo que no contaba: “una primera frase del todo imprevista, larga y llena de

¹³⁹ Recordemos que también fue este pintor y amigo del escritor quien le inspiró con sus espléndidos cuadros para escribir el artículo “Septiembre escueto y rosa”, recogido en *El Robinson urbano*, y el relato “Te golpearé sin cólera”, recogido en la colección de cuentos *Las otras vidas*.

quiebros, en la que de algún modo estaba comprimido, sin tediosos preámbulos todo lo que hasta ese momento yo había sabido de la historia y también mucho más de lo que no tenía ni idea” (*Sombra*: 64). De hecho, más tarde, llega a decir: “Yo nunca había escrito como en ese estado de lúcido sonambulismo. Despojada casi del todo de sus ataduras a la triste experiencia real de la que procedía, la historia cobraba forma tan ajena a mi voluntad como lo vivido y lo fantástico se organizan por sí solos en la trama de un sueño” (*Sombra*: 91).

Así se entiende, entonces, que Muñoz Molina diga que “una escena vislumbrada, una metáfora, un nombre” pueden ser la clave de un misterio. Y así, ocurrió también no solamente con el título sino con el nombre del “Burma”¹⁴⁰, que, según cuenta, apareció ante sus ojos por pura casualidad: “Iba a escribir la palabra *bruma* pero me equivoqué al teclear y vi que había escrito *burma*. Me vino de golpe a la imaginación el nombre bellissimo en inglés de Birmania. En él seguía estando la palabra *bruma* y también había una sugestión de viajes a Oriente, un sonido de conjuro” (*Sombra*: 101). El nombre de “Burma”, inventado por equivocación, inspiró la parte más novelesca y alucinada de la historia:

¹⁴⁰ Según Marta Vázquez Naveira, el nombre “Burma” es un claro guiño al detective parisino de la década de los cuarenta Néstor Burma, creado por Leó Malet. La autora está convencida de que, además, la primera aventura de Néstor Burma también proyecta reminiscencias en *El invierno en Lisboa*: “Néstor Burma comienza su andadura detectivesca cuando dos personas, antes de morir, le dicen: ‘Diga a Helene: Calle de la Estación 120’”. De este modo, para ella, Néstor Burma es detective por una dirección, mientras que en *El invierno en Lisboa* es Burma la dirección por la que Santiago Biralbo se hace detective (Vázquez Naveira, 2014: 70-71). Sin embargo, a pesar de las grandes aportaciones de Vázquez Naveira al análisis de *El invierno en Lisboa*, es necesario aclarar que, en este caso, se equivoca al intuir el guiño intertextual entre el apellido del detective Néstor Burma y el nombre del antro lisboeta de la novela que, según ha explicado el propio Muñoz Molina, es fruto de la casualidad. Además, resulta demasiado arriesgado afirmar una relación entre la primera obra de Néstor Burma y la novela que nos ocupa basándose en que Burma es detective por una dirección, mientras que en *El invierno en Lisboa* es Burma la dirección por la que Santiago Biralbo se hace detective. Más bien parece que se trata un hecho fortuito.

Fue surgiendo de ese nombre como de una semilla, como un ábrete Sésamo que desplegara ante mí una cueva de tesoros. Burma fue una palabra escrita a mano en un mapa de Lisboa; fue una contraseña para los miembros de una organización secreta; fue el nombre que brillaba en letras rojas o azules de neón en la puerta de algo que podía ser un vasto prostíbulo portuario o la sede clandestina de una red de contrabandistas; fue el nombre de una canción en la que después de un solo muy largo un trompetista se apartaba la boquilla de los labios y murmuraba, muy cerca del micrófono, con la voz muy ronca, una y otra vez, Burma, Burma, Burma, igual que John Coltrane murmuraba como una letanía, *A love supreme, a love supreme, a love supreme* (*Sombra*: 101).

Como él mismo afirma, “un nombre no es una etiqueta ni un símbolo sino un acorde que despierta en la imaginación resonancias sutiles”. Y así, la palabra “Burma” exaltó su imaginación de tal manera que comenzó a “intuir su atmósfera en las sílabas y las vocales del nombre” (*Sombra*: 125-126). Sin embargo, aunque tanto “Lisboa” como “Burma” resultaban para el jienense dos palabras mágicas con un gran poder evocador, es evidente que, como afirma P. D. James, los lugares, y en especial los paisajes, suelen describirse con mayor eficacia cuando el escritor escoge un contexto que conoce bien (James, 2010: 128). Por este motivo, Antonio Muñoz Molina decidió viajar a Lisboa cuando ya tenía escrita más de la mitad de la novela, no solo para informarse en detalle, sino, como señala Morales Cuesta, “guiado por la evidencia de que sólo allí sería capaz de vislumbrar con claridad la parte de la historia que aún le quedaba por escribir”. Como bien sentencia el investigador, da la sensación de que “en lugar de inventarles las vidas, hubiera ido a Lisboa para averiguarlas” (Morales Cuesta, 1996: 38).

El propio Muñoz Molina confirmó años más tarde que, cuando terminó el capítulo 11 –en el que el protagonista, que vivía, envidiablemente, en un hotel de París leyendo novelas policiales, se disponía a tomar un avión hacia Lisboa–, se quedó en blanco: “Había terminado un capítulo con la palabra *Lisboa* y no era capaz

de empezar el siguiente” (*Sombra*: 128). Fue en ese momento cuando se dio cuenta de que debía viajar a Portugal para poder seguir escribiendo. Cuenta que buscaba exteriores para su novela, “pero sobre todo un impulso visual” que le guiara hacia los encuentros y los descubrimientos que les sucederían a los personajes (*Sombra*: 199). Así, en entrevista con Martín Gil, Muñoz Molina explica que, una vez en la capital portuguesa, “tenía la sensación de que iba persiguiendo a los personajes, estaba poseído por la trama de la novela. En Lisboa yo vivía dentro de la trama de la novela, fue una experiencia apasionante y he tenido muy pocas experiencias como esa” (Martín Gil, 1988: 28).

Un ejemplo evidente de lo dicho es que, cuando llegó a la ciudad y, por fin, la contempló con sus propios ojos, tuvo la intuición de que el sanatorio que había ido a buscar estaría en Sintra y no en Lisboa. Muñoz Molina visitó entonces Sintra y, al tomar el tren de vuelta a Lisboa, observó que los vagones eran muy viejos y estaban conectados entre sí por plataformas con barandillas en vez de por corredores cubiertos, de manera que, cuando el tren tomaba velocidad, era difícil mantener el equilibrio sobre aquellas planchas móviles de metal. Entonces decidió que “dos hombres enamorados de la misma mujer que se han vuelto a encontrar por sorpresa en Lisboa después de haberse odiado durante mucho tiempo no pelearían al filo de un acantilado en Cascais, sino en esa plataforma entre dos vagones en el tren de Sintra” (*Sombra*: 207-208).

Según Morales Cuesta, en *El invierno en Lisboa* el autor hizo prevalecer la imaginación y la fantasía sobre las posibles connotaciones personales con que dotaba a sus protagonistas. Entiende que, al contrario de lo que sucede en obras como *Beatus ille* o *El jinete polaco*, Muñoz Molina contaba algunas de sus más profundas experiencias vitales, pero “escondiéndolas” bajo la estructura de la novela (Morales Cuesta, 1996: 113). Y, en este mismo sentido, Begines Hormigo, en *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, sostiene que esta es la novela de Muñoz Molina donde menos atención se presta a la realidad, a la vida cotidiana, y donde mayor presencia tienen los tópicos del cine y de la literatura.

Según él, la historia que se narra solo puede ocurrir en la ficción, porque “sus modelos son exclusivamente literarios y cinematográficos, y porque los sucesos de la vida real o bien quedan excluidos, o bien están determinados y tamizados por la visión de la literatura de género” (Begines Hormigo, 2006c: 12). Carlos Mellizo señala, por su parte, que esta novela está poblada de “implícitos y explícitos tributos a producciones cinematográficas americanas” (Mellizo, 1989: 142). Sin embargo, conviene matizar estas afirmaciones, ya que el propio Muñoz Molina asegura sobre *El invierno en Lisboa* que, al principio, le costó escribir la novela y reconoce precisamente que “quizás la historia no fluía porque era un calco o enmascaramiento de la realidad” (*Sombra*: 53). Así pues, a continuación, explica abiertamente:

Mis personajes eran proyecciones románticas de mí mismo, de una mujer de la que me había enamorado de manera parecida a como me enamoraba con dieciséis o diecisiete años, del hombre con el que estaba casada, al que engañó fugazmente conmigo. Retratarme a mí mismo y retratarlos a ella y a él de verdad habría sido tan difícil para mí como escribir sin un filtro de literatura sobre los lugares reales en los que todo aquello había sucedido, sobre lo concreto y lo cotidiano de mi vida [...] Me convertía, voluntarioso, pero más bien inverosímil, en un pianista de jazz, y mi amada en una heroína de película, y su marido en un malvado sombrío y vengativo (*Sombra*: 54).

Pero es que, además de inspirarse en personas reales para crear a sus protagonistas, Muñoz Molina también se inspiró en un conocido suyo para crear a Floro Bloom. Él mismo declara que quien haya leído *El invierno en Lisboa* sin duda recordará a este personaje que ocupa una posición lateral, aunque privilegiada, en el desarrollo de la historia. Explica que, aunque la novela fue escrita entre marzo o abril de 1986 y febrero de 1987, ya existían bocetos de narraciones escritas seis o siete años antes en los que se habla de Floro Bloom. El jienense asegura que es un personaje mucho más poderoso y definido de lo que pudiera parecer en la novela, y cuenta que ya en esos bocetos el personaje tenía un nombre –un nombre

“estupendo”, en su opinión— y también una cara perfectamente reconocible y un trabajo que seguirá manteniendo muchos años después, cuando reaparece en *El invierno en Lisboa*. El punto de partida fue un buen amigo del escritor, con el que trató mucho a finales de los años setenta, y del que cuenta que siempre había sabido que estaba predestinado a convertirse en personaje por “la rotundidad de su presencia y la particular ternura de su carácter”. Muñoz Molina confiesa, además, que veía a este amigo suyo “con los rasgos de esos amigos que salen siempre en las mejores películas antiguas, camaradas lacónicos del protagonista que solían ser interpretados por secundarios magníficos”. Por este motivo, el personaje pasó años viviendo en su imaginación, ocupando transitoriamente tentativas de relatos hasta que, por fin, ocupó en *El invierno en Lisboa* el lugar de privilegio que le estaba destinado (*Pura*: 42-43).

De este modo, es el propio autor quien reconoce que sus personajes eran proyecciones románticas de personas que él mismo había conocido: Lucrecia estaba inspirada en una amante del jienense, Malcolm en el marido de esta, Floro Bloom en un antiguo amigo del ubetense, y, cómo no, Santiago Biralbo es una proyección romántica del propio Antonio Muñoz Molina¹⁴¹. Es posible que el jienense incluya menos experiencias vitales propias que en otras de sus obras, o que las haya plasmado a través de “un filtro de literatura”, como él dice, pero sí que se pueden señalar, pues, conexiones con la vida del autor, así como algunos biografemas que el autor ha transmitido a su personaje protagonista. Por ejemplo, además de la historia de amor clandestina y los sentimientos que el escritor ha transmitido a su protagonista, es destacable que, al igual que Muñoz Molina se inspiró en Lisboa

¹⁴¹ Muñoz Molina reconoce que se identificaba al mismo tiempo con el protagonista y con el narrador: “yo era también, más sombríamente, el narrador sin nombre, el que mira y no actúa y sólo vive por delegación, observando envidiosamente las pasiones de los otros, de las que él, por algún motivo que no se sabe, está excluido” (*Sombra*: 93). En este sentido, recuerda al narrador innominado de las aventuras de Dupin, en el que muchos reconocían una proyección de Edgar Allan Poe, y al narrador de las novelas de Philo Vance, que, en un juego metaliterario, se llamaba S. S. Van Dine, pseudónimo con el que firma el propio autor de dichas novelas.

para escribir su novela *El invierno en Lisboa* sin haber viajado a la ciudad, el personaje, Santiago Biralbo, compuso su canción “Lisboa” para recordar a Lucrecia cuando todavía no había estado en la ciudad portuguesa. El jienense declara: “Yo era, fantásticamente, el pianista de mi novela, y le atribuía cada uno de los rasgos que me habrían gustado para mí, aunque no estaban a mi alcance –el talento para la música– o yo no había sabido o no me había atrevido nunca a ejercerlos en mi propia vida: la libertad sin ataduras; la fluidez para moverse entre países e idiomas; la entrega plena y solitaria a una vocación” (*Sombra*: 93). Por tanto, está claro que en esta novela el jienense vuelve a mezclar memoria y ficción, es decir, realidad y fantasía. Como él mismo señala, “las sombras nocturnas eran las de mi recuerdo y eran también las de las películas policiales en blanco y negro que me gustaba tanto ver” (*Sombra*: 55).

4.2. Valor literario

Según se ha mencionado, *El invierno en Lisboa*, la segunda novela que publica el jienense, tuvo una excelente acogida entre el público lector y, al mismo tiempo, entre la crítica literaria¹⁴². Antonio Muñoz Molina se revela en esta obra como un escritor atento a la forma y al cuidado del estilo. Existen múltiples opiniones que avalan esta idea. En su artículo “El pianista errante”, Javier Goñi expone su opinión sobre la novela que ensalzó al joven Antonio Muñoz Molina a la cumbre literaria, destacando la pericia con que el ubetense ha logrado concentrar “buena literatura, excelente ambientación, magnífica galería de tipos, adecuada dosificación de adjetivos y, sobre todo, una fascinante atmósfera que envuelve toda

¹⁴² Según Marta Beatriz Ferrari, *El invierno en Lisboa* es “una novela en la que desaparece el gran abismo entre la alta cultura y la cultura popular” (Ferrari, 2003: 177). De forma semejante, Timothy P. Reed sostiene que *El invierno en Lisboa* muestra que las fronteras entre la alta y la baja literatura ya no existen y, por tanto, exige la reevaluación de todas las ficciones que componen el *collage* a partir del cual se construyen la historia y el conocimiento contemporáneos (Reed, 2004: 32).

la historia [...] La perfección es flor exótica y escasa; y, sin embargo, qué sensación de este texto de haberla rozado: de que nada sobra y nada falta, que todo está medido hasta el más mínimo detalle (Goñi, 1987: 158). Asimismo, una de las reseñas más ilustrativas a este respecto, y con la que estamos completamente de acuerdo, es la de Luis de la Peña, que, en “La obra de Antonio Muñoz Molina”, asegura que el jienense cuida tanto su prosa que apenas parece preocupado por su elaboración –no olvidemos, en este sentido, que, en consonancia con Borges, el jienense defiende que cuando las cosas están bien hechas parecen no solo fáciles sino inevitables– y, hablando sobre *El invierno en Lisboa*, declara que esta novela se orienta en una inusitada perfección basada en el empleo de los materiales narrativos, que descansan en tres puntos clave:

1: La ya citada perfección en su prosa, que ya ofreció en *Beatus ille*, [...] no se nota el fluir cadencial y sonoro de las palabras escritas, sino el tono, en la música sugestiva y, en cierto modo, embriagadora para un lector paciente que sepa, que guste paladear con quietud la literatura bien dicha. 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 cierta ambivalencia, pues siendo un personaje de la novela quien nos cuenta la historia, en ciertos momentos éste cobra la función de narrador omnisciente [...] 3: El tema o argumento tratado, donde, como ya he dicho, mediante una aparente trama de tipo policiaco, la novela va mostrando la intrincada búsqueda de identidades (De la Peña, 1988: 50).

Sirvan también como ejemplo las palabras que Miguel García Posada dedica a esta novela en “Algunas calas en la última novela española”, tan solo un año después de que *El invierno en Lisboa* saliese al mercado editorial. Afirma allí que esta obra, superior, en su opinión, a *Beatus ille*, era una de las mejores novelas que se habían escrito en los últimos tiempos (García Posada, 1988: 58). Y, en “Antonio Muñoz Molina. Un paisaje del tiempo”, Juan Antonio Masoliver Ródenas, hablando sobre *El invierno en Lisboa*, concluye que “es una narración transparente,

fascinante en su capacidad de visualización, divertida, lírica en sus paisajes reales e irreales y un halago para el lector inteligente” (Masoliver Ródenas, 1988: 97).

En cualquier caso, no se puede dejar de mencionar que siempre existen opiniones diversas, como la de Leopoldo Azancot, que, en una reseña titulada “El invierno en Lisboa”, sentencia que *El invierno en Lisboa* es resultado de una concepción errónea del género novelesco, que encumbra injustificadamente obras como *El Ulises* de Joyce o *Cien años de soledad*, y considera que *El nombre de la rosa*, al que llama “ese best-seller para intelectuales”, en absoluto tiene la misma entidad literaria que *Doctor Faustus* de Mann (Azancot, 1987: 56). Sin embargo, creemos, como bien responde Carlos Galán Lorés a estas palabras, que *El invierno en Lisboa* no defraudará a quienes hayan apostado por este escritor, pues, como él mismo afirma, “naturalmente que se puede llegar a la descalificación en unas tierras tan dadas a decapitar a quien sobresale. Los ha habido que han intentado la faena, aunque para ello hayan tenido que descalificar de un plumazo *El Ulises* de Joyce, *El nombre de la rosa* y *Cien años de soledad*. Mucha osadía y no poca ignorancia” (Galán Lorés, 1987: 43). Ya se ha aclarado al comienzo de este trabajo que el hecho de que una obra goce de un gran éxito editorial no está reñido con que dicha obra pueda poseer una elevada calidad literaria.

Está claro que hay libros que, con el paso de los años, pueden acabar olvidándose, y otros que, como Antonio Muñoz Molina dice en “Duración de las cosas”, adquieren, sin embargo, “colores todavía más vivos, perfiles más precisos” (*Duración*: s. p.). En este sentido, el jienense defiende que las obras de arte deberían ser preservadas o rescatadas no por su antigüedad, sino por el valor inmediato y hasta práctico que poseen, “por su capacidad inagotable de sugerencia y desafío, de diálogo sostenido a lo largo del tiempo, con nosotros tan vivamente como con nuestros antepasados, tal vez con quienes vengan cuando no estemos nosotros” (*Pura*: 122). Y en una conversación con Begines Hormigo, ante la pregunta ¿qué hace que una obra se convierta en una obra maestra?, el jienense insiste en que él cree que “lo que hace que una obra sea obra maestra es que tenga una capacidad

continua de desafiar al lector y de colocar nuevas lecturas” (Begines Hormigo, 2004: 10). Este es, precisamente, el caso de *El invierno en Lisboa*, que, después de más de tres décadas de su primera publicación en 1987, resulta una obra tan cautivadora e intrigante como entonces porque no ha perdido su esencia y sigue siendo una obra fascinante que no pasa de moda.

Probablemente el interés que sigue suscitando hoy *El invierno en Lisboa* se deba, entre otros aspectos, a la configuración de la trama, que incide en el carácter abierto a la interpretación. Una obra es abierta no porque no se dé a conocer el destino final de los personajes, sino porque en su estrategia comunicativa y en el momento de su generación como texto ha sido previsto el papel del lector (Eco, 1979: 3). A este respecto, el propio Muñoz Molina reconoce que la permanencia de una obra en el tiempo tiene mucho que ver con su capacidad significativa para públicos distintos¹⁴³. Así, por ejemplo, en su ensayo “Hermosura y luz no usada: un tocador de zanfona de Georges de La Tour”, declara que, en la pintura, como en la literatura, lo que más cuenta no son siempre las intenciones del artista, que muchas veces se distancian del significado que la obra adquiere para el público, especialmente, cuando pasa el tiempo y van olvidándose las circunstancias en las que fue creada (*Atrevimiento*: 31). Él entiende que una de las cosas que distinguen a la gran obra de arte es que “por mucho que sepamos sobre ella y sobre su autor siempre nos da la impresión de que sigue escondiendo una parte de misterio, una interrogación que nos atrae más hipnóticamente hacia ella en la medida en que sospechamos que nunca la llegaremos a descifrar del todo” (*Atrevimiento*: 13). Es lo que sucede en ciertos pasajes clave de *El invierno en Lisboa*. Muestra una vez más de la grandeza de esta novela, pues cuando terminamos de leer las últimas líneas queda en nosotros una sensación de que la historia de Biralbo y Lucrecia va mucho más allá de lo que el narrador nos ha contado y de que su vida continúa más allá de las últimas páginas del libro.

¹⁴³ En una entrevista con Ángeles García, el jienense afirma que “la literatura debe ser generosa y abierta. Me interesa que mis lectores no sean predeterminados” (García, 1991: 26).

En una entrevista que Marie-Lise Gazarian Gautier hace a Antonio Muñoz Molina, el autor cuenta una anécdota muy interesante relacionada con el *El invierno en Lisboa*. El jienense asegura que a menudo recibía cartas de sus lectores, y recientemente había recibido una postal desde Portugal de alguien que le decía que había visto a Biralbo y a Lucrecia juntos en Lisboa, lo cual, además de divertirlo, le hizo darse cuenta del hecho de que, una vez que la novela está escrita, deja de pertenecerle para pasar a ser de los lectores (Gazarian Gautier, 1991: 220). Como indica Paco Camarasa, aunque el libro lo termina el autor, es el lector el que lo completa (Camarasa, 2018: 265). Por eso estamos de acuerdo con Aguilera García en que Muñoz Molina, a lo largo de toda la novela, está dejando un trozo de la historia entre Lucrecia y Biralbo en manos de la imaginación del lector (Aguilera García, 2006: 172), que, al final, quedará, pues, con la sensación de que puede que algún día Biralbo y Lucrecia puedan disfrutar por fin juntos y vivir su amor libremente. También coincide Begines Hormigo en que el final de la obra queda abierto a interpretación. El lector tiene que hacer un acto de imaginación para saber qué hace allí Lucrecia y por qué busca a Biralbo, ahora Giacomo Dolphin: “obviamente, nadie sabe qué sucede después, envuelto todo como está en el halo enigmático del pianista y de su amante. El único que podría informar a los lectores del futuro es Biralbo, convertido ya en Giacomo Dolphin, pero se ha callado definitivamente” (Begines Hormigo, 2006b: 503). Por tanto, este es uno de los grandes aciertos de la novela, que hace necesaria su interpretación por parte del lector cómplice que Muñoz Molina solicita.

María Victoria Utrera Torremocha insiste, en este sentido, en que a Muñoz Molina le interesa “la sugerencia y el silencio de lo no dicho, la escritura de carácter abierto” (Utrera Torremocha, 2017: 210). Esteban Conde en una reseña a *El invierno en Lisboa* asegura que, en esta novela, el jienense muestra “una ilusión encomiable de contar una historia interesante y hacerlo bien, sin concesiones a lo fácil, elaborando el lenguaje, dosificando los procedimientos narrativos y envolviendo el trabajo novelado en una atmósfera lírica y abundante en sugerencias” (Conde, 1988: 37). Y Gonzalo Navajas defiende, por su parte, que la

ficción del jienense, a medio camino entre la indeterminación y la auto-referencialidad de la última estética y el imperativo ético de la modernidad, oscila entre la apertura y la clausura semántica, las alternativas múltiples y la unicidad del significado (Navajas, 1997: 49). De este modo, al margen de la clasificación de Antonio Muñoz Molina dentro de la corriente de la posmodernidad, cuestión ya tratada anteriormente y que queda fuera de los objetivos de este trabajo, sí resulta transcendental señalar, como asegura María Dolores de Asís Garrote, que con *El invierno en Lisboa* Muñoz Molina ha conseguido lo que John Barth describe como ideal de la novela posmodernista, superando muchos de los límites establecidos hasta ese momento en literatura: “ser capaz de superar las contradicciones entre realismo e idealismo, formalismo y ‘contenidismo’, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas, abrirse a un público amplio, salvar la distancia entre la crítica académica y la periodística” (Asís Garrote, 1996: 415). En este sentido, Santos Alonso, refiriéndose a *El invierno en Lisboa* declara:

En España, para nuestro bien, las cosas van cambiando y, quizá por primera vez, éxito y calidad caminan al paso. Novelistas como [...] 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 de la crítica. La explicación me parece obvia: saben contar una historia con el lenguaje, la estructura y los recursos adecuados a ella (Alonso, 1989: s. p.).

En conclusión, el autor jienense ha logrado aunar en *El invierno en Lisboa* los gustos de un público mayoritario y de una minoría culta al mismo tiempo, valiéndose para ello de las estrategias propias del género policiaco, pero dotándolo a su vez de recursos nuevos que enriquecen y redefinen dicho género, tal y como ya hicieron muchos de sus escritores más apreciados –Poe, Chesterton, Simenon, Hammett, etc.– en su momento. La mayoría de los investigadores que han analizado *El invierno en Lisboa* no solo reconocen, pues, su calidad artística, es decir, su valor literario, sino que son conscientes de que Antonio Muñoz Molina ha utilizado

muchas de las estrategias del género policiaco para escribir esta novela. Sin embargo, no existe el mismo consenso con respecto a su inclusión dentro del género policiaco. Las causas principales son, por un lado, que muchos de los investigadores que han estudiado la novela en relación con el género policiaco no han establecido adecuadamente la definición de dicho género y, por otro lado, que también hay quien no ha prestado la atención necesaria a los detalles de la obra del jienense y, por tanto, ha llegado a conclusiones erróneas que es necesario aclarar para comprender verdaderamente la novela.

4.3. Relación con otros géneros

En la contraportada de la novela se reseña que *El invierno en Lisboa* “es un homenaje al cine ‘negro’ americano y a los tugurios en donde los grandes músicos inventaron el jazz, una evocación de las pasiones amorosas que discurren en el torbellino del mundo y el resultado de la fascinación por la intriga que enmascara los motivos del crimen” (*Invierno*). De este modo, Morales Cuesta entiende que es posible que el argumento pueda hacer creer a algunos lectores, e incluso a algunos críticos, que *El invierno en Lisboa* es una especie de subproducto en el que se eleva con erudición un tema tópico. Sin embargo, defiende que, aunque siempre se ha pensado, en general, que una obra profunda tiene que ser forzosamente aburrida, así como una obra divertida tiene que ser forzosamente superficial, haber conseguido desmentir este tópico es uno de los grandes aciertos de la novela. Lo cierto es que, al tratarse de una novela, es decir, de un género en el que cabe de todo¹⁴⁴, es la riqueza léxica y sintáctica, así como el talento y la capacidad de recreación literaria del escritor, lo que va a convertir el libro en bueno o malo (Morales Cuesta, 1996: 39-41). Recordemos la idea inicialmente expuesta de que

¹⁴⁴ Así lo entiende el jienense, que en una entrevista con Juan Francisco Martín Gil declara: “La novela es un género completamente mestizo porque admite todo, coge cosas de la poesía, del teatro, del cine y de donde puede. Esa es su grandeza, los materiales que arrastra” (Martín Gil, 1988: 27).

una obra policiaca puede perfectamente estar incluida en la literatura con mayúsculas y no por ello deja de ser policiaca. No obstante, es necesario aclarar por qué muchos de los especialistas que han analizado dicha obra han llegado a la conclusión de que no se trata de una novela policiaca.

Por un lado, son muchos quienes incluyen *El invierno en Lisboa* en el género negro, es decir, en ese tipo de novelas descarnadas y violentas que surgen en los Estados Unidos a partir de las novelas policíacas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, pero que ya no pertenecen al imaginario policiaco propiamente dicho, sino a un nuevo género que surgió de él y que con el tiempo ha adquirido entidad propia.

Así pues, el año en que se publica *El invierno en Lisboa*, en su artículo “Consagración de un escritor de talento”, ya Nelson Marra la calificaba precisamente de intriga lintera con la novela negra (Marra, 1987: 2). Sin embargo, ese mismo año Muñoz Molina, en una entrevista con Juana Salabert, afirma rotundamente sobre *El invierno en Lisboa* que “no se trata en absoluto de una novela negra” (Salabert, 1987: s. p.). A pesar de todo, un año más tarde, García Posada insiste en que, con esta novela, Muñoz Molina ha sabido instalarse en el mundo del cine negro americano y la novela negra, así como en el mundo del jazz, lejos de todo costumbrismo, pero también del ingenuo exotismo cosmopolita (García Posada, 1988: 58).

Entre los autores que apoyan esta idea, destaca Salvador Oropesa, que llega a afirmar que “en realidad es difícil entender por qué Muñoz Molina ha dicho que no se trata de una novela negra, porque indiscutiblemente lo es” (Oropesa, 1999: 62). Años más tarde, sigue habiendo autores que se reiteran en esta idea. Begines Hormigo, por ejemplo, defiende que *Beatus ille* se acerca más a la novela policiaca en la que hay un crimen que resolver, e insiste en que en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* pueden incluirse dentro del género negro por sus ambientes oscuros, el mundo de la noche y de los bajos fondos, y los criminales sin escrúpulos que siempre van armados y que están familiarizados con el dolor y la muerte (Begines

Hormigo, 2006b: 52). No obstante, resulta imprescindible señalar que estamos de acuerdo con Antonio Muñoz Molina y que *El invierno en Lisboa*, por más que contenga elementos del género negro, no es en absoluto una novela negra porque no aparece en ella la violencia descarnada, explícita y desgarradora, ni una atmósfera asfixiante que refleje las injusticias sociales ni la corrupción del poder político.

Por otro lado, también abundan las opiniones de quienes creen que se trata de una novela sentimental o de aprendizaje, es decir, lo que se conoce como *Bildungsroman*¹⁴⁵. En este sentido, Andrés Soria Olmedo, al año siguiente de la publicación de la obra, declara que Muñoz Molina juega con la novela de intriga norteamericana de Hammett en adelante (lo que aquí llamamos “género negro”), pero con la intención de encubrir una estructura de *Bildungsroman* o *Erziehungroman*, es decir, novela de educación (Soria Olmedo, 1988: 110).

Asimismo, Marta Beatriz Ferrari, en su artículo “La retórica del artificio: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, sostiene que se trata de “una novela de aprendizaje (un *Bildungsroman*): el desarrollo de Biralbo como músico y compositor” (Ferrari, 2003: 175); aunque, más tarde, en su artículo “El juego de las máscaras: sobre *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina”, afirma que “es, ante todo, una novela de amor” (Ferrari, 2007: s. p.). Y de forma semejante opina Ángel Martín Municio, quien, en el prólogo a una edición de 2001, la concibe como una novela más amorosa que criminal en la que se mueven unos pocos personajes del mundo del jazz, de la delincuencia y de la esquizofrenia del cine negro (Martín Municio, 2001: 7).

Por su parte, Lawrence Rich asegura que *El invierno en Lisboa* utiliza motivos visuales que recuerdan al mundo del cine negro, por ejemplo, la huida de

¹⁴⁵ “Luckács y, tras él, Goldmann, especializan el término *Bildungsroman* para designar a la novela que acaba con una autolimitación voluntaria por parte del héroe, que acepta contentarse con los valores que le parecen empíricamente realizables, y que normalmente corresponden a una ideología dominante” (Marchese y Forradellas, 1991: 44).

Biralbo del hotel, las luces de neón, y las frías y lluviosas calles de Madrid; pero, concluye que la novela y el cine negros son simplemente intertextos de una obra en la que el peligro y el suspense son el fondo de una historia de amor en forma de *Bildungsroman* (Rich, 1999: 81-82). En sentido similar, Aguilera García, siguiendo las propuestas de Rich, defiende que se trata de una novela sentimental o de aprendizaje en la que la trama de misterio y acción se ensombrece y pasa a un segundo plano. Según él, “más que la pura acción y el suspense lo que importa es la relación amorosa entre los dos” (Aguilera García, 2006: 363). Cree que *El invierno en Lisboa* cuenta el camino por el que Biralbo va desarrollándose en su propia *educación sentimental*, desde un amor por Lucrecia construido con la misma fantasía de las películas hasta el desengaño final, producido por la ausencia y el crudo enfrentamiento con la realidad, y defiende que, no en vano, la cita con la que se abre la novela corresponde a *La educación sentimental* de Flaubert (Aguilera García, 2006: 102). Y de la misma opinión es Enrique del Rey Cabero, que, en su breve artículo “*El invierno en Lisboa ¿novela policiaca?*”, teniendo como referente la tesis de Aguilera García y siguiendo las ideas de dicho autor, no hace sino reforzar su teoría. Por tanto, defiende que *El invierno en Lisboa* no es una novela policiaca “pura” porque “muchos elementos no cumplen con las reglas básicas del género que nos ocupa o se desvían de ellas a menudo” (Del Rey Cabero, 2012: 19).

Sin embargo, resulta muy discutible la adscripción de *El invierno en Lisboa* al género de la novela de aprendizaje¹⁴⁶. No es propiamente una verdadera novela

¹⁴⁶ Además, es imprescindible aclarar que el amor de Biralbo por Lucrecia jamás desaparece –como cree Aguilera García–, muy al contrario, se intensifica en los tres años de ausencia, y el enfrentamiento con la realidad lo aviva todavía más. Así lo reconoce el protagonista en la novela cuando Lucrecia le dice: “–No quiero que me imagines. –Lucrecia se puso un cigarrillo en los labios y lo encendió sin esperar a que él le diera fuego–. Quiero que me veas. Mírame: no soy la misma de entonces, no soy la que estaba en Berlín y te escribía cartas”. Y él le responde: “–Me gustas más ahora. Eres más real que nunca” (*Invierno*: 93). Por eso la ironía y el sarcasmo de Biralbo sobre Lucrecia al comienzo de la novela –que corresponde con el final de la historia–. No es desengaño y resignación como pretende hacer creer el protagonista, sino una pasión irrefrenable, que, como se comprobará al analizar la obra, no se apaga con el tiempo, ni con todas las contrariedades vividas.

de aprendizaje sentimental, ese sería en todo caso uno más de los temas que aparecen en la novela, y desde luego, no tiene la relevancia necesaria en la trama como para poder clasificar la novela como *Bildungsroman*. De hecho, el mismo Aguilera García admite que Antonio Muñoz Molina se sirve del modelo policiaco (Aguilera García, 2006: 40).

Por último, también hay quienes opinan que no sería posible clasificar esta novela dentro de ningún género concreto. Antonio Pérez Lasheras, en su artículo “Tiempo real/tiempo narrativo en *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, defiende que esta obra se configura como una especie de novela-laberinto basada en técnicas y planteamientos del género policiaco; pero cree que su complejidad traspasa los planteamientos –según él, habitualmente rígidos– de dicho género para superar cualquier esquema preconcebido (Pérez Lasheras, 1994: 223). Jafet Israel Lara también aboga por que esta obra del jienense presenta características cercanas a lo criminal y a lo policiaco (hechos, acciones, personajes y temática) pero considera que presenta “serias dificultades” de catalogación (Lara, 2011: 16). Asimismo, Nieves Ibáñez, en estudios más recientes, afirma que esta novela posee elementos propios del género negro y del género rosa al mismo tiempo, pero cree que el híbrido resultante supera holísticamente los componentes que lo integran (Ibáñez Ibáñez, 2014: 233).

Resulta evidente, pues, la dificultad de encasillar *El invierno en Lisboa* en un género concreto. Sin embargo, el hibridismo de la obra no debería ser impedimento para buscar una etiqueta que sea definitiva y que pueda servir para descubrir el género matriz al que pertenece y por el que se genera la obra. Recordemos que, como defiende Marie-Laure Ryan, cada género está constituido por un conjunto único de reglas, pero que puede compartir reglas con otros géneros (Ryan, 1988). Existen en esta obra una serie de rasgos dominantes de género que permiten asociarla, bajo nuestro criterio, a la tradición policiaca. Entre estos rasgos,

Este es el motivo por el que Biralbo se involucra en la intriga criminal y acaba convertido en Giacomo Dolphin.

son fundamentales los siguientes: el misterio criminal, el proceso de detección y la revelación o explicación final –sin que intervenga lo sobrenatural–. El siguiente análisis de *El invierno Lisboa* demostrará que se trata de una novela policiaca, que mantiene claramente las condiciones esenciales del modelo policiaco, si bien altera ciertas convenciones, algo habitual, por otra parte, en este género, que, como cualquier otro, es un género cuyos límites están abiertos a cierta variación. No contemplar esta posibilidad implica un error de base, especialmente en el género policiaco, pues, como ya se ha explicado, la imprescindible resolución final del misterio propia de este género favorece precisamente su continua renovación incluyendo técnicas y estrategias nuevas que hagan posible una revelación final inesperada.

4.4. *El invierno en Lisboa* y el género policiaco

En la obra pueden advertirse una serie de motivos recurrentes que apuntan a un tema dominante, por más que puedan aparecer motivos secundarios asociados a otros géneros. Como señala Tomachevski, en las distintas partes de una obra existen unidades temáticas menores, o motivos, pero siempre debe haber un tema que guíe el conjunto¹⁴⁷. Solamente las obras transmentales no tendrían tema, pero precisamente por eso no son más que una actividad experimental de algunas escuelas poéticas. Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra (Tomachevski, 1982: 179). En el caso de *El invierno en Lisboa*, los motivos

¹⁴⁷ Como explica Tomachevski, existe la falsa idea de que las cuestiones de contenido no interesaron a los formalistas. Sin embargo, es necesario recordar que sobre la noción de “forma” pesa un malentendido. En la tradición del formalismo ruso que Genette evocaba, la palabra “forma” se refiere a todo elemento organizado de la obra, por consiguiente, los temas son tan formales como la rima (Tomachevski, 1982: 11-12).

policíacos son fundamentales para determinar el tema dominante, centrado en el descubrimiento del misterio.

Como en toda obra policíaca, la trama se organiza en torno a un delito. En *El invierno en Lisboa*, el crimen es el robo de un cuadro de Paul Cézanne: *La montagne Sainte-Victoire, 1906*. La obra estaba colgada en una oficina de Lisboa, a la vista de cualquiera, como la carta robada del cuento de Poe. Este cuadro perteneció a un multimillonario portugués, Bernardo Uhlman Ramires, que perdió su fortuna con la descolonización de Angola. Ramires organizó una conspiración para recuperar su fortuna, pero pronto fue descubierta y se dismanteló el grupo al que pertenecían tanto el Portugués como Toussaints Morton, el único que conocía el valor de ese cuadro. Este crimen dará lugar a otros más graves como el asesinato del Portugués¹⁴⁸ y el cambio de identidad del protagonista, Santiago Biralbo, que es el secreto que guía la intriga desde el comienzo de la novela. Se puede hablar, por tanto, de dos misterios por resolver que guían toda la obra. Uno de estos dos misterios sería el de Santiago Biralbo: ¿por qué ha cambiado de identidad?, ¿de quién se oculta? Y el segundo misterio, causante del primero, es el del Burma, la pintura robada y su relación con la vida de Lucrecia: ¿por qué sus huidas y regresos inesperados?

De este modo, la intriga que sirve de hilo conductor de toda la obra es el proceso de desvelamiento de cómo y por qué el pianista Santiago Biralbo se ha convertido en otro, en Giacomo Dolphin. Esta historia, ligada al misterio criminal del Burma, adoptará una estructura o trama no lineal en la novela porque el narrador nos va a transmitir lo que Biralbo le ha contado recurriendo a diversos *flash backs* en los que se van narrando todas las circunstancias por las que ha pasado el pianista

¹⁴⁸ Hablando del suspense en la literatura, Juan Frau declara precisamente que un elemento frecuente es la muerte violenta de algún personaje, que, situada en lo que se conoce como nudo o medio de la obra, se convierte en un nuevo motivo de conflicto y abre, por lo tanto, nuevas expectativas (Frau, 2018a: 40).

y que explicarán por qué ha cambiado de identidad¹⁴⁹. En este sentido, como ya se vio, aunque, generalmente, el final sorprendente de la novela policiaca consiste en la revelación de la identidad del asesino, la intriga puede basarse en cualquier otro secreto –relacionado con un crimen– que haya servido para mover a los personajes de un lado para otro (Martín, 2015: 245). Es lo que sucede en *El invierno en Lisboa*, donde el misterio que guía toda la novela no es descubrir la identidad de un asesino, sino descubrir los motivos por los que Santiago Biralbo se oculta bajo el nombre de Giacomo Dolphin –que, a su vez, encierra otros misterios–. De este modo, en *El invierno en Lisboa* se cumple igualmente el proceso de investigación, rasgo elemental en el modelo policiaco. De hecho, en la novela encontramos una doble investigación o proceso de desvelamiento –relacionada con el doble misterio–. Una investigación por parte del narrador –el innominado amigo y confidente de Biralbo– que será quien actúe como detective, teniendo que recomponer la historia fragmentada que su amigo le ha contado (igual que tenemos que hacer los lectores); y otra investigación por parte del propio Santiago Biralbo, que actúa como detective involuntario y va descubriendo toda una intriga criminal en torno al robo del cuadro de Cézanne –ambicionado por Malcolm, Morton y Daphne–, el antro lisboeta y su amada Lucrecia¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Recordemos que el suspense creado en torno a la identidad –a la doble identidad– del protagonista es un recurso frecuente en la narrativa policial que se integra perfectamente en la intriga. Así lo explica Borges, por ejemplo, en “Los laberintos policiales y Chesterton” (Borges, 1935: s. p.), y en esta misma línea de pensamiento, Umberto Eco, en su ensayo “El mito de Superman”, relaciona la doble identidad de los personajes como un rasgo frecuente en la novela policiaca cuando declara que la doble identidad del héroe tiene su razón de ser en que permite articular de modo bastante variado sus aventuras “con cierto *suspense* de novela policiaca” (Eco, 1984a: 259).

¹⁵⁰ En este sentido, según Begines Hormigo, es reseñable que en *El invierno en Lisboa* ocurre algo singular, existe un doble proceso de lectura: “la pasiva, llevada a cabo por el narrador, que reconstruye la historia para poder transmitírsela al lector real; y la lectura activa de una serie de pistas y engaños a los que se enfrenta Biralbo” (Begines Hormigo, 2006a: 75-76).

Por último, otra de las convenciones imprescindibles del género policial que aparece en la novela es la revelación final –en la que no intervienen elementos sobrenaturales– tanto del porqué de las acciones de Lucrecia como del motivo por el que Biralbo ha dejado de ser Santiago Biralbo para convertirse en Giacomo Dolphin. Lucrecia es quien había robado el cuadro, para poder huir de su esposo y, sin saberlo, desencadena toda la intriga criminal por la que Biralbo se ve obligado a cambiar de identidad.

Partiendo, entonces, de estos tres rasgos esenciales de lo policiaco –misterio criminal, proceso de desvelamiento y resolución final– resulta evidente su adscripción al género. De hecho, no puede dejar de mencionarse la evidente similitud entre la intriga de *El invierno en Lisboa* y la intriga de *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett –cuya versión cinematográfica fue dirigida por John Hudson en 1941–, donde un objeto artístico de gran valor económico será el causante de que los personajes estén dispuestos a todo por conseguirlo, pues, como señala el jienense en su ensayo “Memoria y ficción”, “el halcón maltés estaba hecho de plomo y también de la materia de los sueños” (*Pura*: 157). La intriga de un cuadro robado por Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Lucrecia recuerda a Kasper Gutman, Joel Cairo y Brigid O’Shaughnessy en busca del halcón maltés. Tanto la estatuilla del halcón maltés como el cuadro de Cézanne *La montagne Sainte-Victoire, 1906* son un Macguffin¹⁵¹, es decir, un elemento de suspense que hace que los personajes avancen en la trama y se involucren en la intriga policiaca. Creemos, como Morales Cuesta, que en esta obra en ningún momento se abandona lo

¹⁵¹ MacGuffin (también MacGuffin, McGuffin o Maguffin) es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock que designa una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, pero carece de relevancia por sí misma. Sin embargo, tal y como puntualiza Manuel González de la Aleja Barberán, “incluso si consideramos que el crimen puede hacer de ‘MacGuffin’ en la novela policiaca, ese ‘MacGuffin’ no puede carecer de interés para el lector, debe resultar lo suficientemente atractivo para que su resolución intrigue al lector. [...] En otras palabras no se puede crear una trama detectivesca sin que esa trama exista y sea pertinente” (González de la Aleja Barberán, 2015: 27).

policíaco para dar paso a lo sentimental, sino que lo sentimental ahonda el misterio de lo policíaco, de manera que ambos se complementan:

Siempre ha dado la impresión de que se llevan mal los asuntos tópicos e intrascendentes –por irreales– del cine negro con las dudas existencialistas y las profundidades de la memoria, pero AMM resuelve bien aquí ese conflicto, porque no pretendía filosofar “a partir” del argumento, sino más bien meditar “además” del argumento, lo cual resulta adecuado para divertir y hacer pensar, que quizá sean las dos grandes finalidades del género novelístico (Morales Cuesta, 1996: 40).

Por todo ello, entendemos que Francisco Satué, en su artículo “Seducción”, abogue muy acertadamente por que esta novela sugiere “una intriga humana y policial” (Satué, 1987: 37). Y, el propio Muñoz Molina arroja luz sobre esta cuestión en sus cartas a José Manuel Fajardo, recopiladas en su antología *La huella de unas palabras*, donde reconoce claramente que se trata de una novela policíaca con un toque de romanticismo, pero policíaca, al fin y al cabo¹⁵²:

Yo escribí *El invierno en Lisboa* así porque no sabía hacerlo de otro modo. No escribí una novela policíaca porque me apeteciera, es que fue la única manera en que supe hacerlo, porque yo pensaba escribirla de una manera totalmente distinta. Había empezado a escribirla como una novela mucho menos romántica, sin elementos mitológicos, y pensaba incluso que se desarrollara en Granada. Pero no funcionaba. ¿Cómo lo resolví? Trasladándola al plano del romanticismo de la novela de intriga, que era coherente porque el romanticismo formaba parte tanto de la materia novelesca como de mi propia percepción del mundo (*Huella*: 37).

¹⁵² Recordemos también que, como se ha mencionado antes, Muñoz Molina reconoce abiertamente en una entrevista con Emma Rodríguez que sus dos primeras novelas, *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa*, pertenecen al género policíaco (Rodríguez, 1991: 75).

Por tanto, pensamos, al igual que el propio Antonio Muñoz Molina, que se trata de una novela policiaca y que posee las condiciones esenciales para incluirla dentro del imaginario policiaco a pesar de las innovaciones que presenta. Tales innovaciones no son tan relevantes como para considerar que la novela no pueda denominarse así. En efecto, como se ha comprobado, *El invierno en Lisboa* cumple perfectamente con las características imprescindibles del género policiaco.

Si *El invierno en Lisboa* se ajusta perfectamente a las condiciones esenciales del género, es necesario aclarar que muchas veces un estudio excesivamente esquemático de la obra que aclare la pertenencia a una modalidad genérica puede dejar en lugar secundario su originalidad individual. A este respecto, y sin dejar a un lado la relevancia del género, señala Carmen Bobes Naves que, a menudo, los narratólogos se interesan antes por el sistema en general que por los textos singulares, ya que pretenden elaborar una gramática del relato válida para todas las narraciones. De este modo, se cae en el error de reducir las grandes novelas a una estructura sencilla y esquemática que resulta insuficiente porque desatiende la importancia del psicologismo (Bobes Naves, 1998: 143-144).

Es lo que ocurre, por ejemplo, en los métodos inmanentistas como el funcional de Propp o el secuencial de Bremond. El movimiento formalista en Rusia, en contra de los análisis desde perspectivas psicológicas o sociológicas, pretendía un estudio de la literatura desde sus mecanismos de funcionamiento interno, sin considerar factores externos, como el autor o el lector. Las aportaciones de Propp¹⁵³

¹⁵³ Propp acuñó el concepto de “función” en su *Morfología del cuento ruso*. Este autor elabora su modelo a partir de un corpus de cien cuentos maravillosos de la tradición rusa. Fija por primera vez el concepto de función (definida como la descripción de una acción o lo que hace un personaje) como elemento nuclear y propone dos alternativas para dar cuenta de la composición de los cuentos. La primera responde a una orientación sintagmática y considera los cuentos como una sucesión invariable de treinta y una funciones (no siempre aparecen todas en cada cuento, pero, si lo hacen, suelen aparecer en el mismo orden). La segunda, en cambio, se inscribe en una perspectiva paradigmática y atiende al reparto de las funciones entre los diferentes personajes. Según Propp, las treinta y una funciones se integran en siete esferas de acción o actantes: *agresor, donante, auxiliar,*

así como otros modelos narratológicos posteriores, como el de secuencias y funciones de Bremond, incurren en cierto determinismo en la concepción y análisis del relato (Garrido Domínguez, 2008: 45-49). El olvido de los rasgos peculiares de una obra que escapan a la estructura secuencial y funcional no siempre favorece un análisis objetivo, ya que se dejan a un lado aspectos importantes que no se ajustan a un sistema literario predeterminado. En efecto, el estudio de una obra particular revela que no todos sus elementos pueden explicarse a partir de la estructuración de las secuencias¹⁵⁴. Esto repercute también, como es lógico, en la manera de estudiar la obra concreta en relación con el género literario al que pertenece. El propio Antonio Muñoz Molina afirma en una entrevista con Jaime Aguilera García que “el género se puede definir fácilmente, pero no sirve demasiado aplicar cada novela sobre un modelo abstracto y ver si se ajusta o no. Lo importante es qué toma cada uno de eso y qué es lo que hace con ello” (Aguilera García, 2006: 420). Resulta

princesa, mandatario, héroe y falso héroe (Propp, 2014). Entre los narratólogos, destaca igualmente Bremond y su método de análisis secuencial. El punto de partida de Bremond es la recuperación de los conceptos básicos del modelo de Propp. Comienza señalando algunas deficiencias en la propuesta del autor ruso, como la linealidad en el encadenamiento de las funciones, que en opinión de Bremond resulta extremadamente rígido y determinista. Así, propone un nuevo concepto: *la secuencia*. Cada secuencia contiene tres funciones: la primera abre la posibilidad de una acción, la segunda representa su actualización o no y la última refleja el resultado del proceso. Bremond concibe el relato como un conjunto de secuencias que mantienen la inmovilidad de las funciones dentro de cada una, pero pueden combinarse de diferentes maneras. La combinación de las secuencias da lugar a procesos de *mejoramiento* o *degradación*. Según él, los procesos de mejoramiento son poco rentables en la narración, ya que la intriga suele rehuir las situaciones de felicidad, aunque no las excluya. El proceso de degradación, en cambio, surge por lo general cuando un proceso de mejoramiento llega a su fin y no se desea que termine el relato. Así, pues, para Bremond el relato se presenta como una combinación de procesos de mejoramiento, degradación y reparación (Bremond, 1970: 78-91; 1974: 90-109).

¹⁵⁴ Así lo demuestra el análisis semiótico de *El invierno en Lisboa*, basado en la *nouvelle critique* francesa, en los postulados de Barthes, Todorov, Greimas, Bremond y Kristeva que realiza Lourdes Cobo Navajas en *Antonio Muñoz Molina de Beatus ille a El jinete polaco* (Cobo Navajas, 1996: 149).

innegable que la novela policiaca ha sido sin duda “el banco de pruebas de nuevas maneras de contar una historia y un verdadero laboratorio para la experimentación de técnicas novedosas” (Garrido Domínguez, 2000: 143). Por tanto, entendemos, como Muñoz Molina, que lo importante es ver qué ha tomado él del género policiaco y qué es lo que ha logrado con ello.

Como explica Rodríguez Pequeño, si se entiende el género como una mera acumulación de secuencias y funciones y solamente se busca en el análisis de la obra particular una fórmula fija, probablemente se cometa un error. Igualmente, en lo que concierne a la creación de las obras particulares, la simple reproducción de una estructura previa puede repercutir muy negativamente en la recepción y valoración de las mismas, sobre todo cuando la repetición de rasgos y estructuras llega a vincularse a la rutina y al automatismo. En este sentido, afirma el investigador que el género policiaco ha estado a punto de “morir de éxito”. La falta de originalidad y la continua repetición de estrategias en muchas obras policiacas, debido a su facilidad para venderse y, por consiguiente, a la impuesta rapidez para escribirlas, favorecieron el análisis estructuralista indiscriminado a través del estudio de los universales semánticos y formales, que, lejos de convertirse en un modelo interpretativo válido, resulta excesivamente reduccionista. Por este motivo, creemos, como Rodríguez Pequeño, que el análisis de un texto narrativo no debe limitarse a la búsqueda de los elementos invariables y a considerar irrelevante aquello que una obra tiene de original, diferente o único. Aunque resulta obvio que como perteneciente a un género una obra debe compartir una serie de rasgos con otros textos, el valor literario de dicha obra no depende de su proximidad al modelo sino de su peculiaridad semántica y sintáctica (Rodríguez Pequeño, 1994: 17-18). Para llevar a cabo el análisis de una obra, tal y como explica Martín Cerezo, no se deben analizar únicamente los aspectos que entran dentro de un sistema, es decir, aplicar directamente a los textos un código, sino también aquellos aspectos que el código no contempla y que lo hacen único, original dentro de la repetición (Martín

Cerezo, 2006: 105)¹⁵⁵. Por tanto, al analizar *El invierno en Lisboa* es necesario tener en cuenta tanto los aspectos que hacen que sea una novela policiaca como los aspectos que la hacen una obra única y original dentro del género.

4.4.1. Aspectos de la trama

En la conformación de la intriga policial es fundamental que la trama gire alrededor de, al menos, un misterio criminal, que puede generar, a su vez, otros misterios asociados. Para mantener la incertidumbre y la tensión en torno a ese misterio, es clave la articulación de una estructura narrativa en la que diferentes procedimientos contribuyan al suspense y a la indeterminación. A este respecto, es esencial en la manipulación temporal la técnica narrativa retrospectiva que afecta al orden de los hechos de la trama respecto a la fábula¹⁵⁶. Como se ha explicado, la reconstrucción de los hechos al final de la novela implica una vuelta al comienzo de la trama aunque este comienzo en la trama novelesca corresponde realmente al final de la historia –o fábula–. La intriga policial recurre a otros procedimientos de orden temporal que ponen de manifiesto el desfase entre trama y fábula y favorecen el misterio y el suspense. La estructuración de los motivos en la trama literaria tiene,

¹⁵⁵ En palabras de Franco Bagnouls, en una novela “el botín es esa verdad que rebasa la historia; [...] la que contiene no sólo los hechos, también los motivos, los sentimientos, los heroísmos y villanías más profundas, los colores y los aromas, el alma de las cosas transmutada en palabras” (Franco Bagnouls, 2001: 43).

¹⁵⁶ Tomachevski entendía la fábula -o historia- como un conjunto de motivos en su lógica relación causal temporal, mientras que la trama era el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra. El crítico ruso advierte que para crear una obra no basta inventar una cadena apasionante de acontecimientos, delimitados por un principio y un fin. Es preciso también distribuir estos acontecimientos, es decir, darles un orden, para convertir el material narrativo en una obra literaria. Por tanto, es al narrador a quien le corresponde la conversión de la fábula o historia en trama (Tomachevski, 1982: 184-186). De este modo, como Chatman señala, “la misma fábula puede dar lugar a diferentes tramas; todo depende de la ordenación que se imprima al material” (Chatman, 1978: 46).

de hecho, múltiples variantes¹⁵⁷. Entre ellas, se ajusta bien al modelo policial la que Tomachevski, al tratar de la exposición inicial, denomina “sistema de misterios”¹⁵⁸, y que tiene que ver, en parte, con el tratamiento del punto de vista y con la información que ofrece el narrador. Entre las posibles combinaciones del sistema de misterios derivados de la técnica del aplazamiento, en la obra de Antonio Muñoz Molina es predominante la que corresponde con el número 3, por la cual “el lector y parte de los personajes no saben; parte de los personajes, sí” (Tomachevski, 1982: 190). La incertidumbre que genera esta situación y el desorden temporal de la trama son rasgos estructurales de la novela de Muñoz Molina. En ella, un narrador anónimo en primera persona, confidente del protagonista, filtra la información con

¹⁵⁷ Tomachevski habla en primer lugar de una introducción a la situación inicial que nos ponga en contexto de las circunstancias que determinan la composición preliminar de los personajes y sus relaciones. A esta explicación se la llama exposición y puede ser: una exposición directa, en la que el autor nos da a conocer, ante todo, los personajes del material de la fábula -o historia-; una exposición retardada, que se da cuando la obra se abre con un comienzo inesperado (*ex abrupto*), es decir, con una acción ya en curso, y el narrador solo gradualmente nos pone al corriente de la situación de los protagonistas; o bien, una transposición de la exposición, un caso de desplazamiento temporal, en el que la situación inicial solo se llega a conocer por alusiones indirectas, aparentemente dejadas caer como de pasada, de manera que no hay una auténtica exposición. No obstante, en ocasiones, una vez trazadas las líneas generales de un hecho cuyos nexos todavía no comprendemos, el narrador, a modo de esclarecimiento (o en forma de comunicación suya, o como palabras atribuidas a un personaje), añade la exposición, es decir, la narración de lo que había expuesto ya con anterioridad de forma velada (Tomachevski, 1982: 190).

¹⁵⁸ El aplazamiento de la exposición suele adoptar la forma de un sistema de misterios en el que pueden encontrarse las siguientes combinaciones: 1) El lector sabe; los personajes, no. 2) El lector y parte de los personajes saben; parte de los personajes, no. 3) El lector y parte de los personajes no saben; parte de los personajes, sí. 4) Los personajes saben; el lector, no. 5) Nadie sabe nada y la verdad se descubre casualmente (Tomachevski, 1982: 190). Véase también el artículo “Mundos y submundos en el relato de intriga criminal: *Los carros vacíos* de Francisco García Pavón”, en el que Tomás Albaladejo Mayordomo y Juan Carlos Gómez Alonso distinguen entre “submundos conocidos” y “submundos intuidos” en función del grado de conocimiento de los personajes (Albaladejo Mayordomo y Gómez Alonso, 2000).

un llamativo desorden temporal y presenta desde el principio y bajo su punto de vista a los personajes fundamentales de la acción.

Al comenzar la lectura de *El invierno en Lisboa*, el narrador relata el inesperado reencuentro a medianoche en la barra del Metropolitano de Madrid con su amigo el pianista Santiago Biralbo, al que hacía casi dos años que no había visto: “hubo en nuestro mutuo saludo la misma falta de énfasis que si hubiéramos estado bebiendo juntos la noche anterior, no en Madrid, sino en San Sebastián, en el bar de Floro Bloom, donde él había estado tocando durante una larga temporada (*Invierno*: 9). Ya en estas primeras líneas es posible deducir que su amistad se forjó en San Sebastián, más concretamente, en el bar de Floro Bloom, donde ambos debían de haber residido durante algún tiempo antes de encontrarse en Madrid. Asimismo, al comienzo de la novela, el narrador explica que, en la conversación que tienen tras el reencuentro, Biralbo le contó que Floro Bloom, que se entiende que es un amigo común y antiguo dueño del Lady Bird de San Sebastián, tuvo que cerrar y volvió a su pueblo natal donde había comenzado una nueva vida (*Invierno*: 10). Además, en esta exposición el narrador menciona a Lucrecia, una misteriosa mujer de la que sabía que Biralbo había estado muy enamorado, pero de la que, por algún motivo, nunca solía hablar, “salvo una vez, casi de madrugada, bajo el influjo de cuatro imprudentes dry martinis” (*Invierno*: 12). Así, desde el primer momento, se hace evidente que Lucrecia va a resultar muy relevante en la novela, puesto que, según cuenta el narrador, es con ella con quien Biralbo comenzó ese viaje tan rápidamente iniciado y concluido a la ciudad que da título a toda la obra, Lisboa. Por último, el narrador refiere también que, según le cuenta Biralbo, este ahora se gana la vida de una manera irregular y un poco errante, tocando casi siempre en los clubes de Madrid, y algunas veces en los de Barcelona, o viajando de tarde en tarde a Copenhague o a Berlín, pero no con tanta frecuencia como cuando vivía Billy Swann, su maestro (*Invierno*: 16). Por tanto, otro dato que se da a conocer es que Billy Swann ha muerto cuando tiene lugar esta primera conversación, en el reencuentro en Madrid del pianista y el narrador.

En este primer capítulo, que sirve de introducción, se informa de las circunstancias de algunos de los personajes (otros como Malcolm, Morton o Daphne no son mencionados hasta más adelante). Por ello, el momento del reencuentro en Madrid, se convierte en el nivel temporal de referencia desde el que narra el confidente anónimo. También en la exposición se plantea un hecho misterioso y desconcertante ya sucedido y que va a guiar la intriga de la novela hasta el final. Así, el narrador nos adelanta que entonces él ignoraba que su amigo Biralbo se había cambiado de nombre y que Giacomo Dolphin no era un pseudónimo sonoro para su oficio de pianista, sino el nombre que ahora figuraba en su pasaporte (*Invierno*: 9). Por tanto, aunque hay una presentación inicial directa, esta es intencionadamente parcial. De hecho, la exposición completa es retardada, pues, poco después de la presentación aparentemente directa, se alude a una acción ya en curso, y el narrador, de un modo gradual, irá poniendo al lector al corriente de la situación que ha llevado a todos los protagonistas a sus respectivos destinos.

Con relación a la exposición, Óscar Urrea advierte que una técnica muy empleada, y muy efectiva, en el género policial es presentar un episodio preliminar que describa la situación inicial, dejando la presentación del misterio para las últimas líneas. Y puntualiza que estas líneas finales del episodio inicial deben contener algo que impresione, despierte el interés y meta al lector directamente en la investigación (Urrea, 2013: 49-50). *El invierno en Lisboa* cumple perfectamente con la propuesta de Urrea. La obra se abre con un episodio preliminar cuya acción no es imprescindible en la trama, pero sirve para despertar el interés de los lectores e involucrarlos desde el principio en la investigación del misterio que guía toda la novela: a qué se debe el extraño cambio de identidad de Biralbo, así como la transformación que el narrador percibe en él tras su reencuentro. Además, en las últimas líneas de este primer capítulo el narrador eleva la intriga al máximo y dice: “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. Pero no estoy haciendo una vana comparación literaria: él tenía una historia y guardaba un revólver” (*Invierno*: 16).

A este respecto, Yvette Sánchez cree que este primer capítulo termina con dos locuciones que delatan una actitud lúdica, quizás paródica, hacia los tópicos policíacos. Según ella, el narrador ha previsto nuestra obligada asociación de Biralbo con un detective del cine negro y, con una pizca de ironía, nos amonesta respecto a la verosimilitud de la historia que nos aguarda en los próximos capítulos (Sánchez, 1997: 100). Sin embargo, aunque el narrador alude a la asociación con el cine negro, y es verdad que muchos de los siguientes capítulos acaban de forma parecida, con la aparición de algún documento enigmático, no creemos que Muñoz Molina buscase la ironía en este sentido, ni que tratara de avisarnos sobre la inverosimilitud de la historia, sino todo lo contrario: quería crear un ambiente policíaco desde el comienzo. El primer capítulo se encuentra en una secuencia de apertura que, en lo que concierne al género policial, cumple la función de crear intriga y exponer aspectos nucleares del relato posterior.

A continuación, vamos a exponer cómo el narrador gradualmente nos pone al corriente de toda la situación, presentándonos al resto de personajes y sus circunstancias en los siguientes capítulos y cómo irá desvelando el misterio que guía la novela, al mismo tiempo que va presentando nuevos misterios relacionados con él y que aumentan la intriga de la obra hasta llegar a la resolución final de todo lo ocurrido. La exposición lineal de los hechos de la historia o fábula de la novela –que se llevará a cabo después– da idea de la complicación de la trama, especialmente desordenada en *El invierno en Lisboa*. Muñoz Molina pretende, como hemos puesto de manifiesto, la confusión del lector y requiere un lector atento y activo que sea capaz de reconstruir la fábula o historia por sí mismo para entender realmente todo lo ocurrido. Juan Ruano León, en su artículo “Narratividad y discursividad: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, defiende, en esta línea de pensamiento, que el lector de esta novela tiene un papel de creador porque debe participar activamente en el relato para poder desentrañarlo y, así,

comprenderlo (Ruano León, 1992: 30). Para dar muestra de ello, en el resumen que sigue, se exponen los hechos en el orden en que aparecen en la trama. Como podrá comprobarse, los continuos saltos en el tiempo acentúan la ambigüedad y el suspense.

Tras la exposición inicial del primer capítulo, en el segundo, se narra un nuevo reencuentro entre el narrador y Biralbo en el hotel de este. El pianista le entrega a su amigo y confidente las cartas que Lucrecia le había escrito durante su estancia en Berlín.

En el tercer capítulo, el narrador recuerda cómo conoció él a Lucrecia y a su marido Malcolm (con el que estaba negociando la venta de unos cuadros) en el Lady Bird, y cómo, poco después, se marcharon repentinamente a Berlín.

En el cuarto capítulo, el narrador habla de su siguiente encuentro con Biralbo un domingo en una casa de comidas. El pianista comienza a contarle su historia empezando por cuando estuvo en la casa conyugal de Lucrecia mientras Malcolm (del que se dice que llevaba pistola y tenía tratos con gente peligrosa) hacía un breve viaje a París. Biralbo explica que no volvieron a verse hasta dos semanas después, cuando ella queda con él para despedirse sin darle ninguna explicación de su inminente y repentina huida a Berlín.

En el quinto capítulo, el narrador nos adelanta que Lucrecia no volvió a San Sebastián hasta tres años después. En ese tiempo Biralbo cambió su vida y se dedicó a enseñar música en un colegio femenino y a esperar cartas de Lucrecia. El narrador por entonces apenas veía a Biralbo, pero una noche se lo encontró celebrando solo su treinta y un cumpleaños y tomaron una copa juntos. La última carta de Lucrecia contenía diez o doce líneas escritas en el reverso de un plano de Lisboa en el que había un punto rojo con la palabra “Burma”, escrita con una caligrafía que no pertenecía a Lucrecia. Se la entregó Billy Swann tras estar una semana ingresado por pasar dos días bebiendo, nueve días después del reencuentro entre él y su pupilo.

En el sexto capítulo, el narrador sigue rememorando lo que Biralbo le contó –o cree que le contó– tras su reencuentro en la casa de comidas, mezclándolo con sus propios recuerdos de aquella época, el verano de 1983, en el que el bar de Floro Bloom (a quien se describe más profundamente) conoció una tenue edad de plata y tanto el narrador como Biralbo volvieron a frecuentarlo. Fue entonces, en ese verano de 1983, cuando aparecieron Morton y Daphne (mencionados por primera vez en la novela), primero en el Lady Bird y, más tarde, en casa de Biralbo.

El séptimo capítulo comienza con el último encuentro¹⁵⁹ entre el narrador y Biralbo en la habitación del hotel de este, con Morton vigilando desde la calle. Pero el narrador retrocede de nuevo en el tiempo para referirnos lo que Biralbo le cuenta esa noche de recelo y alcohol en su hotel: el regreso de Lucrecia a San Sebastián después de tres años de ausencia y su reencuentro en La Gaviota.

En el octavo capítulo, el narrador, mientras escucha la canción “Lisboa”, continúa rememorando lo que Biralbo le contó sobre esa noche en que Lucrecia regresó: él fue a buscarla a su casa (ve en su bolso un revolver, la reproducción de un cuadro, una foto de ella con un hombre que la abraza...) y luego fueron a beber a bares apartados. Lucrecia le había confesado a Biralbo que deseaba ir a Lisboa y él se ofrece a llevarla, pero ella no le responde y le pide que la lleve al Lady Bird.

El noveno capítulo comienza con la conversación, que tuvo lugar al día siguiente, entre Floro Bloom y el narrador (que la está recordando mientras sigue escuchando “Lisboa”) sobre que Biralbo debió llevar a Lucrecia al Lady Bird la noche anterior. El narrador mezcla sus propios recuerdos con fragmentos de su última conversación con Biralbo, donde este le cuenta que no llegó a concluir el viaje y que se propuso olvidar a Lucrecia, hasta que unas semanas después recibió una llamada de ella. Entonces, de nuevo corrió a su encuentro: en casa de Lucrecia

¹⁵⁹ Sabemos que este es el último encuentro entre ambos porque el narrador ha dicho en el capítulo anterior que Biralbo tardó algún tiempo en volver a hablarle de Morton y Daphne después de su conversación aquel domingo y, cuando lo hizo, fue la última noche que se vieron en el hotel de Biralbo y él tenía un revolver en la mano y vigilaba tras las cortinas (*Invierno*: 61).

(donde vuelven a aparecer Morton y Daphne, aunque sin mencionarse sus nombres) y en el Hostal Cubana. Aparecen transcritas en estilo directo las palabras que Lucrecia le dijo a Biralbo cuando le contó su vida en esa época –hasta el asesinato del Portugués–. Por primera vez conocemos al personaje de forma directa y no por lo que otros dicen ella. A partir de ese momento, el narrador sigue contando en estilo indirecto cómo ella acabó huyendo de Malcolm. El capítulo acaba con los amantes acariciándose en el Hostal Cubana cuando Lucrecia le recuerda a Biralbo que le prometió que la llevaría a Lisboa y le pide que cumpla su promesa.

En el décimo capítulo, el narrador relata el viaje que iniciaron Biralbo y Lucrecia a Lisboa y su parada en un motel sin nombre (mezclándolo con que Floro le contó que les prestó su coche). Allí Lucrecia le cuenta a Biralbo que Malcolm la violó (por eso huyó), se quedó embarazada y abortó. Biralbo le insiste a Lucrecia en que la llevará a Lisboa porque está enamorado de ella, pero, ya a medio camino, ella se niega finalmente a que la acompañe.

El undécimo capítulo vuelve a situarnos en el Metropolitano de Madrid y, por tanto, en el nivel temporal de referencia con el que se abre la novela. El narrador describe una noche en que los músicos del “Giacomo Dolphin Trio” están tocando en el Metropolitano y cuenta qué hizo Biralbo ese año desde que se fue de San Sebastián hasta que llegó a Madrid: vivió en Copenhague, grabó su primer disco con Billy Swann, tocó en Alemania, Suecia, Nueva York, en varios clubes de Quebec hasta que, en diciembre, cuando estaba en París, recibió una llamada de Óscar para que fuese a Lisboa a ver a Billy Swann.

En el duodécimo capítulo, el narrador, siguiendo las explicaciones que le dio Biralbo en su encuentro en Madrid, comienza contando la llegada de este a Lisboa y luego su camino al sanatorio donde estaba Billy Swann mientras le asaltan los recuerdos de Lucrecia. Cuando Biralbo ve a Billy, se ofrece a tocar con él el día doce, una semana después, pero incomprensiblemente Billy le dice que es mejor que se marche y, casualmente, esa noche, cuando vuelve a su hotel, Biralbo ve a Lucrecia en el tren que se cruza con el suyo.

En el decimotercer capítulo, el narrador sigue refiriendo qué sucedió en Lisboa. La mañana que Biralbo fue a visitar a Billy Swann de nuevo al sanatorio le dijo que había visto a Lucrecia fugazmente y le preguntó si ella había ido a visitarlo. Pero Billy niega que Lucrecia pueda estar en Lisboa y atribuye a la imaginación de Biralbo el haberla visto. Una de las noches en que Biralbo pasea pensativo por las calles de Lisboa –buscando a Lucrecia– acaba encontrando el Burma por casualidad y allí se encuentra con Malcolm.

El decimocuarto capítulo se abre con un nuevo diálogo entre Biralbo y su amigo y confidente en Madrid. Biralbo le está contando qué pasó en el Burma y reproduce su diálogo con Malcolm en estilo directo y cómo aparecieron también Morton y Daphne y lo acorralaron en una habitación a punta de pistola para interrogarlo sobre Lucrecia y sobre el cuadro robado –del que Biralbo en ese momento no tiene ni idea–. Hasta que, en un descuido de Malcolm, Biralbo logra escapar del Burma con el revolver en la mano.

En el decimoquinto capítulo, el narrador sigue transcribiendo lo que Biralbo le contó que ocurrió aquella noche en Lisboa: su huida por la ciudad perseguido por Malcolm hasta llegar al sanatorio de Billy Swann. Una vez allí, Billy Swann, por fin, le confiesa que Lucrecia lo había estado buscando y que fue él quien no quiso que se viesen. Biralbo lo presiona y consigue que le dé su dirección.

En el decimosexto capítulo el narrador sigue recordando esa última noche con Biralbo en su hotel cuando le contaba lo que le sucedió el año anterior en Lisboa: se dirigió hacia casa de Lucrecia, pero Malcolm lo siguió y, tras un forcejeo en un tren, este último acabó muriendo. Al llegar a casa de Lucrecia, esta le cura las heridas, le dice que quiere contarle toda la verdad (aunque Biralbo declara que no le importa la verdad, lo que le importa es estar por fin con ella) y le enseña una reproducción de un cuadro de Paul Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire, 1906*.

En el decimoséptimo capítulo, el narrador sigue avanzando en la historia de Biralbo y Lucrecia. Lucrecia, en estilo directo, le cuenta a Biralbo todo lo relacionado con el robo del cuadro y terminan pasando la noche juntos.

El capítulo decimoctavo comienza relatando qué ocurrió a la mañana siguiente: Biralbo descubre unos billetes de avión y una fotografía suya que Lucrecia guardaba y que confirman que ella también lo amaba y había estado buscándolo. Lucrecia le avisa de que en la radio han dicho que lo estaban investigando y que le va a ayudar a huir porque conoce a un español que falsifica pasaportes. El falsificador es Maraña, quien la ayudó a vender el cuadro robado. Esta vez, ella le pide que huyan juntos, pero es él quien se niega, porque se ha comprometido a tocar con Billy Swann.

El capítulo decimonoveno se abre con un nuevo diálogo entre Biralbo y su confidente en Madrid. El narrador le pregunta por qué no ha buscado a Lucrecia desde entonces, a lo que Biralbo responde que no podía buscarla porque no sabía dónde hacerlo. En ese momento, el narrador vuelve a dar un salto en el tiempo y cuenta cómo pasó Biralbo varios días en casa de Maraña, en el barrio chino de Lisboa, hasta que fue a tocar con Billy Swann en el animatógrafo. Al final, el narrador regresa a la última noche que pasó con Biralbo y, para concluir, simplemente comenta que, cuando el pianista terminó su historia, él pensó que debía irse —y debemos suponer que así ocurrió—.

Por último, en el vigésimo capítulo, el narrador explica que pasaron varios días hasta que intentó volver a ver a Biralbo (primero hablando con Mónica, la camarera del Metropolitano, y después, con el recepcionista del hotel de Biralbo) hasta descubrir que se había marchado. Es entonces cuando Lucrecia aparece sin previo aviso en la habitación revuelta de Biralbo —según la descripción del recepcionista del hotel, se intuye que son Morton y Daphne quienes habían forzado la puerta—, donde el narrador bebía pacientemente, y le pregunta por él, por Santiago, como solo ella lo llamaba. El narrador solo puede informarle de que se ha ido con sus músicos y ella se marcha sin decir nada más¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Podría señalarse una referencia intertextual implícita entre el desenlace de la novela y la película de cine negro *Laura*, pues el propio Muñoz Molina en relación con este final dice:

En la anterior exposición de los capítulos se pone de manifiesto la complejidad de la organización temporal de la trama. Sin duda, el desorden cronológico es un factor esencial en la creación del suspense en torno a la identidad del protagonista y al misterio criminal y guarda una relación directa con el género policiaco.

La estructuración de la trama en *El invierno en Lisboa* ha recibido algunas explicaciones vinculadas al modelo policiaco. A este respecto, Aguilera García comenta que la obra posee una estructura documental presente en la estética cinematográfica negra y que se puede dividir en dos partes. La primera parte, que comprendería hasta el capítulo decimocuarto, se caracterizaría por la influencia de una ordenación narrativa policiaca presente en los finales de los capítulos y en la aparición de la palabra “Burma”; la segunda parte mantiene la anterior ordenación narrativa y, además, tiene una trama de acción que hace avanzar los capítulos vertiginosamente. De este modo, según el investigador, “la primera parte, indirectamente actúa como estructura retardatoria de esta segunda que es donde tiene lugar la vertiente más policiaca de la obra y donde se desvela el misterio anunciado inicialmente” (Aguilera García, 2006: 393)¹⁶¹.

Marta Vázquez Naveira, por su parte, entiende que en la estructura de *El invierno en Lisboa* se observan cuatro partes. La primera comprendería los diez primeros capítulos; la segunda, los tres siguientes; la tercera parte estaría integrada por los seis capítulos siguientes, del decimocuarto al decimonoveno; y la cuarta y última constaría únicamente del capítulo final (Vázquez Naveira, 2014: 44). Según

Estaba tan empapado de películas que no me di cuenta hasta mucho después de que la imagen final de la heroína de la novela, la mujer espejismo que aparecía irrumpiendo cuando ya no se la esperaba y desaparecía en cuanto se la buscaba, la había copiado de la última escena de *Laura*: un hombre solo en una habitación casi a oscuras, y Gene Tierney parada en el umbral, no recién llegada sino recién aparecida [...] No se trataba de una cita visual, ni de un guiño posmoderno. Era una impúdica declaración de amor (*Sombra*: 263).

¹⁶¹ Resulta extraño, pues, que, como se ha visto, este investigador niegue la pertenencia de esta obra al género policiaco.

la investigadora, en la primera parte se presenta a los siete personajes fundamentales en el desarrollo de la trama (Lucrecia, Santiago Biralbo, Billy Swann, Floro Bloom, Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Daphne, además del narrador); en la segunda, donde la narración es más fluida, los sentimientos amorosos quedan relegados a un segundo plano en beneficio de la intriga policiaca; en la tercera parte, los hechos transcurren a una velocidad de vértigo, precipitándose cada vez más hasta el desenlace final, y en el último capítulo se deja abierta la incertidumbre con respecto a la relación amorosa entre los dos personajes (Vázquez Naveira, 2014: 44-46). En realidad, no se trata de propuestas contradictorias, ambas propuestas son válidas. Sin embargo, para el análisis de la novela en relación con el género policiaco resulta más interesante la de Vázquez Naveira. Las divisiones que señala se corresponden con las características esenciales del género policiaco: presentación de una situación y unos personajes envueltos en un misterio criminal (que se correspondería con la primera parte que distingue la autora), desarrollo de la intriga y progresivo desvelamiento del enigma (segunda parte) y desvelamiento final de la intriga (tercera parte). El capítulo final sería más bien un epílogo en el que se informa a los lectores de la situación de los protagonistas después de todo lo ocurrido.

Al margen de las diversas divisiones internas que se puedan hacer, interesa especialmente en esta novela la organización temporal no lineal. La historia comienza cuando el narrador se reencuentra casualmente con Biralbo después de dos años sin verlo, y, a partir de ese momento, las conversaciones entre ambos van desvelando todo lo sucedido. Pero el narrador no actúa como “notario imparcial de los hechos”, sino que lo que dicen tanto Biralbo como los demás personajes es mezclado en su relato con descripciones, suposiciones, reflexiones y todo tipo de amplificaciones (Morales Cuesta, 1996: 39). Estamos de acuerdo, en este sentido, con Yvette Sánchez en que en esta novela “tanto el punto de vista, como el tratamiento espacio-temporal contribuyen a crear para el lector un ambiente de dudas, enigmas e inseguridades” (Sánchez, 1997: 102). Con respecto a las manipulaciones del tiempo y el espacio como recursos de suspense de los que habla

Yvette Sánchez, el relato aparece plagado de avances y retrocesos temporales que desconciertan a los lectores, atentos, pero confundidos por la vertiginosa cantidad de referencias y de “saltos mortales” (Sánchez, 1997: 99).

Por esta razón, *El invierno en Lisboa* requiere de un lector activo, que no solo preste atención a cada detalle, sino que, además, sea capaz de reconstruir los hechos de la historia o fábula y entender, así, lo verdaderamente sucedido en la obra. Los lectores, pues, se ven obligados a llevar a cabo una labor de investigación, prestando atención a cada detalle para poder organizar los hechos de forma cronológica y descubrir el misterio en torno a Lucrecia en el que se ha visto involucrado Biralbo. José Carlos Mainer apoya la idea de que uno de los grandes aciertos de esta novela es la complicidad que establece con el lector. Mainer opina que Muñoz Molina no busca la precisión, ni siquiera la lógica narrativa, sino más bien la complicidad del lector con imágenes del cine que resultan muy poderosas: “la reiterada lluvia en las calles, la ambientación nocturna de las andanzas, la preferencia por los interiores lóbregos” (Mainer, 1997: 62). En esta misma línea se manifiesta Salvador Oropesa. Este estudioso advierte que en *El invierno en Lisboa* el lector debe sacar el máximo provecho de la información dada por el narrador y los personajes y ser capaz de sacar sus propias conclusiones, porque el narrador, un bebedor solitario y melancólico, puede fallarle en cualquier momento (Oropesa, 1999: 58).

Por ello, es imprescindible reconstruir el orden cronológico de la historia, que se va articulando en la novela de forma fragmentaria. De otro modo, se mantiene la confusión espacio-temporal buscada intencionalmente¹⁶². Por este

¹⁶² Es tal el desorden que Yvette Sánchez afirma que, aunque poco a poco se irán atando cabos y resolviendo los misterios que estaban en el aire, “esta maraña de indicaciones del cronotopo llega a amenazar a veces al mismo Muñoz Molina con perder el norte” (Sánchez, 1997: 99). De hecho, ella misma habla del intervalo entre los dos encuentros íntimos de Lucrecia y Biralbo en el Hostal Cubana y en un hotel camino a Lisboa, y dice que, según sus cálculos, “cubre menos de los tres años señalados en la novela” (Sánchez, 1997: 99). La verdad es que entre ambos encuentros pasan menos de tres años. Pero, como hemos comprobado después de un minucioso análisis, esa información

motivo, aun teniendo en cuenta que, como asegura Natalia Corbellini, en *El invierno en Lisboa* la belleza de la intriga se deteriora al resumir su argumento porque “es el artificio del novelista el que construye una trama en la que conviven ese hecho policial y una historia de amor prohibido” (Corbellini, 2010: 74), se reconstruyen a continuación los hechos de la novela en el orden cronológico de la historia –o fábula– para poder comprender realmente lo que sucedió y las acciones y reacciones de los personajes ante cada situación.

4.4.2. Los hechos de la historia

En primer lugar, es necesario advertir que, a pesar de las múltiples referencias temporales que aparecen en la novela, tan solo se menciona explícitamente, y en dos ocasiones consecutivas, un año: 1984. Así, en el capítulo undécimo el narrador declara lo siguiente:

Después de viajar esporádicamente por Alemania y Suecia, el cuarteto de Billy Swann, incluyendo a quien aún no se llamaba Giacomo Dolphin, tocó en varios locales de Nueva York hacia mediados de 1984. Por los anuncios de una revista que encontré entre los papeles de Biralbo supe que, durante el verano de aquel año, el trío de Giacomo Dolphin –pero ese nombre todavía no figuraba en su pasaporte– estuvo tocando regularmente en varios clubes de Quebec. [...] En septiembre de 1984 Billy Swann no acudió a

temporal no se da en la novela. Entre el encuentro de Biralbo y Lucrecia en el Hostal Cubana y el encuentro en un hotel camino a Lisboa pasan escasas horas: un día de noviembre de 1983, varios días después de haber vuelto a San Sebastián y encontrarse con Biralbo (en La Gaviota por la mañana y en el Lady Bird de madrugada) después de tres años de ausencia (desde octubre de 1980), Lucrecia llama por teléfono a Biralbo para que vaya a su apartamento. Cuando Biralbo llega, encuentra todo revuelto, y ella no está. Entonces suena el teléfono y es Lucrecia, que le dice que acuda al Hostal Cubana sin que nadie le siga, donde ella le espera. A la mañana siguiente emprenden su viaje a Lisboa y paran en un motel (“sin nombre”) de camino.

cierto festival de Italia porque lo habían ingresado en una clínica francesa. Dos meses después, otra revista desmentía que hubiera muerto (*Invierno*: 127-128).

Ha sido necesario calcular el resto de las fechas a partir de esta y siguiendo las alusiones del narrador. Según advierte Antonio Pérez Lasheras, a lo largo de los primeros capítulos de la novela, hay una serie de marcas temporales sin referencia alguna, que, en todo caso, pueden ir ayudando a situar los acontecimientos en una línea de continuidad; pero será en el undécimo capítulo donde encontremos la primera y única referencia temporal explícita. Esta fecha –encontrada en un recorte de una revista que Biralbo guardaba entre sus papeles– sirve, pues, para confeccionar una cronología “mínimamente fiable” (Pérez Lasheras, 1994: 223-224). Así, después de un exhaustivo análisis, es posible afirmar que el tiempo de los hechos de la historia, distinto del tiempo alterado del discurso, sería el siguiente:

En 1973 o 1974 Biralbo tenía 23 o 24 años y Billy Swann lo encontró tocando a cambio de bocadillos y cerveza en un club de Copenhague.

En septiembre de 1980, el narrador conoce a Lucrecia y a Malcolm, su marido, en el Lady Bird y ella le deja una nota a Biralbo para verse dos días después.

Dos días después, un jueves de finales de septiembre de 1980 a las siete de la tarde, Malcolm está en París y Biralbo va a casa de Lucrecia. Allí ve los cuadros que el narrador había vendido a Malcolm. Cuando Malcolm vuelve de su viaje, amenaza indirectamente a Lucrecia con una pistola asegurando que la usará contra quien le engañe.

Quince días más tarde, a principios de octubre de 1980, Lucrecia llama al Lady Bird para quedar con Biralbo quince minutos después en los soportales de la Constitución. Allí se despiden bajo la lluvia porque ella y Malcolm se van a Berlín.

De octubre de 1980 a octubre de 1982, es decir, durante dos años, Biralbo y Lucrecia se escriben cartas.

Paralelamente, de octubre de 1980 a noviembre de 1983, Biralbo se queda en San Sebastián. Toca el órgano eléctrico en el café piano del Viena, da clases de música en un colegio femenino y católico y sigue tocando de vez en cuando en el Lady Bird mientras espera cartas de Lucrecia. Por esta época el narrador casi nunca lo ve.

Entre octubre de 1980 y noviembre de 1982, el narrador se encuentra con Biralbo una noche en un bar de la Parte Vieja, en la plaza de la Constitución, celebrando sus treinta y un años solo.

Después de varios meses de su llegada a Berlín, en 1981, Lucrecia y Malcolm comienzan a relacionarse con Morton y Daphne durante varios meses hasta que un día estos desaparecen y Lucrecia y Malcolm se van a Milán.

En octubre de 1982, Lucrecia y Malcolm regresan a Berlín y Morton y Daphne vuelven a ser sus “amigos”.

En Nochevieja de 1982 y Año Nuevo de 1983, Lucrecia, Malcolm, Morton, Daphne y el Portugués van a una cabaña junto a un lago. Este último tiene en su poder el plano de Lisboa con el lugar exacto donde se encuentra el Burma –en el que está colgado el cuadro de Cézanne cuyo inmenso valor pasa desapercibido a quienes lo ven– marcado en rojo. Por este motivo, Malcolm, Morton y Daphne intentan convencerle para que les entregue el plano, proponiéndole una recompensa económica a cambio, pero el Portugués se niega. Entonces Lucrecia ve cómo Morton estrangula al Portugués para hacerse con el mapa y, con ayuda de Malcolm y Daphne, acaba tirando su cadáver a un lago congelado. Al día siguiente, Lucrecia y Malcolm vuelven a la ciudad y Morton y Daphne vuelven a desaparecer. Durante varios días, Lucrecia permanece como en un sueño de narcóticos y Malcolm la viola. En cuanto Lucrecia se recupera, coge el plano de Lisboa con la palabra “Burma” señalada en rojo y el revólver que Malcolm guardaba y huye.

En enero de 1983, Lucrecia va a ver a Billy Swann en Berlín para darle su última carta para Biralbo y Billy se fija en que ella lleva un revolver en el bolso.

Unos días después, en enero de 1983, Lucrecia se marcha a vivir a Ginebra, donde permanecerá tres meses, hasta abril más o menos.

Una tarde de finales de mayo de 1983, Billy Swann visita por fin a Biralbo en San Sebastián y, tras pasar dos días emborrachándose juntos, Billy entra en coma y es ingresado en el hospital. Solo una semana después, cuando se recupera, le entrega a Biralbo la última carta de Lucrecia y le promete dejar de beber.

A principios de junio de 1983, Biralbo le escribe su última carta a Lucrecia.

Un mes después, a principios de julio de 1983, Biralbo encuentra en su buzón la última carta que él mismo escribió a Lucrecia y le había sido devuelta.

En julio de 1983, Morton y Daphne aparecen en el Lady Bird y observan a Biralbo, pero él solo piensa en irse a Estocolmo con Billy. Además, Morton se presenta al narrador y le dice que tienen un amigo común, Malcolm.

Unos días después, una tarde de miércoles en julio de 1983, Morton y Daphne visitan a Biralbo en su propia casa en busca de Lucrecia. Ellos saben que Lucrecia ha robado el plano con la dirección del Burma y que tratará de hacerse con el cuadro de Cézanne para venderlo y quedarse con todo el dinero, y creen que Biralbo es su cómplice, pero el pianista todavía no es consciente de todo lo ocurrido y queda muy sorprendido con su visita, que no comprende.

De junio de 1983 a noviembre de 1983, Billy Swann está en Copenhague. En los seis meses transcurridos ha continuado bebiendo, por lo que ha incumplido la promesa que le hizo a Biralbo.

Una mañana de noviembre de 1983, a las doce y media, Lucrecia vuelve a San Sebastián y llama a Biralbo para quedar con él en La Gaviota.

Esa misma mañana de noviembre de 1983, una hora más tarde, a la una y media, Lucrecia y Biralbo se ven en La Gaviota.

Poco después, ese mismo día de noviembre de 1983, a las tres, el narrador y Biralbo comen juntos en el Lady Bird.

Esa noche de noviembre de 1983, a las nueve, Biralbo y Lucrecia vuelven a quedar. Él va a buscarla al apartamento que ella había alquilado y después van a beber a los mismos bares apartados que frecuentaban tres años atrás.

Esa madrugada de noviembre de 1983, a las dos, Biralbo y Lucrecia, después de recorrer varios bares, van al Lady Bird cuando ya ha cerrado, y, tras la declaración de amor de Biralbo y su promesa de llevarla a Lisboa, ella se marcha sin decir nada.

Días o semanas después, una noche de noviembre de 1983, Floro y el narrador van a casa de Biralbo a ver como está y suena el teléfono. Es Lucrecia, que le pide que acuda rápido a su casa. Cuando Biralbo llega corriendo, comprueba que ella no está y vuelve a sonar el teléfono. Es ella de nuevo, que le dice que acuda al Hostal Cubana con cuidado de que nadie lo siga. Por el camino, Biralbo tropieza violentamente con Morton –que iba acompañado de Daphne–, pero logra huir y llegar al Hostal Cubana, donde se refugia Lucrecia, sin que le persigan. Allí ella le cuenta la Nochevieja en la cabaña del lago y el asesinato del Portugués y le implora que la lleve a Lisboa. Aunque Biralbo todavía no lo sabe e interpreta que es un nuevo capricho de Lucrecia, ella pretende robar la pintura de Cézanne para poder ser libre por fin.

A la mañana siguiente, a las ocho, Biralbo va a casa de Floro Bloom y le pide que vaya a su casa a por su documentación, talonario de cheques, camisas... y las cartas que Lucrecia le envió. Seguramente la razón de que Biralbo le diga que traiga las cartas es que Lucrecia se lo ha pedido porque, aunque ella no se lo haya contado al pianista, necesita la última carta que le escribió con la dirección del Burma. Igualmente, Biralbo le pide prestado el coche a Floro Bloom.

Ese día de noviembre de 1983, Biralbo y Lucrecia emprenden el viaje a Lisboa y, de camino, paran en un motel –del que no se da el nombre– y pasan juntos la noche por primera vez en tres años; pero, después, ella le pide a Biralbo que se marche con Billy Swann y la deje seguir el viaje a Lisboa sola. Parece que, ahora que ya tiene el plano de Lisboa, Lucrecia no quiere involucrarlo en su plan de ir al

Burma, un antiguo almacén de café en el que se reunían una red de conspiradores ahora convertido en prostíbulo, para robar un valioso cuadro que tres peligrosos criminales –Malcolm, Morton y Daphne– tratarán de conseguir a cualquier precio.

Ese mismo día de noviembre de 1983, ya de madrugada, Biralbo y el narrador se emborrachan y Biralbo le cuenta su viaje tan rápidamente iniciado y concluido con Lucrecia a Lisboa. Esa es la última vez que están juntos hasta su reencuentro en Madrid dos años después.

De noviembre de 1983 a noviembre de 1984, Biralbo desaparece de San Sebastián sin despedirse de Floro ni del narrador y se marcha a Copenhague, donde vivirá casi un año.

A mediados de 1984, el cuarteto de Billy Swann, incluyendo a Biralbo, toca en varios locales de Nueva York.

En verano de 1984, Biralbo toca en varios clubes de Quebec con el trío de Giacomo Dolphin (aunque ese nombre todavía no figuraba su pasaporte).

En septiembre de 1984, Billy Swann no acude a cierto festival de Italia porque lo han ingresado en una clínica francesa.

A principios de diciembre de 1984, Santiago Biralbo, que estaba en París, recibe una llamada de Óscar y viaja a Lisboa para ver a Billy Swann, que está gravemente enfermo en un sanatorio antiguo. En tan solo unos días en la capital portuguesa, Biralbo acaba encontrando por pura casualidad el club nocturno Burma –que él asocia a la última carta que Lucrecia le escribió en el reverso de un plano de Lisboa donde estaba señalada la palabra “Burma”, no al robo de un cuadro ni a una trama criminal de contrabandistas y conspiradores–. Allí se encuentra inesperadamente con Bruce Malcolm y comienzan a beber juntos y a recordar los viejos tiempos en San Sebastián. Sin embargo, en ese momento aparecen también Morton y Daphne en el Burma y entre los tres llevan a Biralbo a una habitación y tratan de obligarle a confesar donde está Lucrecia amenazándolo con una pistola. Biralbo aprovecha un instante de rabia de Malcolm para quitarle el arma

y huir. Visita en el sanatorio a Billy para preguntarle por el paradero de Lucrecia, que está en peligro. De este modo, ante la exaltación de Biralbo, el viejo trompetista se ve obligado a decirle por fin la verdad sobre Lucrecia: ahora era muy rica y vivía en una casa a las afueras de Lisboa y siempre lo había estado buscando, aunque él se interpuso. Es entonces cuando Biralbo, en un tren en dirección a casa de Lucrecia, se encuentra de nuevo con Malcolm, que le había seguido desde el Burma. Se enzarzan en una pelea sobre las planchas móviles que unen los vagones y que termina con la muerte Malcolm. Biralbo huye dejándose la chaqueta con su documentación en el tren y llega hasta casa de Lucrecia. Allí ambos se explican lo ocurrido y, al día siguiente, cuando Lucrecia escucha en la radio que la policía busca a Biralbo como sospechoso del asesinato de Malcolm, reacciona rápidamente y pide a Maraña –un español exiliado la ciudad portuguesa que le ayudó a falsificar los papeles del cuadro de Cézanne– que le consiga a Biralbo una nueva identidad para que la policía no lo encuentre. Desde ese momento, se hará llamar Giacomo Dolphin.

El 12 diciembre de 1984, Billy Swann toca en el animatógrafo de Lisboa junto con un desconocido, Giacomo Dolphin.

A finales de noviembre de 1985, tiene lugar en el Metropolitano de Madrid el reencuentro entre el narrador y Biralbo. Biralbo ha cambiado su nombre por el de Giacomo Dolphin, Billy Swann ha muerto y Floro Bloom ha cerrado el Lady Bird.

Unos días después, un atardecer de principios de diciembre de 1985, el narrador va al hotel de Biralbo por primera vez y este le entrega las cartas de Lucrecia para que las guarde.

Uno de aquellos domingos de diciembre de 1985, el narrador se encuentra con Biralbo en una casa de comidas y acaban de bar en bar recordando los viejos tiempos en San Sebastián.

Todavía en diciembre de 1985, Biralbo carga su pistola delante del narrador esperando o temiendo a alguien (Morton y Daphne) y le cuenta toda su historia en Lisboa mientras beben en la habitación de su hotel. Esta es la última vez que se ven.

Unos días después, en diciembre de 1985, el narrador llama al hotel de Biralbo y le dicen que no está. Entonces va en su busca. Primero, acude al Metropolitano, donde Mónica le explica que hace diez días que Biralbo desapareció con Buby y Óscar, y, luego, a su hotel, donde descubre que ha vuelto (después de una semana sin pisar el hotel) y ha huido a toda prisa en taxi porque Morton y Daphne lo persiguen. En ese momento, aparece Lucrecia, que también busca a Biralbo. Cuando el narrador le cuenta lo sucedido, ella vuelve a irse, esta vez en su busca, con su gabardina blanca extendida por el viento frío de diciembre.

Óscar Urrea habla de la importancia de comenzar por un acontecimiento suficientemente significativo en la vida del narrador (sea o no el protagonista), que le empuje a contar la historia –su ingreso en prisión, o los momentos previos a su fallecimiento, etc.–, de modo que todo lo que ocurra después de la escena primera será un *flash back* y, normalmente, desembocará en esta primera escena (Urrea, 2013: 49). Por tanto, el comienzo de la trama es, al mismo tiempo, el final de la historia. Sin embargo, aunque esta novela comienza con el reencuentro inesperado de los dos amigos en el Metropolitano de Madrid y todo lo que viene a continuación es un sin duda *un flash back* –de hecho, varios *flash backs*–, la novela no acaba en este punto sino en un momento temporal posterior: la imprevista aparición de Lucrecia en busca de Biralbo. Es muy posible que este sea el hecho que impulse al narrador a contar la historia. Pero esto solo podemos saberlo al concluir la lectura.

Así pues, es en el desenlace donde se comunica precisamente esa circunstancia que se ha mantenido oscura –la muerte de Malcolm que es el motivo desencadenante del cambio de identidad de Biralbo, todo ello, a su vez, a consecuencia del robo del cuadro por parte de Lucrecia–, incluyendo elementos de la exposición y arrojando una luz retrospectiva sobre todas las peripecias de la narración que precede, en este caso, la actitud de Biralbo con Lucrecia, dando, así,

un nuevo significado a toda la obra. Por este motivo, se trata de un desenlace regresivo (Tomachevski, 1982: 189), una estrategia muy frecuente en el imaginario policiaco. De este modo, si bien es cierto, como defiende Andreu Martín, que, en toda novela, sea policiaca o no, el desenlace es una apoteosis más o menos tremenda, puesto que supone la solución de los conflictos y la culminación de las emociones de los personajes y del lector (Martín, 2015: 251), no es menos cierto, como dice Urrea, que, especialmente en el género policiaco, el final es tan sugestivo, tan poderoso, que muchos autores lo conciben antes que el resto del relato (Urrea, 2013: 59).

Solo una vez llevada a cabo la labor de reconstrucción de los hechos de la historia –o fábula– que aparecían desordenados en la trama, es posible apreciar claramente que la temática policiaca es estructurante en la novela.

4.4.3. Juegos de anticipación y resonancia

En *El invierno en Lisboa*, además del estricto desorden temporal en la narración de los hechos, existen otros procedimientos complementarios –muchas veces difícilmente separables del desorden temporal– que provocan igualmente intriga en el lector y contribuyen no solamente al suspense en torno a la acción, sino también en lo relativo a los personajes y a su visión de lo sucedido. En la estructuración de la trama de intriga también es importante la resonancia que provocan las palabras del narrador, como clave de anticipación y generación del suspense. Muñoz Molina denomina “resonancia” a la técnica constructiva que él mismo explica en una entrevista con Heyman y Mullor-Heyman, cuando afirma que en *El invierno en Lisboa* “en la organización del material narrativo, la música es imprescindible [...] hay una cosa que me interesa mucho de la música, y que he aprendido de ella, que es la resonancia. Lo que se dice en una página, que vuelve treinta páginas después, y entonces obliga a la memoria a reaccionar” (Heyman y

Mullor-Heyman, 1991: 103). De hecho, en su artículo “El jazz y la ficción”, vuelve a hacer referencia a la importancia de la música en la literatura:

Las palabras de la literatura, cuando tienen swing, fluyen como una música incesante, con disciplina oculta y tranquila o sobresaltada libertad. Se nota que no lo poseen cuando las frases revelan leñosamente el armazón de la gramática, cuando no avanzan con la velocidad de una música, sino que se quedan detenidas y estáticas, no enaltecidas por la instantaneidad sucesiva del tiempo [...] no importa nada ni vale nada lo que no tiene swing, sea una canción o una novela (*Jazz*: 23-26).

De esta manera, la música funciona también como elemento clave en la construcción de la visión subjetiva del personaje narrador, que, a su vez, está influenciada por la del pianista protagonista. El ritmo musical jazzístico puede interpretarse, así, como exteriorización del ritmo interior del pensamiento del personaje. De este modo, según López-Valero Colbert en esta novela el proceso creativo del jazz es equivalente a la escritura y, por tanto, las reflexiones sobre la música son de algún modo transferibles a la literatura (López-Valero Colbert, 2004: 361)¹⁶³. De hecho, han sido varios los autores que han dado cuenta de la importancia de la música en la estructura de la novela. Sussane Kleinert cree que “el arte y el jazz no sólo llevan a los protagonistas a moverse por un escenario internacional, sino que proporcionan al yo narrador y, a la vez, observador, los puntos de apoyo ambientales para la reconstrucción de la historia” (Kleinert, 1994: 222). También Olympia B. González, en su artículo “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*”, defiende que la música posee un papel

¹⁶³ Además, en un juego metaliterario el autor ha querido hacer a su personaje Billy Swann transmisor de esta estrategia musical a Santiago Biralbo. El narrador cuenta como Billy Swann solía decirle a su discípulo que “lo que importa en la música no es la maestría, sino la resonancia: en un espacio vacío, en un local lleno de voces y de humo, en el alma de alguien”. Entonces el narrador se pregunta “¿No es eso, una pura resonancia, un instinto de tiempo y de adivinación, lo que sucede en mí cuando escucho aquellas canciones que Billy Swann y Biralbo tocaron juntos, Burma o Lisboa?” (*Invierno*: 96).

determinante en la organización de la trama (González, 1995: 42). María Teresa Ibáñez Ehrlich, por su parte, en “La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina”, relaciona la música con la estructura de la obra (Ibáñez Ehrlich, 1998: 132-136)¹⁶⁴. Y, asimismo,

¹⁶⁴ Se incluye el análisis completo de Ibáñez Ehrlich por su valor documental para comprender la capacidad de sugerencia de esta novela, en la que, como señala su autor, la música resulta imprescindible en la organización del material narrativo: La novela comienza con una referencia a la actividad musical del personaje principal, Santiago Biralbo y del cambio que muestra en su forma de tocar el piano. El capítulo segundo empieza hablando del trompetista Billy Swann. En el tercero el narrador escucha en un disco las canciones de Biralbo mientras va evocando el pasado. Pero la música cambia y las notas del piano transmiten la melodía central de la novela, “Todas las cosas que tú eres”, hasta que la trompeta de Billy Swann desplaza los acordes del piano para mostrar la tensión rítmica que aumenta sincrónicamente con los celos de Malcolm. El capítulo cuarto supone una pausa musical que comunica el mutismo vital de Biralbo después de la marcha de Lucrecia a Berlín. Pero el quinto comienza de nuevo con una explosión tonal de trompeta y piano en la canción “Lisboa” que el narrador está escuchando en un disco y que van sugiriendo las incertidumbres vividas por Biralbo. En el capítulo séptimo, Biralbo continúa tocando, al parecer como anuncio de la llegada de Morton. En el sexto regresa a San Sebastián una Lucrecia lejana y desconocida para Biralbo y la música calla. El capítulo octavo rompe el silencio con la canción de amor que Biralbo toca de nuevo a Lucrecia en el Lady Bird. En el noveno el narrador da cuenta de que sigue escuchando Lisboa y precisamente en el décimo se narra por fin el anunciado e inconcluso viaje a Lisboa que la música ha estado comunicando. En el undécimo la música relata la actividad musical y profesional de Biralbo, de sus giras por ciudades extranjeras hasta que la música lo arrastra a Lisboa porque Billy Swann se está muriendo. En el capítulo duodécimo el viejo trompetista yace en un hospital; por eso la música enmudece. En el decimotercero, Billy Swann, que sigue milagrosamente vivo entona la melodía de la canción “Lisboa”. En el decimocuarto Biralbo huye del Burma al ritmo de la marcha militar iniciadora de la ópera de Rossini *La gazza ladra* en perfecta armonía espacial con un almacén de conspiradores lleno de armas y transformado en burdel. El decimoquinto es un nuevo silencio musical. En el decimosexto los acordes de Lisboa muestran el reencuentro de los dos enamorados después de tantas huidas y peligros. En el decimoséptimo Billy Swann toca la trompeta en un tono tan bajo que su sonido casi se perdía en el silencio, de manera que, la música, casi imperceptible, deja oír la voz de Lucrecia que refiere abiertamente lo que faltaba para conocer toda la historia. En el decimoctavo el silencio, después de la nueva huida de Lucrecia, se instala en la vida de Biralbo. Pero en el decimonoveno la música interpretada por Billy y Biralbo alcanza su máximo esplendor

Latorre Madrid señala en ella la importancia del jazz¹⁶⁵, que, según él, “se convierte en un elemento clave y determinante en la creación de los personajes y en la propia estructura de la novela” (Latorre Madrid, 2003: 124).

La resonancia, entendida pues como procedimiento musical de anticipación y retrospección, se convierte también en un interesante mecanismo para conseguir la captación y la implicación del lector. Como explica Begines Hormigo, la resonancia es el efecto que se produce después de que la memoria se ha puesto en marcha, cuando una palabra, o una frase la obliga a recuperar la información que tenía en suspenso y que se completa en ese instante (Begines Hormigo, 2006b: 448-449). En este sentido, en su artículo “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*”, Marco Kunz afirma que la resonancia consiste en la mención repetida de un motivo, antes o después del relato in extenso y también en el efecto mnemotécnico que hace que el recuerdo de lo leído resuene en la memoria hasta ser reactivado por una nueva aparición del tema (Kunz, 1997: 128); y defiende que este principio de anticipación y resonancia es muy característico de la literatura de Muñoz Molina y aparece de forma recurrente en *El invierno en Lisboa* (Kunz, 1997: 134). No obstante, este autor comete un gran error al afirmar que la anticipación tiene en la literatura del ubetense un efecto contrario al que suele tener en relatos de “suspense”. Según él, la anticipación, en vez de crear expectación y deseo de saber qué ocurrirá, destruye el interés del lector por la progresión de la historia y lo desvía hacia otros puntos de interés, como la descripción de estados anímicos, la reconstrucción del pasado, la indagación en el funcionamiento de la memoria, etc. (Kunz, 1997: 131).

en el concierto que, una vez cambiada la identidad del pianista, tocarán en el animatógrafo de Lisboa. Y por fin, el último capítulo explica el proceso de la música, su cualidad intrínseca de volver a reproducirse, el milagro de poder escuchar de nuevo la misma historia. Por eso Lucrecia aparece al final buscando a Biralbo (Ibáñez Ehrlich, 1998: 132-136).

¹⁶⁵ Un artículo muy interesante con respecto a las conexiones entre *El invierno en Lisboa* y los músicos de jazz es “Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*”, de Thomas R. Franz (2000).

Es necesario tener en cuenta que, tal y como el mismo Muñoz Molina afirma en “Encuentros digitales”, su propósito principal cuando escribe no es en absoluto sorprender al lector, sino más bien, atraerlo. Confiesa que lo que busca no es impulsarlo a que se deje llevar por la historia que le está contando, sino que quiere que comparta con él el deseo de saber, de abrir los ojos, de descubrir cosas (*Encuentros*: s. p.). Por tanto, como rebate Begines Hormigo, si fuese cierto como señalaba Kunz que el efecto de anticipación y resonancia en la literatura del ubetense no crea expectación y deseo de saber qué ocurrirá, se produciría la muerte de la novela tal y como la concibe Muñoz Molina. Para él, lo principal es la comunicación con el lector y sería inconcebible escribir una novela donde se destruyera el interés del lector por la progresión de la historia. No puede existir la anticipación sin suspense, aunque este suspense esté más relacionado con descubrir cómo ocurrirán los hechos que con averiguar qué es lo que ha ocurrido (Begines Hormigo, 2006b: 447). Se trata, en realidad, de otra característica que relaciona la novela con el género policiaco, en el que resulta de vital importancia la implicación intelectual del lector, que va prestando atención a los detalles que pueden ser una pista para resolver el misterio. Además, la resonancia crea suspense en la anticipación y obliga en la retrospectión a reconstruir de otro modo los hechos, algo que es esencial también en la hermenéutica del género policiaco.

Precisamente Juan Oleza, al referirse a *Beatus ille*, destaca la presencia del suspense provocado por la técnica de la anticipación y afirma que, si se lee la novela desde el final, se advierte cómo cada dato decisivo es pacientemente anticipado, primero como puro indicio –más como una sugestión que como una afirmación–, y poco a poco van añadiéndose detalles que despiertan la inquietud del lector, intrigado por el misterio (Oleza, 1996: 375). Lo mismo ocurre en *El invierno en Lisboa*, donde en ningún momento las anticipaciones acaban con el interés de los lectores por la progresión de la historia; al contrario, abren nuevas incógnitas que favorecen la intriga. De este modo, como señala Champeau, este procedimiento de alusión proléptica “delata una motivación retrospectiva del relato que se construye a partir del final, cuyos componentes se justifican y cobran sentido en función del

desenlace” (Champeau, 1997: 117). De nuevo, una característica muy frecuente en el género policiaco. De hecho, son pocas las novelas policiales que no están escritas en función del desenlace debido a la dificultad que otro método de composición implicaría¹⁶⁶.

Efectivamente, en *El invierno en Lisboa* existen multitud de insinuaciones anticipativas que solo al final de la novela, en el desenlace, podemos comprender. Mieke Bal distingue, en este sentido, entre los *anuncios* y las *insinuaciones*. Los *anuncios* señalan las anticipaciones explícitas que mencionan directamente un hecho que tendrá lugar más tarde, mientras que las *insinuaciones* serán anticipaciones implícitas de un hecho todavía desconocido –por ejemplo, las pistas de una novela policiaca–. Entiende Bal que los anuncios disminuyen la tensión, mientras que las insinuaciones la incrementan, porque un lector habituado a las novelas policíacas se pregunta constantemente si cierto detalle será una anticipación –aunque, a veces, se trate de pistas falsas– (Bal, 1995: 73-74). Por tanto, este efecto de anticipación –insinuación– y resonancia, en contra de lo que pensaba Marco Kunz, es de nuevo una estrategia de intriga que acerca la novela a la convención policiaca de una revelación final.

En *El invierno en Lisboa* un ejemplo de anticipación –o prolepsis– que acaba provocando el efecto de resonancia en la mente del lector es el siguiente. Cuando Biralbo le cuenta a su confidente que Daphne era una “hija de puta” y le dice: “¿Te acuerdas de su mirada en el Lady Bird? Me miró igual que cuando su jefe y Malcolm estaban a punto de matarme. No hace ni un año en Lisboa” (*Invierno*: 61), se nos presenta un misterio añadido –el intento de asesinato de Santiago Biralbo por parte de Malcolm, Morton y Daphne– y, de nuevo, unido a

¹⁶⁶ Precisamente, como se ha mencionado ya, *El almirante flotante* destaca por su original método de composición, en el que participaron varios escritores del *Detection Club*: cada colaborador escribió un capítulo sin saber qué solución al misterio tenían en mente los autores anteriores y entregaron en un sobre cerrado su particular solución al crimen.

esa enigmática ciudad que da título a la obra, Lisboa. Solo más tarde se desvelará este misterio del que no se tenía información alguna.

Otro ejemplo de anticipación sucede cuando el narrador anónimo nos adelanta que su último encuentro en el hotel de Biralbo será la última vez que vea a su amigo: “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 [...] tal vez sí quiso no detenerse hasta el final fue porque ya sabía que nunca más íbamos a vernos” (*Invierno*: 176). Más tarde, debemos ser capaces de recordar estas palabras del narrador y entender que la noche que Biralbo le cuenta lo sucedido al narrador es la última noche que están juntos.

Como ya se ha visto, en la literatura policiaca resulta fundamental saber jugar con los elementos dilatorios y la gestión de la información para mantener el suspense y que el lector no pierda interés. No en vano, Martín Cerezo defiende que, dependiendo de si se quiere jugar limpio con el lector o de si se pretende que el lector resuelva el misterio antes, a la vez o después que el detective, la información aparecerá en un momento u otro según el propósito del narrador (Martín Cerezo, 2006: 86). Evidentemente, la técnica de anticipación y resonancia es esencial en la construcción y estructuración de la trama de intriga. Ha de considerarse que la introducción de motivos (motivos de anticipación y motivos de resonancia) puede tener distintas manifestaciones y estar asociada a diferentes aspectos narratológicos. Así, por ejemplo, la anticipación y la resonancia pueden estar ligadas al afianzamiento del punto de vista interno del personaje cuando contribuye a la caracterización psicológica, o pueden también vincularse a los juegos temporales de prolepsis (anticipación) o analepsis (vuelta al pasado, recuerdo...). Se trata, en efecto, de motivos fundamentales en el relato.

4.4.4. La voz y la ambigüedad narrativa

Gerard Genette en *Figuras III* habla de “perspectiva” como una modalidad esencial de la regulación de la información narrativa. El punto de vista o perspectiva, el grado de conocimiento del narrador, determina la visión del lector. A este aspecto le dedicaron mucha atención los narratólogos franceses, especialmente Genette, que usa el nombre de focalización y distingue tres tipos: focalización cero, focalización externa y focalización interna (Genette, 1989a)¹⁶⁷.

Además del punto de vista, hay otros aspectos esenciales al narrador. El narrador constituye el centro desde el que se organiza el discurso, las distancias entre personajes y sus acciones, el tono (irónico, sarcástico, natural, etc.) y, por tanto, él es quien modula las unidades sintácticas para conseguir el sentido concreto

¹⁶⁷ En primer lugar, en la focalización cero, el narrador no experimenta ningún tipo de restricción de su saber, domina el tiempo y el espacio, posee el don de la ubicuidad y conoce el interior de sus criaturas. Lo sabe todo de los personajes, conoce sus secretos más íntimos, incluso los secretos que los personajes nunca confesarían a los demás, ni siquiera en voz alta a sí mismos. El narrador posee más conocimientos que los personajes. En segundo lugar, la focalización externa es la modalidad narrativa en la que hay una mayor restricción del saber del narrador. Este tipo de narrador solo puede contar lo que percibe por los sentidos, los actos y las palabras de los personajes. Fue un narrador muy apreciado por la Generación perdida. Friedman lo llamó “narrador con cámara cinematográfica”, porque se vuelve invisible y presenta los hechos con la frialdad y objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica. Este narrador solo puede registrar los hechos y la vestimenta de los personajes, pero hay estudiosos que creen que la objetividad completa es imposible porque incluso los hechos y el vestuario pueden ser una expresión del interior de los personajes. Y, por último, en la focalización interna, el narrador se sitúa en el interior de los personajes no para descubrir cómo es el personaje, sino para ver la realidad a través de sus ojos. Puede ser de tres tipos: fija, si los acontecimientos se perciben a través de los ojos de un personaje; variable, si la focalización pasa de un personaje a otro, es decir, percibimos un fragmento de la historia de cada personaje; o bien múltiple, si distintos personajes nos cuentan la misma historia. Recordemos, en este sentido, que, como señala Bobes Naves, el narrador cuenta desde su visión del mundo, pero cuando son varios los narradores entonces cada uno tiene un punto de vista que puede entrar en conflicto con los otros (Bobes Naves, 1998: 243).

que tienen en cada obra (Bobes Naves, 1998: 10). El narrador es, pues, esa persona ficticia situada entre el mundo empírico del autor y los lectores y el mundo ficcional de la novela¹⁶⁸. Él es quien da cuenta de los hechos, elige el orden, usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y así, va construyendo con un discurso verbal, dotado de sentido propio, que procede del conjunto de las unidades textuales y sus relaciones (Bobes Naves, 1998: 197).

Además, como explica Garrido Domínguez, el narrador no es un historiador y, por tanto, no está obligado a referir todos los acontecimientos de la vida del personaje sino solo aquellos realmente relevantes para el punto de vista adoptado. Por tanto, resulta evidente que la selección es un principio fundamental que implica a su vez un principio de jerarquía, ya que solo pasan a la trama los elementos más importantes y, entre estos, solo algunos funcionan como elementos nucleares. En el género policial, por ejemplo, son nucleares el crimen y la investigación (Garrido Domínguez, 2008: 43), así como su revelación final. Por tanto, Andreu Martín señala muy acertadamente que, en una novela que se caracteriza por sus secretos, estratagemas y efectos, es muy importante la elección de la voz que narra los hechos porque “hay que ser muy cauto cuando se posee un secreto y hay que encontrar el momento exacto para que su revelación cause el efecto pretendido” (Martín, 2015: 149). De este modo, se entiende, como declara P. D. James, que una de las primeras decisiones que tiene que tomar un novelista es de quién será la mente, los ojos y los oídos a través de los que los lectores participan en la trama (James, 2010: 135).

En este sentido, Antonio Muñoz Molina en su ensayo “El personaje y su modelo” insiste en que empezó a escribir *El invierno en Lisboa* usando un narrador en tercera persona (heterodiegético), e incluso intentó que fuera el mismo Biralbo, como narrador en primera persona (homodiegético y autodiegético), quien le hablara al lector, pero solo cuando encontró por casualidad –como él dice– la voz del narrador innominado casi desconocido (homodiegético y alodiegético), la

¹⁶⁸ Roland Barthes distingue entre narrador, autor implícito y autor real: “quien habla no es quien escribe y quien escribe no es quien existe” (Barthes 1974: 34).

novela pareció que empezaba a escribirse sola: “Yo la veía y la escuchaba escribirse, ajena a mí, íntima y secreta” (*Pura*: 62). Recuérdese, en este sentido, que ya en las novelas policíacas clásicas era frecuente la convención de utilizar un narrador homodiegético y alodiegético para que el lector no conociese los pensamientos del detective protagonista y resolviese el caso demasiado pronto –el narrador de las historias de Dupin, habitualmente identificado con Poe; Watson, que narra las historias de Holmes; Jervis, que cuenta las hazañas del doctor Thorndyke, o Van Dine, que es quien transmite a los lectores las aventuras de Vance–. Así lo entiende también Cawelti, que afirma que se trata de una estrategia muy útil para el escritor de novelas policíacas, porque resulta un recurso muy eficaz para desviar la atención del lector y mantener el misterio en secreto (Cawelti, 1976: 83).

De este modo, se entiende que, más tarde, en *Como la sombra que se va*, insista el jienense en que, hasta entonces, en todos sus borradores, la historia se había contado en tercera persona. En la versión definitiva, quien contaba era alguien que veía al protagonista desde fuera, “un testigo que observa, que unas veces sabe y otras especula o imagina, que mira la historia, pero no participa de ella, o sólo tiene un papel marginal, y de quien no se sabe casi nada, porque no es casi nadie” (*Sombra*: 64). Esta voz narrativa –que cuenta la historia desde una focalización interna– resulta un logro en la novela y favorece la ambigüedad generadora del misterio, ya que es receptor y testigo y aporta a la historia en algunos momentos su personal visión interna.

En “Tiempo y ritmo entre el jazz y el cine”, Carlos Galán Lorés entiende que en *El invierno en Lisboa* la peripecia nos llega por la voz de un narrador que “tan pronto aporta su testimonio como espectador excepcional, como transcribe las confesiones del protagonista. El paso de uno a otro registro se produce sin solución de continuidad” (Galán Lorés, 1987: 43). La razón es que, como apunta Juan Frau, el narrador, máxima autoridad de la diégesis y del discurso ficcional, tiene en todo momento el gobierno de la palabra, y, por ello mismo, puede cederla y dejar que

sean las voces de los personajes las que asuman el diálogo¹⁶⁹ –en función de su supuesto conocimiento de la historia y de las circunstancias concretas– (Frau, 2018a: 56).

En este sentido, hablando del narrador de *El invierno en Lisboa*, Vázquez Naveira sostiene que estamos ante un cronista que presenta la historia como “cosa vivida”, pero cree que su conexión con ella no es tan estrecha que justifique su grado de conocimiento: “como personaje, ni es tan amigo ni ha compartido grandes vivencias con los demás personajes” (Vázquez Naveira, 2014: 47). No obstante, estamos de acuerdo con Lourdes Cobo Navajas en que en esta novela el narrador expone claramente las razones de ese conocimiento aludiendo a una especie de metanarración: “Santiago Biralbo informa al personaje que cuenta la historia de todos los acontecimientos que tienen lugar en tiempos y espacios en los que él no está presente”. Aunque el narrador es un personaje secundario y, por tanto, debería situarse en un nivel parcial de conocimiento, en esta novela el autor ha resuelto el desconocimiento del narrador de una gran parte de la historia, mediante las confidencias del protagonista (Cobo Navajas, 1996: 230-231). En palabras de Pérez Lasheras, se trata de una estructura envolvente que encierra una narración anterior –la que Biralbo le ha transmitido al narrador–, como una caja china: un narrador cuenta lo que le contó un personaje, que a su vez reproduce las palabras de otro... (Pérez Lasheras, 1994: 227)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ En ciertas ocasiones, Antonio Muñoz Molina, a través del narrador innominado, reproduce los discursos de los personajes, sus voces, para crear lo que se llama ‘dialogismo’ –término acuñado por Mijaíl Bajtín (1986)–, para aludir a la mezcla de voces y diversos tipos socioculturales de discurso (diferentes estilos y sociolectos) que conviven y se interfieren en una obra literaria. La omnisciencia multiselectiva en la que los personajes expresan así su propia visión de la realidad crea una visión poliédrica de dicha realidad.

¹⁷⁰ También Umberto Eco, en *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, explica que él construyó su historia situando su narración en un cuarto nivel de inclusión, en el seno de otras narraciones: “yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo... (Eco, 1985: 26). Quizá se trate de una nueva intertextualidad que acerca *El invierno en Lisboa* a la obra maestra del italiano.

De este modo, en *El invierno en Lisboa*, Biralbo, el protagonista, relata su propia historia a su confidente, el narrador, que más tarde nos la cuenta a los lectores. Óscar Urrea explica que el narrador en primera persona puede reflexionar sobre los hechos, expresar dudas e hipótesis sobre el caso y describir acciones y sensaciones de forma muy directa y propicia para el comentario irónico, como ocurre en la escuela norteamericana clásica. No obstante, reconoce que, en este caso, una limitación es que el punto de vista de la narración se debe centrar exclusivamente en esta voz en primera persona y, por tanto, los cambios de escenario, las acciones y los diálogos están siempre condicionados a la presencia del protagonista (Urrea, 2013: 45-46). A este respecto, Andreu Martín advierte que quizá alguien podrá reclamar algún tipo de ortodoxia, como que una primera persona nunca podrá describir con detalle hechos de los cuales no es o fue testigo y, por tanto, no podrá referirse a ello. Sin embargo, eso únicamente significa que el autor deberá inventarse algún sistema que le permita hacerlo, porque, al fin y al cabo, como el propio Martín reconoce, el mundo de la novela es un mundo imaginario (Martín, 2015: 161).

Así, una estrategia para conocer acontecimientos pasados puede ser la memoria de los mismos personajes, o bien el recurso de utilizar a los personajes como receptores de las confidencias de otros (Bobes Naves, 1998: 218). Este hecho es habitual en la literatura de Antonio Muñoz Molina. Es lo que sucede con Solana a través de Inés en *Beatus ille*, con el narrador anónimo a través de Santiago Biralbo en *El invierno en Lisboa*, y con el mancebo de botica a través de la grabación de Lorencito en *Los misterios de Madrid*. Todos ellos son transcriptores de las historias de otros, los verdaderos protagonistas.

Marta Ferrari da cuenta de que, en *El invierno en Lisboa*, la voz narrativa surge como una excusa para que no sea el mismo Biralbo quien transmita su

Recuérdese que, casualmente, Muñoz Molina vio la versión cinematográfica de *El nombre de la rosa* en un cine solitario de Madrid el día que se dirigía a Lisboa para terminar de escribir la parte de su novela que todavía estaba en blanco.

historia, un artificio narratológico eficaz para distanciar la enunciación, evitar la omnisciencia inverosímil y denunciar, a su vez, la inevitable parcialidad y el relativismo cognoscitivos (Ferrari, 2007: s. p.). En consonancia con estas ideas, consideramos, como Salvador Oropesa, que el tipo de narrador de *El invierno en Lisboa* es un recurso excelente en el desarrollo narrativo, porque, al ser alguien que solo conoce las historias parcialmente, “obliga a los lectores a estar muy atentos y a tener que buscar pistas que confirmen lo ya afirmado” (Oropesa, 1999: 18).

El propio Antonio Muñoz Molina, en una entrevista con Javier Escudero, hace ver la relevancia de esta clase de voz en Scott Fitzgerald: “en la construcción de la historia, en el personaje narrador, en el modo en que ese narrador mira la vida de los demás convirtiéndose en seres míticos; un narrador que no ve su propia vida porque está completamente fascinado por la vida de otros” (Escudero, 1994: 282). La utilización del narrador alodiegético y del punto de vista interno de *El Gran Gatsby* (1925) es de gran relevancia no solo en la novela en general, sino en *El invierno en Lisboa*. Años después, en la entrevista concedida a Aguilera García, Muñoz Molina explica abiertamente que la clave del punto de vista de *El invierno en Lisboa* se la dio *El Gran Gatsby*. El jienense cuenta cómo empezó a escribir en tercera persona y no lograba encontrar las palabras exactas, hasta que leyendo la gran obra de Scott Fitzgerald se dio cuenta de la importancia de un narrador que estuviese ligeramente al margen, pero dentro de la historia (Aguilera García, 2006: 391). Como señala el ubetense en una entrevista con Alan Smith, “una parte del atractivo de los personajes, los héroes en la ficción, es lo que no se sabe de ellos. Entonces un narrador que sabe sólo ciertas cosas es muy útil para eso” (Smith, 1995: 238). De hecho, en *Como la sombra que se va*, profundiza en los detalles de la obra de Scott Fitzgerald que le inspiraron y le dieron la clave para escribir por fin su novela:

Yo había estado leyendo *El Gran Gatsby* y me había impresionado la voz narradora, la mirada y la voz de Nick Carraway. *Gatsby* no era un héroe del que Nick diera testimonio: era un héroe porque Nick lo miraba. Su cualidad

legendaria no estaba en él mismo ni en sus actos sino en la perspectiva de otro; su ambigüedad última, el espacio en blanco en el centro de su carácter y en la mayor parte de su biografía, era el resultado de una falta de información. Siendo en gran medida una invención de sí mismo, Jay Gatsby sólo existe plenamente en la mirada de los otros. Lo que no se sabía y no se decía sobre él resaltaba su figura y ahondaba su misterio igual que el espacio vacío en el papel o en el lienzo da su fuerza verdadera a los trazos (*Sombra*: 64).

Como le ocurría a Jay Gatsby, la cualidad mítica de Biralbo y de Lucrecia no está realmente en ellos mismos, sino en la mirada de quien los ve, es decir, de ese narrador sin nombre que nos transmite la historia a su manera. Pero este narrador alodiegético no se concibe sin más como un testigo. El mismo Muñoz Molina asegura que “nadie es sólo una cámara o una mirada” (*Sombra*: 93). Es cierto que el lector adopta la mirada de ese narrador testigo que apenas aparece como personaje de la historia, pero ni él ni el lector se mantienen realmente al margen. Por el contrario, el narrador se involucra tanto en la historia de Biralbo (aquella que el mismo Biralbo le ha contado) que la mezcla con sus propios recuerdos y reflexiones al transmitirla, convirtiéndose, así, en un narrador activo e imaginativo; y el lector también se ve en la necesidad de implicarse en la historia para recomponerla completando los espacios en blanco y entender por fin lo que pasó.

Hay que matizar, además, que el narrador no “tiene que ir ‘leyendo la historia’ de Biralbo al mismo tiempo que nosotros, los lectores” (Aguilera García, 2006: 218), puesto que oye e interpreta la historia antes de presentarla a su modo a los lectores para que estos vuelvan a reinterpretarla como tuvo que hacer él. Rich afirma que, como autor, el narrador “escribe” la historia de Biralbo, pero para ello debe primero “leerla”, cosa que hace suplantando sus indeterminaciones (Rich, 1999: 71). Por tanto, el narrador detective debe implicarse para reconstruir los

hechos ya ocurridos de la historia de su amigo y poder entender, así, la causa del misterioso cambio de identidad de Biralbo. Igual tendrán que hacer los lectores.

Este proceso de detección que el narrador lleva a cabo no corresponde al de un detective estrictamente profesional. En efecto, como apunta Aguilera García el narrador de *El invierno en Lisboa* no es un detective profesional que tenga que emitir informes para su cliente acerca de la vida de Lucrecia y Biralbo: “Es un curioso, un admirador de la pareja protagonista que quiere conocer más sobre ellos; alguien que al igual que el lector, se ve contaminado de un sentimiento de atracción hacia dos personalidades convulsas envueltas en un amor imposible” (Aguilera García, 2006: 171). Para Aguilera García, el narrador de *El invierno en Lisboa* actúa como un típico Watson: escucha la hazaña del héroe detective, aunque no como su acompañante sino como su oidor. No obstante, más tarde, reconoce que, al mismo tiempo, existe una investigación en la que el narrador ya no actúa como Watson, sino como detective que quiere conocer todo acerca de Biralbo y Lucrecia (Aguilera García, 2006: 360). Por tanto, el narrador es un personaje con una doble función en la intriga de la novela, no se trata de un mero espectador pasivo, sino de un narrador testigo que se involucra en la historia que su amigo está contándole para rellenar los espacios en blanco y entender qué ocurrió.

Por su parte, José Carlos Mainer asegura en el trabajo titulado “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria” que lo que caracteriza las novelas del ubetense es la presencia de un narrador inmerso emocionalmente, pero a la vez distante. Un narrador que, según él, evoca la realidad que pretende revivir mediante la acumulación de sensaciones y de puntos de vista. Se produce así, según Mainer, un estilo envolvente, inquieto, pero sin prisa, donde abundan las enumeraciones, la adjetivación y el continuo recurso de la comparación que deja explícito el nexo “como”, el cual cumpliría la función de sumar sensaciones estéticas en vez de reemplazar una cosa por otra, como hace la metáfora (Mainer, 1997: 58). En este sentido, Geneviève Champeau entiende que recurrir continuamente a la

comparación¹⁷¹ sirve para acentuar la dualidad entre quien habla y el mundo que le rodea porque la comparación presenta la realidad según lo que aparenta ser para una subjetividad particular. Y, efectivamente, la comparación, además de manifestar la imposibilidad de definir, contribuye a la creación del mundo ficcional (Champeau, 1997: 109-112).

En *El invierno en Lisboa* el subjetivismo de la voz narrativa contribuye a la ambigüedad sobre lo contado. El narrador innominado cuenta mezclando hechos que él ha vivido con otros que le han contado y, en ocasiones, hasta imagina o inventa lo que posiblemente pasó, de manera que sus palabras no resultan del todo fiables porque están llenas de imprecisión y subjetividad desde el primer momento. La imprecisión del narrador connota misterio y suspense y se aprecia en las referencias temporales. Por ejemplo, cuando dice: “Nunca he estado en Lisboa, y hace años que no voy a San Sebastián” (*Invierno*: 46). Para el lector atento de *El invierno en Lisboa*, es evidente que el narrador exagera y no mide bien el tiempo cuando da a entender que han pasado años –muchos años–. En realidad, en la ficción narrativa han pasado, como mucho, dos años desde la última vez que vio a Biralbo en San Sebastián antes de que este se marchase sin avisar.

Asimismo, el narrador hace gala de su frágil memoria cuando dice, por ejemplo: “Ahora, al cabo de casi dos años, yo he vuelto a reconocer ese olor [el de Toussaints Morton], que ya será para siempre el del pasado y el miedo” (*Invierno*: 65). En lugar de “casi dos años”, han transcurrido, en realidad, un poco más de dos años, porque el encuentro entre Biralbo y Morton y Daphne tiene lugar una tarde de julio de 1983 (*Invierno*: 65) y el narrador está relatando desde su presente tras el

¹⁷¹ Observa Gonzalo Sobejano que el recurso de la comparación, en el que se establece explícitamente una tensión entre dos términos correlacionados por un nexos (al contrario que en la metáfora, donde desaparece el término real en beneficio del imaginario), no es bueno ni malo, sino que su calidad depende del talento imaginativo y expresivo del escritor y de la eficacia que logre en la conciencia del lector (Sobejano, 1983: 403). Sobre metáfora y comparación, véase *Retórica* (Albaladejo Mayordomo, 1993: 139-156).

reencuentro con Biralbo, es decir, en diciembre de 1985 o incluso ya pasado diciembre, en 1986.

También cuando el narrador cuenta que el protagonista “había tenido en aquel tiempo la sensación de no existir”, pero no se lo dijo hasta uno o dos meses después de su primera visita (*Invierno*: 21), vuelve a evidenciarse su imprecisión. Es imposible que Biralbo le cuente esas cosas uno o dos meses después de la primera visita si esta tiene lugar en un atardecer de diciembre (*Invierno*: 18) porque cuando Lucrecia aparece al final de la novela en busca de Biralbo, sigue siendo diciembre de ese mismo año (*Invierno*: 221). Al desorden en el tratamiento del tiempo de la trama y el juego de anticipaciones y resonancias se suman ahora, como motivo de suspense, las incertidumbres y los descuidos y errores cronológicos del narrador, un personaje alcohólico y desocupado, que parece que vive del recuerdo, pero no del propio, sino del ajeno.

El narrador no es, pues, un hombre minucioso y detallista en su manera de narrar y a menudo imagina o inventa lo que pasó o pudo haber pasado, como sucede en el pasaje donde se habla de unas viejas cintas que se grabaron cuando Billy Swann y Biralbo tocaban juntos en el Lady Bird: “Habían encontrado en el automóvil de Floro –también es posible que él las dejara premeditadamente allí– antiguas cintas grabadas en el Lady Bird de los mejores tiempos” (*Invierno*: 113). Como puede apreciarse, el narrador sugiere que quizá Floro Bloom, “tranquilo cómplice en otro tiempo de sus coartadas o sus citas”, puso las cintas en el automóvil a propósito. Sin embargo, esto no es posible si tenemos en cuenta lo que Floro Bloom le contó al narrador anónimo: “–A las ocho de la mañana [Biralbo] se presentó en mi casa [...] Se puso muy serio, dijo que debía pedirme un último favor [...] Quería que le dejara mi coche. ‘¿A dónde vas?’ Otra vez se puso misterioso: ‘Te lo diré en cuanto pueda.’ Le doy las llaves y le digo, ‘que escribas’, pero ni me escuchó, ya se había ido...” (*Invierno*: 114-115). Es imposible que, tal y como ha sugerido el narrador, Floro Bloom dejase las cintas de música a propósito en su coche para que las escuchasen Biralbo y Lucrecia, puesto que, cuando Biralbo le

pide como último favor que le preste su coche, Floro Bloom le entrega las llaves directamente y él se marcha. Por tanto, las cintas ya debían de estar en el automóvil.

Algunos estudiosos consideran que esta clase de ambigüedades e incertidumbres desvirtúan el relato policial. Así lo considera Miguel Ángel Latorre Madrid cuando se refiere al recurso de la falta de pronombre identificador que suele utilizar el jienense en *Beatus ille* –estrategia que también aparece en *El invierno en Lisboa*–. Latorre Madrid asegura que el relato policial clásico no admite este tipo de incertidumbres y de ambigüedades (Latorre Madrid, 2003: 160)¹⁷². También Aguilera García entiende que el narrador de *El invierno en Lisboa*, a través de sus abundantes descripciones con aire proustiano que nada tienen que ver con las concisas y objetivas de cualquier novela policiaca, añade un factor subjetivo y un punto de vista muy personal sobre los hechos que enjuicia (Aguilera García, 2006: 353). Según él, con las digresiones particulares no solo se hace más lenta la narración, sino que también se perjudica notablemente “la objetividad pura y dura” propia de la estética policiaca que consigue que el lector vaya haciendo su propia interpretación de lo narrado. Además, cree Aguilera García que lo estático gana terreno a lo dinámico porque el narrador utiliza fórmulas que restan velocidad a la acción y a la trama, alejándose, así, del canon policiaco (Aguilera García, 2006: 360-361)¹⁷³.

¹⁷² En sentido parecido, Harriet Quint hace una afirmación con respecto al comienzo de *Beatus ille* que bien podría aplicarse a *El invierno en Lisboa*. Señala que el primer capítulo está plagado de nombres, referencias temporales y acontecimientos con los que el lector, confuso en primera instancia, no sabe qué hacer (Quint, 2004).

¹⁷³ Señala, en primer lugar, el repetido uso del estilo indirecto, con la continua aparición de la expresión verbal “dijo”, que sirve para reafirmar la idea de que el narrador está escuchando y reproduciendo después lo que le contaron el resto de los personajes, sobre todo Biralbo. En segundo lugar, señala la continua aparición del verbo “pensar”, con lo que las reflexiones personales del narrador añaden un factor subjetivo y un punto de vista muy personal sobre los hechos que enjuicia. Y, en tercer lugar, explica que la descripción de las actuaciones musicales, que el narrador describe con “un puntillismo y una profusión de detalles casi proustianas”, se aleja así de la descripción rápida

En sentido parecido, Antonio Garrido Domínguez, en “La trama de la novela policiaca o el gusto por la complicación”, hace alusión al hecho de que la prisa y la tensión son factores consustanciales al género policiaco que evitan que se detenga en exceso el ritmo narrativo, y, como consecuencia, se enfríe el interés del lector (Garrido Domínguez, 2000: 133); y Marta Vázquez Naveira defiende que “el característico *ornatus* retórico del escritor, basado en la *amplificatio* retórica, queda muy alejado de la prosa narrativa propia de la novela policiaca” (Vázquez Naveira, 2014: 197).

Es cierto que, desde el mismo comienzo de la novela, cuando el narrador habla de su reencuentro con Biralbo en el Metropolitano, en vez de presentar afirmaciones a partir de su observación, tal y como haría un narrador objetivo, presenta interpretaciones veladas que nos inducen a creer que lo que cuenta es de esa manera, pero dejando siempre una leve duda en el aire. Afirma, por ejemplo, que Biralbo ahora tocaba el piano “como si pusiera en la música la menor cantidad posible de esfuerzo, como si lo que estaba tocando no tuviera mucho que ver con él [...] cuando oí que el piano insinuaba muy lejanamente las notas de una canción cuyo título no supe recordar, tuve un brusco presentimiento de algo, tal vez esa abstracta sensación de pasado que algunas veces he percibido en la música” (*Invierno*: 9). Sin embargo, debemos puntualizar que, como ya se ha comprobado antes, la objetividad pura no es una característica esencial de la estética policiaca, aunque sea frecuente. Por tanto, la falta de objetividad y de precisión por parte del narrador no puede considerarse una innovación tal que excluya la novela del ámbito policiaco. En el género policial es frecuente el punto de vista externo del personaje, un personaje testigo que narra lo que ve (visión desde fuera). No obstante, también es frecuente en el relato policiaco el punto de vista interno, por el cual el narrador

del escenario del club de jazz que se podría encontrar en la estética policiaca. Aguilera García tiene la sensación de que el narrador se detiene continuamente porque quiere que el lector lo acompañe y disfrute de cada segundo de música, pero cree que una narración policiaca ortodoxa no permitiría esta parada musical (Aguilera García, 2006: 360-363).

(o narrador-personaje) sabe lo que sabe el personaje. Con el punto de vista interno, el narrador no solamente explica lo que ve (desde fuera), sino lo que siente –por ejemplo, en las novelas de Chandler protagonizadas por Philip Marlowe–. Tanto el punto de vista externo como el interno (el narrador sabe lo que sabe el personaje) favorecen la trama de suspense.

Así, además del subjetivismo de Philip Marlowe que aparece en las novelas de Chandler tampoco se puede olvidar que muchas novelas policiacas clásicas como *El caso Lerouge*, de Émile Gaboriau, *Estudio en escarlata*, de Arthur Conan Doyle, o *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux, presentan, debido principalmente a su publicación original por entregas, tramas muy folletinescas en las que se transgrede la objetividad¹⁷⁴. Por tanto, resulta evidente que no todas las novelas policiacas presentan un estilo conciso, directo y objetivo. La historia del género muestra que ya entre los clásicos se pueden encontrar obras que transgreden estas características. En el caso de *El invierno en Lisboa*, el punto de vista interno –tanto de Biralbo cuando cuenta su propia historia a su confidente, como del propio narrador cuando transmite la historia de la que él ha sido testigo a los lectores– favorece la ambigüedad y la subjetividad narrativas, que, a su vez, aumentan la intriga y el suspense propios del género policiaco.

Pero es que, además, esta imprecisión del narrador no hace sino reforzar otra de las convenciones más comunes del género: la participación del lector en el juego del desvelamiento del misterio, ya que se hace necesario un lector activo, que se implique para ir recomponiendo los fragmentos dispersos de la historia. En esta novela el lector mira a los personajes a través del narrador anónimo amigo del

¹⁷⁴ En este sentido, Yvette Sánchez, en su artículo “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina”, habla de las interrupciones del relato en un momento culminante que se producen en los finales de capítulos para crear suspense. La autora afirma que se trata de una estratagema de herencia folletinesca para que el lector continúe la lectura, y asegura que *El invierno en Lisboa* se prestaría perfectamente para la publicación por entregas en una revista porque las últimas frases de cada capítulo parecen “jugadas de una partida de ajedrez que provocan el próximo lance” (Sánchez, 1997: 100).

protagonista y, como ya se ha visto, tiene que ir haciendo un esfuerzo para ir reconstruyendo la vida de Biralbo y de Lucrecia a través de la información que va recibiendo de mano de este narrador testigo que, a veces, duda de su propia memoria: “Lo visité muchas tardes en aquel salón, y mi memoria tiende a resumirlas en una sola, demorada y opaca. No sé si fue la primera cuando me dijo que...” (*Invierno*: 20).

En una entrevista con Javier Solana, Muñoz Molina cuenta que debido a la ambigüedad y subjetividad de esta voz narrativa que guía la novela “el lector se ve forzado a construir él mismo el personaje, a inventarlo o incluso a convertirse en él” (Solana, 1988: 7). En este sentido, Pérez Lasheras entiende que el escritor va “sembrando” a lo largo de la novela una serie de “pistas” que obligan al lector a convertirse en protagonista de su propia novela, pues debe “resolver un caso que el narrador incompetente no ha sido capaz de organizar de tal forma que pudieran ser fácilmente comprensibles los tiempos y los lugares de las –en teoría, al menos– acciones secundarias” (Pérez Lasheras, 1994: 224-225).

En efecto, como ya se ha visto, a lo largo de la historia del género muchos autores declaraban que ni el paisaje, ni el tratamiento humano de los personajes, ni los toques de ambiente interesan en una estructura tan puramente teleológica. Pero esto no se ajusta realmente a la verdad. Como explica Tomachevski, hay que mantener vivo el interés, estimular la atención del lector. En este sentido, el aspecto emocional desempeña un papel fundamental en la tarea de mantener viva la atención, suscitando una especie de implicación personal del lector en el desarrollo del tema (Tomachevski, 1982: 179-182). A este respecto, en contra de lo que muchos críticos afirman sobre el género, aspectos aparentemente secundarios resultan fundamentales.

En el género policiaco interesan tanto las descripciones de paisajes y personajes y la ambientación como en cualquier otro. Son elementos ligados a la intriga. Lo que sucede simplemente es que en la narración policial es necesario, además, que exista un misterio criminal y una investigación con su consecuente

revelación final, y cuanto mejor sea el conjunto de todo ello, mejor será la obra en sí misma. Esto es precisamente lo que hace Antonio Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa* a través de su narrador anónimo. La novela se sirve de motivos aparentemente secundarios, pero con un claro propósito estructural, para retardar la acción, confundir al lector o aplazar la solución al misterio –al mismo tiempo que dotan a toda la obra de gran verosimilitud–. De este modo, *El invierno en Lisboa* incluye digresiones en la medida justa para no desviarse del tema policiaco y, sin embargo, dotarlo de un gran realismo y hacer de los personajes seres verdaderamente humanos, no vagos estereotipos literarios o cinematográficos ceñidos a su función en la trama, como se va a comprobar a continuación.

4.4.5. Los personajes y la transformación del prototipo policial

En su *Poética* Aristóteles defendía la primacía de la acción sobre el personaje argumentando que este resultaría indefinible al margen de los hechos (Aristóteles, 2011). Con el tiempo, la postura del teórico griego fue asimilada, entre otros, por los formalistas rusos y por los narratólogos franceses. Sin embargo, si Aristóteles y sus continuadores reivindicaban la importancia de las acciones en la definición de los personajes, también hay algunas matizaciones de interés. En este sentido, del estructuralismo francés merecen destacarse las aportaciones de Barthes en *S/Z*. El autor no solo afirma la prevalencia del personaje sobre la acción, sino que lo caracteriza como un complejo de propiedades narrativas o semas regulados por códigos específicos (Barthes, 1970: 14-15). Pero, tal y como señala María del Carmen Bobes Naves, ambas unidades, la acción y los personajes, mantienen una relación de igualdad. No se puede pensar en una acción sin un sujeto que la realice y no se puede pensar en un personaje si no es en relación con una acción o con una situación. Resulta evidente que una obra literaria es una combinación organizada y descomponible de elementos, pero cuyo significado reside precisamente en el conjunto y en sus relaciones recíprocas. Por tanto, estamos de acuerdo con la autora

en que la relación entre ambas unidades es de implicación (Bobes Naves, 1998: 145).

Es cierto también, como comenta Garrido Domínguez, que, aunque “por imperativo de la mimesis” las funciones de los personajes en una obra son tan variadas como las de las personas en el mundo real, no por ello se ha dejado de intentar poner orden en este complejo universo, clasificando las acciones y tratando de establecer tipologías del personaje. Sin embargo, a pesar del progreso, la disparidad de criterios taxonómicos empleados ha dado lugar a que los resultados conseguidos no resulten del todo satisfactorios. La categoría narratológica de personaje es una categoría necesitada de trabajos a partir del examen de obras particulares, autores, escuelas o movimientos, porque solo así se logrará ir aislando progresivamente la especificidad del personaje en cuanto elemento de la estructura narrativa. Hasta el momento, se ha tendido con excesiva frecuencia a imponer una definición que no correspondía con la realidad efectiva, y, por ello, advierte el crítico que la doctrina de Aristóteles no estaba pensada obviamente para un género tan moderno como la novela (Garrido Domínguez, 2008: 91-103).

Según Todorov, las tipologías del personaje podrían dividirse en dos grandes bloques: tipologías formales y sustanciales. Las tipologías formales establecen oposiciones generalmente binarias entre los personajes según su importancia para la trama, su complejidad y su capacidad de sorpresa, la variación o constancia de sus rasgos definitorios y su jerarquía respecto de la intriga (Ducrot y Todorov, 1972: 261-262)¹⁷⁵.

¹⁷⁵ El primer criterio de Todorov –la importancia para la trama– da lugar a la distinción entre personajes principales –o protagonistas–, y personajes secundarios, aunque no se deben excluir los grados intermedios. Resulta imprescindible señalar, como hace Garrido Domínguez, que los personajes principales no solo son los que desempeñan funciones de mayor relieve en el ámbito de la trama sino aquellos de quienes más se habla en el texto (Garrido Domínguez, 2008: 92). Por su parte, E. M. Forster en *Aspectos de la novela* distingue entre personajes planos y redondos en función de su capacidad para sorprender al lector. Los personajes planos están poco elaborados, se trata de

Por otro lado, considera Todorov las tipologías sustanciales, que nacieron en el marco del formalismo y del estructuralismo, gracias a propuestas como las de Propp, Soriau y Greimas¹⁷⁶, y que presentan clasificaciones que responden a una concepción dramática del relato. Cada agente tiene asignado un papel determinado –o varios– que condiciona su conducta en la obra. Por tanto, no interesa el personaje como ser individual y humano, con unas cualidades físicas y psicológicas propias, sino la categoría abstracta a la que pertenece en función de sus cometidos. Se trata de los actantes o agentes, que, aunque son limitados, forman una estructura

simples esbozos o caricaturas y resultan fácilmente reconocibles y recordables para el lector; mientras que los personajes redondos, en cambio, poseen más rasgos o ideas que los caracterizan, se cuida mucho más su diseño interior y exterior y, sobre todo, poseen una permanente capacidad de sorpresa. Además, señala que dentro de un mismo relato alternan personajes planos y redondos y es la propia trama la que opta, según sus condiciones, por unos u otros (Forster, 1961: 104). Por otro lado, el criterio de variación permite separar dos clases de personajes: los personajes estáticos, cuyos atributos se mantienen constantes a lo largo de la trama y tienden a funcionar como paradigmas de una virtud o defecto y los personajes dinámicos, que experimentan cambios en sus rasgos e importancia y suelen tener un protagonismo más acentuado. De nuevo, ambos tipos alternan en el marco de un mismo relato. Por último, hay que señalar también el criterio de jerarquía respecto de la intriga. El grado de sometimiento o independencia del personaje respecto de la trama da lugar a la última de las tipologías formales que comenta Todorov. Por un lado, estarían los personajes que se someten a la trama cumpliendo una función determinada, haciendo que todo el peso del relato recaiga sobre la acción y que el personaje se limite a desempeñar el cometido que ella le impone; y, por otro lado, los que polarizan la acción, sirviéndose de ella para sus fines y donde la acción sirve para ilustrar los atributos del personaje.

¹⁷⁶ El concepto de actante debe su acuñación definitiva a Greimas, que lleva a cabo una síntesis de las propuestas de Propp y Souriau e intenta correlacionar sus resultados con las funciones sintácticas de la lengua tal como las concibe Tesnière y elabora su propio modelo actancial del relato, que se centra en las funciones de los personajes. No interesa quién es, ni cómo es, sino qué hace, qué significado tiene su acción para el desarrollo de la historia. De este modo, los personajes son muy importantes porque desencadenan la acción. Toda acción narrativa depende de seis actantes: el sujeto desea un objeto y desencadena la acción; el objeto es el motivo de deseo del sujeto; el destinatario se beneficia del objeto; el destinador colabora en la entrega del objeto al destinatario; el ayudante ayuda al sujeto; y el oponente pone trabas al sujeto para conseguir el objeto (Greimas, 1973).

funcional y constituyen el modelo abstracto del relato que se actualiza en las diferentes narraciones concretas. Cualquier realidad de la obra, animada o inanimada, humana o animal, puede asumir un cometido o función en el relato. Por tanto, la sociedad, el destino, etc. también pueden cumplir el papel de actantes.

Sin embargo, tanto las funciones propuestas por Propp, como el modelo de Greimas, la gramática del relato de Todorov y los papeles de Bremond han sido criticados especialmente por Chatman, que afirma que la aplicación de estos modelos supondría que todos los relatos funcionan igual y los personajes quedan privados de sus señas individuales, se desrealizan convirtiéndose en función narrativa. Al querer abstraer generalidades, se distancian de la única realidad existente. Ciñéndose a la función se empobrece el personaje (Chatman, 1978).

En el género policial es muy común la función que cumple, por ejemplo, el investigador –sea detective, policía, periodista...–, así como otras funciones desempeñadas por personajes oponentes y ayudantes que contribuyen al suspense y a la complicación de la trama. Sin negar esta evidencia, se olvida muchas veces que estos prototipos policiales no están reñidos con la verosimilitud y el profundo realismo humano y que, lejos de ser personajes planos, pueden convertirse en personajes redondos y dinámicos. En este sentido, E. M. Forster ya aseguraba que la novela está llena de humanidad y que, por lo tanto, no puede excluirse de ella algo tan propiamente humano como el sentimiento, en cuyo caso la novela se convertiría en una ristra insípida de palabras: “Podemos aborrecer la humanidad, pero si se exorciza o se purifica, la novela se marchita y poco resta de ella, como no sea un racimo de palabras” (Forster, 1961: 38-39). Es necesario, por tanto, llegar a un punto intermedio en que ni se hable del personaje enteramente como la representación de una serie de rasgos psicológicos, morales o sociales, puesto que actúa dentro de una obra; ni considerarlo solamente respecto de su función dentro de la acción, ya que los grandes personajes de la literatura nunca son meros agentes de una acción, sino que representan, en alguna de sus facetas, la condición humana.

También Patricia Highsmith, consciente de las diferencias críticas sobre los personajes literarios, considera que, más allá del prototipo —y del prototipo policiaco—, la narración puede mejorar si se crea un personaje que no responda a los tópicos establecidos en el género y que sea verosímil, ya que “las incongruencias tienen un límite que debe respetarse, pero el resultado, si lo hay, es más interesante de lo normal” (Highsmith, 1987: 10). Patricia Highsmith considera, pues, la novedad y verosimilitud del personaje como factores importantes en la novela y asegura que un escritor puede mejorar su suerte y la reputación del género utilizando en sus libros cualidades como la intuición, el carácter y la apertura de nuevos horizontes para la imaginación del lector. Según ella, los “personajes inventados tienen que parecer reales” (Highsmith, 1987: 170-171).

Precisamente, un gran acierto de la tradición policiaca es la creación de personajes que, sin dejar de tener una clara vinculación con la trama de intriga, tienen, como personajes redondos y dinámicos, una intensidad que supera la subordinación a la trama y el simple modelo policiaco. En este sentido, destacan personajes como Sherlock Holmes, Hércules Poirot, el comisario Maigret, etc. Pero la consideración de los personajes en el género policial no siempre se corresponde con esta idea. Así, algunos autores, como Juan José Mira, por ejemplo, defendían que el detective humano, con raíces sentimentales dentro del relato, ataca y desvirtúa el género en lo que constituye su esencia: la intriga. Para Mira, “esto podrá ser una superación de la novela policiaca, pero también es evidente que no se trata ya de novela policiaca” (Mira, 1956: 51). De forma semejante, piensa Estébanez Calderón cuando afirma que un rasgo peculiar que afecta a los personajes del género policiaco es que están marcados por un carácter estático y no sufren alteración o evolución en el transcurso de la obra (Estébanez Calderón, 1996: 762). Estas opiniones revelan los prejuicios sobre el género policial, como género rígido y limitado por unas normas fijas, que no se corresponden, en realidad, con las mejores obras de la tradición literaria policiaca. El hecho de que el detective o cualquier otro personaje alcance una dimensión humana en una novela policiaca en absoluto desvirtúa el género en lo que constituye su esencia.

Sin embargo, estas ideas afectan también al estudio de los personajes en *El invierno en Lisboa*. Morales Cuesta, entiende, por ejemplo, que, en esta novela, aparecen unos personajes estereotipados (la *femme fatale*, los gánsteres, el pianista desarraigado, el trompetista borracho, etc.) que “consiguen ser elevados a la categoría de mitos por la fuerza de un estilo evocador y poético”. Según él, Muñoz Molina ha logrado que el amor y el crimen cobren unos tintes tan poéticos que convierten en mito literario algo que hasta entonces solo era admitido como mito cinematográfico (Morales Cuesta, 1996: 41). Por tanto, aunque Morales Cuesta alaba la maestría del jienense en la creación de sus personajes, esta consideración de los mismos como “estereotipados” implica una visión profundamente rígida. Y de la misma opinión es Timothy P. Reed, que también percibe una caracterización estereotipada de los protagonistas de *El invierno en Lisboa* (Reed, 2004: 31).

Begines Hormigo, por su parte, aunque es consciente de que a Antonio Muñoz Molina le gusta mucho transformar las expectativas tópicas del lector (Begines Hormigo, 2006b: 248), está convencido también de que los personajes que aparecen en esta novela solo pueden vivir dentro de la ficción literaria y conforme a unos patrones bien establecidos y tipificados con respecto al género policial. Entiende que Santiago Biralbo es un pianista de jazz enamorado y atormentado por ese amor, que se ve envuelto en el robo de un cuadro de Cézanne. Lucrecia sería la mujer fatal, deseada por su esposo Malcolm y por su amante Biralbo, a quien arrastra a los bajos fondos de la delincuencia y el crimen. Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Daphne cumplirían, por otra parte, con el papel de villanos, desencadenando la trama criminal que termina con el asesinato de Malcolm, la transformación del nombre de Biralbo y su cambio de actitud ante Lucrecia, que asumirá ahora el papel de mujer enamorada; y, finalmente, interpreta Begines Hormigo que Floro Bloom, Billy Swann y el narrador son los amigos de Biralbo y le ofrecen su amistad y su ayuda incondicional (Begines Hormigo, 2006b: 243). En el mismo sentido, Nieves Ibáñez también cree que en *El invierno en Lisboa* Antonio Muñoz Molina se ha dejado llevar inevitablemente por la inercia del género policial y su ortopedia, tergiversando la historia sentimental que realmente el novelista

quería contar, “acartonándola, alejándola de toda conexión con lo real, y casi de la verdad, y los personajes también estereotipados se han trocado en tiosos maniqués” (Ibáñez Ibáñez, 2014: 230).

No obstante, es necesario revisar estas afirmaciones, pues, una vez analizadas en detalle, se hace evidente que no resultan coherentes con la realidad de la obra. La equivocación proviene de la falsa creencia de que el género policiaco se ve cohibido por una ortopedia. La historia literaria revela, como ya se ha visto, que todas las reglas que se le han tratado de imponer han sido sistemáticamente transgredidas, porque el género policiaco, como cualquier otro, está abierto a innovaciones. Según se ha explicado anteriormente, si hay algo que caracteriza al género es “la puesta al día, la renovación de temas y tramas, de personajes y de atmósferas” (Camarasa, 2018: 105). Además, tampoco es cierto que los personajes de esta novela sean “tiosos maniqués”, sino todo lo contrario. En *El invierno en Lisboa*, la creación de personajes redondos escapa a la visión de los personajes como tipos. Uno de los grandes logros de Antonio Muñoz Molina es que ha sabido dotar a sus personajes de una personalidad propia muy marcada, que logra emocionar y convencer a los lectores. En esta novela, los personajes – principalmente los protagonistas– en absoluto se perciben como simples actantes que se encuentran en la historia para cumplir una función en la acción. Muñoz Molina no se limita a presentar una serie de estereotipos característicos del género, sino que dota a sus personajes de rasgos propios y originales que los hacen verdaderamente humanos y logra que sus palabras y acciones resulten totalmente verosímiles y consecuentes con sus particulares maneras de ver el mundo.

El mismo Antonio Muñoz Molina afirma, no sin razón, que, en la historia de la literatura, como en las novelas policiales, no hay figura que previamente no esté codificada por las normas del género o mediatizada por prejuicios y tópicos. Pero eso no implica que los personajes no puedan ser redondos (*Reseña*: s. p.). Por tanto, estamos de acuerdo con él en que no se puede encasillar a un personaje en un prototipo por el simple hecho de cumplir una función en la obra –por ejemplo, la

función de detective—, puesto que no existe ninguna figura literaria que no esté previamente codificada. En realidad, como señala Bobes Naves, la tradición hace que los lectores tengan unas expectativas en torno al personaje y, al confirmarlas o rechazarlas, van construyendo realmente su figura (Bobes Naves, 1998: 157).

En este sentido, Thomas M. Scheerer entiende que, especialmente en *El invierno en Lisboa*, el autor ubetense hace uso de los modelos, pero sin entregarse enteramente a ellos, es decir, se asegura que los paradigmas queden explícitos para transformarse, más tarde, en objetos de variaciones lúdicas (Scheerer, 1995: 235). Esta afirmación de Scheerer, que no todos los críticos e investigadores comparten, resulta, sin embargo, evidente a un lector atento a los detalles. De este modo, aunque los personajes de *El invierno en Lisboa* guardan una estrecha relación con los estereotipos del género policiaco —Biralbo con el héroe-detective, Lucrecia con la *femme fatale*, Floro Bloom, el narrador innominado y, supuestamente, Billy Swann, con los amigos del detective, y Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Daphne con los criminales—, no son simples maniqués, ni personajes vacíos que se limitan a cumplir una función en la historia. Se trata de personajes con una esencia propia, con rasgos y hábitos que los definen, los hacen únicos e individuales y a la vez universales, de manera que los lectores ya no buscan solo la resolución del enigma, sino también conocer el destino de esta galería de personajes que desfila por las páginas de la novela y que ha despertado su curiosidad.

La creación de personajes que van más allá del estereotipo tiene que ver con la superación de los tópicos del género policial como género cerrado e invariable y la relación de *El invierno en Lisboa* con otros géneros literarios. Lo cierto es que, en esta obra, Antonio Muñoz Molina ha sabido combinar a la perfección las estrategias o temas del género policiaco con otras más propias de otros géneros, como la novela de aprendizaje, en relación con la transformación interior de los protagonistas, o como la novela sentimental, con la apasionada relación que viven. Y precisamente la clave de su éxito está en que el jienense ha logrado combinar todas estas estrategias en la forma y medida justas para hacer de sus personajes

principales figuras redondas (Forster, 1961: 104), seres verosímiles, aparentemente reales, que sienten y padecen. De este modo, el jienense logra una mayor complicidad con el lector, favoreciendo su implicación emocional e intelectual, ya que se siente atraído, como el narrador, por la apasionada historia de amor y crimen en la que se ven envueltos Biralbo y Lucrecia.

4.4.5.1. El detective: Santiago Biralbo

Santiago Biralbo, luego Giacomo Dolphin, es el protagonista de la novela. Es un personaje redondo y dinámico que polariza la acción. Biralbo cumple el papel de héroe-detective. Es un pianista de jazz enamorado y dispuesto a todo para salvar a la mujer que ama, Lucrecia, que se ha visto envuelta en una intriga criminal relacionada con el robo de un cuadro. Por tanto, la función de Biralbo en la obra según, la terminología de Greimas, sería la de sujeto, porque, al desear al objeto, desencadena la acción (Greimas, 1973).

En primer lugar, con relación a su papel protagonista en la novela, es necesario recordar que el héroe cumple la función de nexo para enlazar los diversos motivos que componen la obra, y, por tanto, nace cuando el material de la historia –o fábula– se organiza en forma de trama (Tomachevski, 1982: 206). Biralbo es el protagonista de *El invierno en Lisboa* porque es él quien vive todas las aventuras y luego transmite su historia al narrador anónimo, que es quien la cuenta a los lectores.

En segundo lugar, como ya se ha dicho, Santiago Biralbo es un personaje redondo, es decir, un personaje complejo, en el que podemos encontrar múltiples matices psicológicos y conflictos emocionales y que, por tanto, resulta completamente verosímil. Es imprescindible señalar que en su caracterización es clave el nombre. En efecto, como dice Tomachevski, el elemento más sencillo que sirve para reconocer al personaje es el nombre propio atribuido al héroe (Tomachevski, 1982: 204). En sintonía con estas ideas, y conociendo la importancia

que el jienense concede a los nombres, en una entrevista con Martín Gil, Muñoz Molina dice claramente que el nombre “es una manera de poseer el personaje, es una manera de tenerlo entero, y tenerlo sonoramente, resumido en una sola palabra” (Martín Gil, 1988: 28). Ya en su artículo “El maleficio de los nombres”, aseguraba el escritor que “hasta el final las palabras, los nombres nos poseen y nos persiguen” (*Nautilus*: 36), porque entiende que “las cosas solo existen si las nombra una inteligencia, y un cuerpo no es nada si no tiene un nombre que nos permita convocarlo y decirlo para injuriar el silencio o la desierta soledad” (*Nautilus*: 38). Está claro que para Antonio Muñoz Molina nombrar es un acto mágico, y así lo aclara en su ensayo “El personaje y su modelo”, donde el escritor ubetense detalla el porqué de la importancia del nombre:

Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta de las malas novelas son los nombres de sus protagonistas, y en tal medida que, al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos al personaje. El nombre, al menos el del protagonista, ha de sonarnos como quería don Quijote que sonara el de Dulcinea: músico y peregrino y significativo. Y no es casual que la primera tarea de don Quijote, ese enfermo de la literatura, cuando decidió convertirse en héroe de libro, fuera dotarse de un nombre [...] el nombre es el núcleo y la cifra de la identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente (*Pura*: 45).

En este mismo ensayo, un poco más adelante, confiesa el jienense que con algunos nombres pasa como con algunos personajes: “que uno los tiene antes de tener su historia, y los guarda y no sabe todavía para qué van a servirle, como esos virtuosos del bricolaje que tienen llenos los bolsillos de tuercas o de trozos de alambre porque imaginan que alguna vez les serán útiles”. Explica que hay nombres que uno inventa sin saber nunca de dónde lo ha sacado. Es lo que le ocurrió con el

apellido Biralbo, que ni siquiera sabía si existía realmente, pero que, según cuenta, guardó durante mucho tiempo antes de dárselo al protagonista de *El invierno en Lisboa* (*Pura*: 46).

Recordemos que ya otro personaje de su primera novela, *Beatus ille*, tenía este apellido, Manuel Biralbo, un vecino de Justo Solana en Mágina. ¿Es posible que Santiago Biralbo (o quizá sus padres o abuelos) fuese también natural de Mágina? Resulta curioso, en este sentido, que en *El invierno en Lisboa* no se mencione nada sobre los orígenes de Biralbo, que decía que “aspiraba a ser como esos héroes de las películas cuya biografía comienza al mismo tiempo que la acción y no tienen pasado, sino imperiosos atributos” (*Invierno*: 45). Antonio Muñoz Molina nunca se ha pronunciado de forma explícita al respecto, aunque en su artículo “Entre Úbeda y Mágina” dice lo siguiente: “algunas veces me gusta hacer que aparezca en un relato o en un libro un personaje de Mágina, pero no [...] aludo a su origen, sino que doy tan solo algún rasgo que un lector muy atento podrá identificar” (*Huerta*: 219). Quizá este sea uno de esos casos, sobre todo si tenemos en cuenta la siguiente declaración de un joven Antonio Muñoz Molina que, en un artículo titulado, precisamente, “El secreto de Santiago Biralbo”, nos da una pista muy valiosa sobre los orígenes del pianista errante de su novela:

En *Beatus ille* había querido contarle todo: antes de comenzar *El invierno en Lisboa* me di cuenta de que era preferible decir lo menos posible, rodear las palabras escritas de grandes espacios en blanco para que la historia sugerida se estableciese con más plenitud en la imaginación del lector [...] me parece que la segunda novela es el reverso de la primera, que las mantiene unidas la misma simetría inversa que a las dos caras de una estatua de Jano. *Beatus ille* termina con una mujer que se acerca. Al final de *El invierno en Lisboa* hay una mujer que da la espalda. De los héroes de *Beatus ille* se saben los nombres de los antepasados hasta la tercera generación. Del origen de mi pianista Biralbo nunca se dice nada en *El invierno en Lisboa*.

Pero quien quiera averiguarlo debe leer cierta página de *Beatus ille...* (*Secreto*: 109).

Parece evidente, pues, que Santiago Biralbo procede de Mágina, y es posible que el personaje de Manuel Biralbo –que aparece en *Beatus ille*–, sea familiar suyo, quizá su padre o su abuelo¹⁷⁷. Además, en una entrevista con Martín Gil, Antonio Muñoz Molina revela otra anécdota muy interesante acerca del nombre de su protagonista masculino cuando dice: “El protagonista se llama Santiago Biralbo y en un momento determinado se cambia el nombre y se llama Giacomo. Sólo después de terminar la novela me di cuenta de que Giacomo es la traducción al italiano de Santiago” (Martín Gil, 1988: 28). Resulta curioso que, sin proponérselo, de forma completamente inconsciente, había dado al personaje el mismo nombre que tenía, pero en otro idioma.

No obstante, está claro que la caracterización de un personaje va mucho más allá del nombre inicial. Si un narrador descubre por completo a los personajes desde el principio, no da opción a los lectores a descubrir su personalidad por ellos mismos. Como señala Bobes Naves, un personaje es un signo de ser, acción y relación, de manera que, para dotar a un personaje de identidad, hay que otorgarle unos atributos, una conducta y una manera de relacionarse con los demás. Por tanto, dotar a un personaje de identidad es algo que se lleva a cabo de forma gradual a lo

¹⁷⁷ Según Latorre Madrid, un personaje secundario, vecino de Mágina, con el que charla Minaya brevemente, Manuel Biralbo, se convierte en un personaje principal en la siguiente novela, *El invierno en Lisboa*, aunque “el nombre en este caso no sea Manuel, sino Santiago” (Latorre Madrid, 2003: 529). Sin embargo, es necesario aclarar que es imposible que se trate del mismo personaje, pues la conversación que tiene Minaya en *Beatus ille* con Manuel Biralbo está ambientada en 1969 y ya entonces dicho personaje es descrito como un viejo: “‘Calla, Manuel’, murmura al lado del viejo una mujer de pelo blanco y recogido y toca negra sobre los hombros, que estaba barriendo la acera [...] El hombre –‘Manuel Biralbo, tanto gusto’– ha dejado de trenzar la sogá que tenía entre sus grandes manos cuando llegó Minaya y le ha ofrecido otro sillón frente al suyo” (*Beatus*: 75-76). Por el contrario, en *El invierno en Lisboa*, ambientada entre 1980 y 1985, se describe a un Santiago Biralbo joven, treintañero. Por tanto, es imposible que se trate del mismo personaje.

largo de la obra y no termina hasta que el autor pone punto final a la trama, pues “el hombre alcanza su plenitud de ser con la muerte y paralelamente el personaje alcanza su ser definitivo al final de la novela” (Bobes Naves, 1998: 153).

De este modo, con respecto a la caracterización del personaje, si los misteriosos orígenes de Biralbo recuerdan a los de Sherlock Holmes¹⁷⁸, el vestuario, el diálogo y los gestos de Biralbo nos ayudan a relacionarlo con el modelo de detective clásico que representaba Philip Marlowe¹⁷⁹. En este sentido, Carmen Martín Gaité señala que Antonio Muñoz Molina elabora sus historias sobre experiencias ajenas, creando personajes que nunca ha conocido pero que han poblado sus sueños y con los que le hubiera gustado “codearse en otra vida” (Martín Gaité, 1992: 7). Así pues, Santiago Biralbo recuerda sin duda al protagonista de Chandler, Philip Marlowe, muy admirado por el ubetense, que, como se ha explicado, se ha convertido en todo un icono detectivesco a partir de elementos como el tabaco, el alcohol, la gabardina, la ironía, el escepticismo y la capacidad de seducción (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 28).

Algunos pasajes de la novela en los que se describe físicamente a Santiago Biralbo, ya convertido en Giacomo Dolphin, pueden ilustrar bien esta relación: “era el último en abandonar la barra y el vaso de whisky. Con el pelo crespo, con las gafas oscuras, con los hombros caídos y las manos agitándose a los costados como las de un pistolero, andaba despacio hacia el piano sin mirar a nadie y con un gesto brusco abarcaba el teclado extendiendo los dedos al mismo tiempo que se sentaba ante él” (*Invierno*: 125). En la siguiente escena también el abrigo que nunca se quita,

¹⁷⁸ Como señala Paco Camarasa, “el gran acierto de sir Arthur Conan Doyle, no sabría decir si consciente o intuitivamente, fue ofrecernos apenas unas pinceladas sobre la vida y la personalidad de Holmes, dejando al lector que imagine, que complete, el resto, colmándolo con su propia intuición” (Camarasa, 2018: 192),

¹⁷⁹ Además, Javier Coma en su *Diccionario de la novela negra norteamericana* explica que “Chandler se distancia de los genuinos y más puros, ‘tough writers’, ‘escritores duros’, por un hálito romántico que lo inclina al meliorismo y a la esperanza en determinados valores éticos de tipo individual” (Coma, 1986: 43), rasgo que también caracteriza la literatura del jienense.

el alcohol y el tabaco recuerdan a los personajes de Hammett y de Chandler: “Hacía un calor insano en la habitación, el aire caliente zumbaba en los acondicionadores, pero Biralbo no se había quitado el abrigo, parecía que de verdad estuviera enfermo. Siempre lo veo con él en mis recuerdos de aquellos últimos días, [...] fumando tras las cortinas del balcón, la mano derecha en el bolsillo del abrigo, buscando el tabaco, acaso la culata de su revólver” (*Invierno*: 73-74).

Con respecto a la descripción física del protagonista, existe confusión en lo que se refiere al color de su piel. José Carlos Mainer señala lo siguiente: “En ese clima incierto pero denso se desarrolla la historia que enlaza los destinos de Santiago Biralbo, pianista negro, y el narrador de la historia” (Mainer, 1997: 62). Pero, como señala Natalia Corbellini, Biralbo es descrito en la novela como “un pianista de jazz (del que nunca se dice que sea negro)” (Corbellini, 2010: 74). En efecto, Biralbo no es negro. El narrador cuenta cómo Biralbo comienza a tocar una canción “mirando sus manos tensas y blancas que se movían como huyendo” (*Invierno*: 212). Por lo tanto, no cabe duda de que Biralbo no puede ser negro: tiene las manos blancas¹⁸⁰. Creemos, como Vázquez Naveira, que se trata de un “pianista blanco con espíritu negro” que aspira a parecerse lo más posible a los genios negros que lo precedieron (Vázquez Naveira, 2014: 91).

El color de la piel del protagonista no es un dato especialmente relevante para el sentido de la obra, pero sí lo es que no se hayan entendido en ese caso muchas de las afirmaciones de los personajes. Por ejemplo, en un momento dado, Santiago Biralbo le confiesa a su amigo el narrador sus mayores deseos, y entre ellos está ser negro, triunfar en la música y, sobre todo, estar con su amada Lucrecia. Según cuenta el narrador, una noche casi de madrugada, exaltados o absueltos por la ginebra, Biralbo “se detuvo alzando la cara hacia la lluvia, bajo las ramas

¹⁸⁰ A pesar de ser una apreciación errónea, son varios los autores que han sentenciado que Biralbo es un pianista negro. Por ejemplo, Miguel Lorenci en su artículo “Muñoz Molina regresa a Lisboa” (Lorenci, 2014) o Esteban Hernández en “*El invierno en Lisboa*, la historia perfecta para los amantes del Jazz” (Hernández, 2016).

horizontales y desnudas de los tamarindos, y me dijo: ‘Yo debiera ser negro, tocar el piano como Thelonious Monk, haber nacido en Memphis Tennessee, estar besando ahora mismo a Lucrecia’” (*Invierno*: 20).

Tampoco se entendería el verdadero sentido de las palabras que Lucrecia le dedica a Biralbo cuando se despiden en el motel camino de Lisboa y ella le asegura que va a ser el mejor pianista negro de mundo. Con esas palabras ella está tratando de transmitirle no solo que cree que puede llegar a ser el mejor pianista de jazz del mundo, sino todo lo que él desee, porque, en la novela, el negro por una relación metonímica se identifica con la música de jazz. Es simplemente su forma de decirle que ella confía plenamente en su talento: “–Vete con Billy Swann, toma un avión mañana mismo. Vas a ser el mejor pianista negro del mundo” (*Invierno*: 123-124).

Asimismo, al comienzo de la novela, el narrador cuenta que entre el protagonista y el contrabajista Óscar, que sí que es negro, había una especie de complicidad racial, lo que no implica que ambos sean negros, sino que Biralbo, por fin, ha cumplido su sueño: “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 [...] pensé también que el baterista nórdico, tan ensimismado y a su aire, pertenecía a otro linaje, y que entre Biralbo y el contrabajista había una especie de complicidad racial” (*Invierno*: 11). De hecho, un poco más tarde, cuando el narrador nos habla de la transformación que ha percibido en Biralbo desde la última vez que lo vio, dice metafóricamente que había aprendido a tocar con la soltura y la ironía de un negro, es decir, Biralbo ha cumplido su deseo:

Eso era lo que le había ocurrido, lo que lo había cambiado hasta afilar sus pupilas con el brillo del coraje y del conocimiento, de una frialdad semejante a la de esos lugares vacíos donde se advierte poderosamente una presencia oculta. 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 (*Invierno*: 15-16).

Por otro lado, con respecto a la caracterización interior del personaje, también es imprescindible destacar el amor que Biralbo siente por Lucrecia, y que es origen y causa de todas sus peripecias. Este rasgo recuerda, de nuevo, a Philip Marlowe, pues, en muchos de sus casos, es la atracción que siente por una mujer implicada en la vida criminal la que le lleva a involucrarse en la resolución del misterio. Así ocurre, por ejemplo, en *El sueño eterno* con las hermanas Sternwood –implicadas en delitos de juego, chantaje, asesinato...– o en *La hermana pequeña* con Orfamay Quest –que finge que quiere encontrar a su hermano desaparecido, cuando en realidad, lo que pretende es cobrar el dinero de un chantaje–. Por Lucrecia se produce la investigación detectivesca, es decir, Lucrecia funciona en la trama como personaje desencadenante del cambio en la situación, generando intriga, y del cambio en la personalidad del pianista. Está claro que, antes de la huida de Lucrecia a Berlín, Biralbo está perdidamente enamorado de ella. Pero, es que, además, tras la partida de Lucrecia, él continúa enamorado. Una muestra del amor que Biralbo sigue sintiendo es que vive esperando recibir una carta de su amada Lucrecia: “Sacaba la llave del portal, y antes de hacerlo, desde la calle, ya miraba el buzón que tal vez contendría una carta y se estremecía al abrirlo [...] desde que se despertaba vivía para alcanzar ese instante [...] cualquier sobre que tuviera los bordes listados del correo aéreo lo sumía en la felicidad” (*Invierno*: 49).

Incluso, después de varios meses sin tener noticias de Lucrecia y de casi tres años de ausencia, cuando parecía que Biralbo había dejado de esperarla, ella vuelve a San Sebastián y él no puede evitar acudir a toda prisa a su encuentro: “Se hallaba extraviado en el tiempo y no creía que fuera a llegar nunca a la plaza de la Constitución. Y si llegaba, si el taxi encontraba el camino en el desorden de las calles y de los automóviles [...] probablemente Lucrecia ya se habría marchado, cinco minutos o cinco horas antes, porque él ya no sabía calcular la dirección del tiempo” (*Invierno*: 42). La necesidad acuciante del enamorado de estar con su ser

amado hace que el tiempo se haga eterno mientras no están juntos. De este modo, cuando están en el motel de camino a Lisboa, Biralbo es consciente de que debe marcharse solo y sabe que debe decírselo a Lucrecia antes de que ella se lo pida, pero, según cuenta el narrador, “nunca la había deseado tanto” como en ese instante y se siente incapaz de ir en contra de sus deseos más profundos; así que le propone llevarla a Lisboa: “–Te llevaré a Lisboa –dijo–. No haré preguntas. Estoy enamorado de ti [...] Haré lo que tú quieras. Haré que te enamores otra vez de mí” (*Invierno*: 123-124). Sin embargo, ante la negativa de ella, Biralbo interpreta que no lo ama, y es en ese momento cuando decide obligarse a sí mismo a renunciar a Lucrecia, porque cree que solo si logra olvidarla podrá ser feliz:

De ahora en adelante el mundo ya no sería un sistema de símbolos que aludieran a Lucrecia. Cada gesto y deseo y cada canción que tocara se agotarían en sí mismos como una llama que se extingue sin dejar cenizas. En unos pocos días o semanas Biralbo se creyó autorizado a dar el nombre de renuncia o de serenidad a aquel desierto sin voces. El orgullo y el hábito de la soledad le ayudaban: porque cualquier gesto que hiciera inevitablemente contendría una súplica, no iba a buscar a Lucrecia, ni a escribirle, ni a beber en los bares próximos a su casa (*Invierno*: 97).

En cualquier caso, está claro que, como se comprueba más tarde, para Biralbo lo más importante sigue siendo Lucrecia: “salió a la calle y al recibir bruscamente en la cara el aire húmedo de la noche supo por qué no tenía miedo: si había perdido a Lucrecia nada le importaba” (*Invierno*: 167)¹⁸¹. Así, un año después

¹⁸¹ Recordemos que en su ensayo “Retrato del artista que vuelve”, Muñoz Molina dedica unas palabras a su amigo José Guerrero, que bien podrían aplicarse a los amantes protagonistas de *El invierno en Lisboa*: “Dicen que la distancia es el olvido, pero quien lo dice ignora que hay gentes dotadas de un instinto tan certero para la lealtad que en la distancia se mejora y afila como los metales en el fuego, adhiriéndose a la memoria de una ciudad y de un catálogo de dones que acaso sea preciso perder para que revelen del todo el privilegio de haberlos poseído” (*José*: 9). Da la sensación de que Biralbo y Lucrecia poseen ese instinto de lealtad del que habla Muñoz Molina, que desmiente la creencia de que la distancia es el olvido. De hecho, según María Ángeles Rodríguez

de su último encuentro, ya en Lisboa, Biralbo entendió que, por mucho que se hubiese propuesto olvidar a Lucrecia, no lo había conseguido:

Cuando supe dónde estaba Lucrecia [...] todo fue igual que siempre, que cuando estaba en San Sebastián y tenía una cita con ella y me parecía que las horas o los minutos que me faltaban para verla iban a ser más largos que mi vida y que el bar o el hotel donde ella me esperaba estaban al otro lado del mundo. Y el mismo miedo también a que se hubiera ido y yo no pudiera encontrarla [...] Entendió que era mentira el olvido (*Invierno*: 177).

De este modo, cuando por fin Biralbo se reencuentra con Lucrecia en su casa lisboeta para prevenirla del peligro que corre, vuelven a pasar juntos esa noche. Y a la mañana siguiente, el pianista siente que no le hacía falta mirarse en el espejo¹⁸² para reconocerse porque con ver a Lucrecia a su lado le bastaba: “por primera vez en muchos años no despertaba urgido por la sospecha de una pesadumbre o de un rostro que le fuera preciso recobrar. No se pidió cuentas de la noche anterior en el espejo del cuarto de baño” (*Invierno*: 199).

El no haber comprendido que el amor que Biralbo siente por Lucrecia sigue dominándolo incluso después de su aventura en Lisboa y de su transformación en Giacomo Dolphin ha dado lugar a malas interpretaciones de la novela que resulta imprescindible aclarar. Hay que tener en cuenta que el enamoramiento ciego de Santiago Biralbo es un motivo verosímil para el desarrollo de la trama de intriga.

Begines Hormigo está convencido de que Biralbo acaba desengañándose de su amor por Lucrecia. Sostiene que, si Lucrecia lo hizo sufrir durante años, haciendo honor a su papel, más o menos desleído de *femme fatale*, más tarde, es él quien se convierte en un canalla conquistador de mujeres, que desprecia el amor y la vida

Alonso, “la concepción neoplatónica del amor establece la necesidad de la distancia para la existencia del deseo” (Rodríguez Alonso, 2017: 185).

¹⁸² Para más información sobre el *leitmotiv* del espejo en la literatura del ubetense, consúltese la obra *Los dones del espejo: la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, de Lourdes Franco Bagnouls (2001).

burguesa que implicaban las clases de música en aquel colegio de monjas. Cree que el propio Biralbo, en un arranque de sinceridad, confiesa el modo en que se dio cuenta de que el amor no era imprescindible para su vida (Begines Hormigo, 2006b: 247-248). Argumenta sus palabras con esta cita de la novela en que Biralbo, ahora Giacomo Dolphin, declara lo siguiente: “–Me he librado del chantaje de la felicidad [...] y de la perfección. Son supersticiones católicas. Le vienen a uno del catecismo y de las canciones de la radio [...] Seguro que te has despertado una mañana y te has dado cuenta de que ya no necesitabas la felicidad ni el amor para estar razonablemente vivo. Es un alivio es tan fácil como alargar la mano y desconectar la radio” (*Invierno*: 15).

Sin embargo, esta impresión de que Biralbo ha sufrido un desengaño es errónea, pues, precisamente cuando Biralbo asegura que ya no necesita el amor, no está teniendo un arranque de sinceridad, sino todo lo contrario, está mintiendo descaradamente, ya no a su confidente (el narrador anónimo), sino a sí mismo. Biralbo lo intenta y quiere convencerse de que el amor no es imprescindible, pero, en el fondo, sabe que el amor es precisamente el que ha dado sentido a su vida. Él está tratando de autoimponerse unos sentimientos y una manera de vivir que no se corresponde con lo que verdaderamente siente. De hecho, Begines Hormigo solo ha citado parte de las palabras de Biralbo, obviando varias líneas, que resultan muy reveladoras. Si leemos el fragmento completo de la cita, sin cortes, vemos que el protagonista de la novela sigue sintiendo tanto por la mujer que le cambió la vida que no se atreve ni siquiera a pronunciar su nombre en voz alta:

Me he librado del chantaje de la felicidad –dijo Biralbo tras un breve silencio, mirando a la camarera, que nos daba la espalda. Desde que empezamos a beber en la barra del Metropolitano yo había estado esperando que nombrara a Lucrecia. Supe que ahora, sin decir su nombre, estaba hablándome de ella. Continuó–: De la felicidad¹⁸³ y de la perfección.

¹⁸³ Se señala en cursiva el fragmento de la cita que Begines Hormigo no había transcrito.

Son supersticiones católicas. Le vienen a uno del catecismo y de las canciones de la radio... (*Invierno*: 15).

Recordemos que el mismo personaje confiesa que “hasta de los nombres es preciso despojarse [...] porque también en ellos habita una clandestina posibilidad de memoria, y hace falta arrancársela entera para poder vivir, decía, para salir a la calle y caminar hacia un café como si de verdad uno estuviera vivo” (*Invierno*: 89). Este es el motivo por el que a Biralbo le cuesta tanto pronunciar el nombre de Lucrecia en voz alta, porque decir su nombre es invocar su recuerdo y él sigue sintiendo tanto por ella que prefiere no hacerlo para evitar el sufrimiento de su ausencia.

Para entender a Biralbo hay que prestar atención a todas y cada una de sus palabras en su contexto; pero, también a los signos paraverbales que menciona sutilmente el narrador y que son una pista para entender las palabras de su amigo: “–Uno no se resigna –dijo, en voz tan baja que casi no se notaba en ella la ira” (*Invierno*: 15). O, más tarde, cuando el narrador nos muestra la ironía y la distancia que Biralbo elige y se esfuerza en usar al hablar de Lucrecia: “Habló de Lucrecia con ironía y distancia, de esa manera que algunas veces uno elige para hablar de sí mismo, para labrarse un pasado” (*Invierno*: 19). Asimismo, el narrador, amigo de Biralbo, se da cuenta de que Biralbo le “contaba el regreso de Lucrecia procurando entibiárla con una ironía desmentida por la expresión de sus ojos” (*Invierno*: 78).

Es casi imperceptible, pero las palabras de Biralbo están llenas de ira, de tristeza, de amargura, y, aunque usa la ironía para tratar de disimular, una vez que conocemos la historia completa, entendemos perfectamente su reacción y su manera de actuar: se trata de una impostura. Biralbo se obliga a sí mismo a evadirse para lograr esa tolerancia infinita y para, si no vencer el sufrimiento, sí, por lo menos, ocultarlo en lo más profundo de su alma: “le pregunté por ella: dijo que no sabía dónde estaba [...] En el televisor sucedía en blanco y negro un concurso de algo. Biralbo lo miraba de vez en cuando como quien empieza a familiarizarse con las ventajas de una tolerancia infinita” (*Invierno*: 19).

No olvidemos que, como dice Carmen Bobes Naves, parece que el narrador tiene más confianza en su capacidad de interpretación de los signos paraverbales, kinésicos y proxémicos y en la capacidad semántica de estos signos, que en las palabras mediatizadas por las intenciones de quienes las pronuncian y que pueden pretender ocultar la verdad (Bobes Naves, 1998: 222-223). El propio Antonio Muñoz Molina, en una entrevista con José Ribas, afirma claramente que “Biralbo, el protagonista, está haciendo una defensa de la ironía como antídoto contra el absolutismo de los sentimientos” (Ribas, 1989: 52). Años más tarde, en una entrevista concedida a Carlos Alfieri el jienense confiesa que “el aprendizaje de la ironía, tan importante y tan difícil, lo encontré mucho en Borges y en Bioy. Se trata de ese sarcasmo delicado, no cruento, que también viene de Cervantes, claro” (Alfieri, 2000: 96).

Quizá no haber apreciado la actitud irónica de Biralbo sea la razón de que Begines Hormigo –y también Aguilera García (Aguilera García, 2006: 119-120)– crea que Biralbo ha sufrido un desencanto amoroso. Por este motivo, el lector debe estar atento a todos los detalles para poder entender la actitud de Biralbo, que está intentando ocultar sus verdaderos sentimientos. Es cierto que ha sufrido una transformación interior y exterior, pero su amor por Lucrecia en el fondo sigue siendo tan intenso como antes y sigue dominándolo, aunque él trate de resignarse. Por ello, es necesario que el lector no solo crea, sino que entienda esas fatalidades sentimentales de Biralbo y de Lucrecia para comprender el porqué de todas sus acciones y palabras. Es en estos pequeños detalles en los que radica la comprensión general del personaje de la obra y quizá es por ello por lo que muy pocos investigadores han sabido analizarla adecuadamente y muchos se han quedado en la superficie de la novela.

En tercer lugar, como ya se ha dicho, Santiago Biralbo es un personaje dinámico. El pianista sufre una transformación tanto física como psicológica. Al comenzar la lectura de la novela ya sabemos que Santiago Biralbo ha cambiado de identidad, pero lo más curioso es que esta dualidad de su nombre está relacionada

con una doble naturaleza del personaje: “La mirada fue el cambio más indudable que noté aquella noche en Biralbo, pero aquella firme mirada de indiferencia o ironía era la de un adolescente fortalecido por el conocimiento” (*Invierno*: 10). Tras su reencuentro en el Metropolitano, el narrador añade que “no estaba más gordo: era más grande o más alto y el abrigo y la inmovilidad lo agrandaban” (*Invierno*: 20). Parece que Biralbo se había engrandecido a ojos de su amigo y confidente el narrador testigo.

Su nueva identidad y su nueva manera de ver el mundo, así como el cambio que se aprecia en su música, se ven influidas por las peripecias que corre para salvar a Lucrecia. El viaje inconcluso a Lisboa resulta ser un viaje iniciático que propicia la transformación del protagonista, pero el cambio interior que sufre Biralbo –y que se refleja en su apariencia física y en su forma de tocar el piano– no es una transformación repentina, sino una lenta transmutación interna del personaje, que, según cuenta su amigo el narrador, “se fue convirtiendo en el otro con la lentitud de una metamorfosis invisible” (*Invierno*: 206), una metamorfosis en la que al final hay un punto culminante relacionado con la contemplación del cuadro robado de Cézanne.

Se trata de una obra de arte que algunos aprecian por su valor económico, pero que Biralbo contempla como un objeto de gran valor artístico, pues, como dice el jienense, “hay un momento en que los ojos se abren de nuevo para el arte, igual que los oídos a la música o a un idioma que hasta entonces se ha estudiado con la sensación de no avanzar, o de hacerlo muy despacio” (*Atrevimiento*: 9). En su ensayo “La vocación de Juan Genovés”, Antonio Muñoz Molina cuenta que “un artista encuentra su estilo no a través de la persistencia de una búsqueda consciente sino cuando descubre, muchas veces por azar, la manera de volcar caudalosamente en su trabajo los depósitos más hondos de una experiencia vital [...] Encontrar un estilo es encontrar a la vez un mundo y la manera de contarlos” (*Atrevimiento*: 162).

Esto debe de ser lo que le ha ocurrido a Biralbo al contemplar la reproducción del cuadro de Cézanne¹⁸⁴.

Por este motivo, cuando el narrador se reencuentra con el protagonista en Madrid habla del cambio que había percibido en la forma de tocar el piano de Biralbo: “sus manos se movían a una velocidad que parecía excluir la premeditación o la técnica, como si obedecieran únicamente a un azar que un segundo más tarde, en el aire donde sonaban las notas, se organizase por sí mismo en una melodía, igual que el humo de un cigarrillo adquiere formas de volutas azules” (*Invierno*: 10). El narrador innominado cuenta que Biralbo había mejorado notablemente como músico de jazz, parecía que al fin había encontrado su estilo: “No entiendo mucho de música, y casi nunca me interesé demasiado por ella, pero oyendo a Biralbo en el Lady Bird yo había notado con algún alivio que la música puede no ser indescifrable y contener historias. Esa noche, mientras lo escuchaba en el Metropolitano, yo advertía de una manera muy vaga que Biralbo tocaba mejor que dos años atrás” (*Invierno*: 11).

Biralbo ha sufrido una transformación interior que ha cambiado no solo su manera de tocar el piano, sino su manera de enfrentarse al mundo. No por ello ha dejado de amar a Lucrecia. Además, ahora ella puede amarlo a él sin miedo a involucrarlo en una vida convulsa porque también él pertenece ya a ese mundo. Por ello, la metamorfosis de Biralbo en detective tiene relación directa con la búsqueda de Lucrecia y con la trama policiaca. Precisamente, su amor por Lucrecia lo conduce al mundo del crimen. La transformación de Biralbo afecta entonces a su

¹⁸⁴ Quizá este tema sea un nuevo biografema que acerca la vida del personaje a la vida del autor, pues en “José Guerrero en su sitio” el jienense recuerda su sensación cuando se encontró por primera vez ante un cuadro del pintor que da título al ensayo:

Puedo acordarme nítidamente de la primera vez que me vi frente a un cuadro de José Guerrero: no era muy grande, pero sí muy rotundo, y provocaba un impacto que se parecía menos al de la pintura que al de ciertas cosas reales y magníficas, la extensión solar de una pared enalada en azul, por ejemplo, la desmesura de ciertas formas perfectas que nos asaltan como afirmaciones instantáneas de felicidad (*José*: 37).

papel en la intriga y a la resolución del misterio. Él comienza a involucrarse en la resolución del crimen por pura casualidad. En principio, es cierto que su intención es simplemente reencontrarse con su amada, pero, finalmente, acaba implicándose tanto que se ve obligado a cambiar de nombre y hasta de vida. Por Lucrecia, Biralbo se convierte en detective.

Cuando el narrador acude al hotel de su amigo, percibe desde el primer momento que Biralbo se comporta de una manera muy peculiar, siempre alerta: “Biralbo examinó un momento la calle y cerró las cortinas [...] tenía el revólver al alcance de la mano y se levantaba cada pocos minutos para mirar a la calle tras las cortinas en las que relumbraba la luz azul del rótulo encendido sobre la marquesina” (*Invierno*: 20-21).

La transformación en detective de Biralbo comienza tras el regreso de Lucrecia a San Sebastián, cuando los amantes se preparan para ir juntos a Lisboa. Entonces Floro Bloom ya dice que se estaba poniendo muy misterioso: “—A las ocho de la mañana se presentó en mi casa [...] Quería que yo fuera a su casa. Me enseñó un papel: la lista de las cosas que debía traerle. [...] Hasta se puso misterioso, a esas horas, como si yo tuviera el cuerpo para misterios: ‘Floro, no me preguntes nada, porque no te puedo contestar.’ [...] ‘¿A dónde vas?’ Otra vez se puso misterioso: ‘Te lo diré en cuanto pueda’” (*Invierno*: 114-115). Así, es posible observar cómo su relación con Lucrecia lleva a Biralbo a actuar de forma cada vez más oscura e intrigante, hasta que, finalmente, el pianista acaba convertido en un instintivo detective, que uniendo las pistas que posee e interrogando con astucia a las personas adecuadas, acaba descubriendo todo lo ocurrido.

No todos los críticos han visto esta dependencia directa con el modelo policiaco en la novela. Para Aguilera García, por ejemplo, lo único que persigue Biralbo es el amor de Lucrecia y no le interesa lo más mínimo el descubrir dónde está el cuadro, dónde está Burma, o que Morton y Malcolm lo puedan conseguir, él entiende que “juega y le hacen jugar a ser Marlowe, pero él no es un detective” (Aguilera García, 2006: 294-295). No obstante, Biralbo, voluntaria o

involuntariamente, se convierte en detective al ir descubriendo y descubriéndonos la verdad. Así lo reconoce el propio Aguilera García, más tarde, pues entiende que al final Biralbo se transforma en involuntario detective¹⁸⁵ que, dentro de una acción trepidante, huirá de sus perseguidores¹⁸⁶, encontrará y volverá a perder a Lucrecia y desvelará el misterio del Burma (Aguilera García, 2006: 392).

Biralbo acaba encontrando el Burma por pura casualidad, cuando andaba perdido por las calles de Lisboa buscando a Lucrecia. El trazado de Lisboa reproduce el de una trama laberíntica, fantasmal, destinada a perder al protagonista, “una suerte de ‘unreal city’ eliotiana o simplemente la ciudad baudelariana de la modernidad” (Ferrari, 2007: s. p.). Recordemos que ya en “Vindicación de la rodilla femenina”, Muñoz Molina nos avisa de que “una ciudad se vuelve un mundo cuando amamos a uno de sus habitantes”, porque “el amor dilata los sentidos: para un enamorado que busca a una mujer la ciudad se multiplica en esquinas sin ella y callejones hostiles” (*Robinson*: 17-22). Así, mientras Biralbo paseaba sin rumbo por las calles de la capital portuguesa, “vio entonces aquella palabra iluminada, en la última esquina [...] Por un instante no la vio, luego hubo rápidos fogonazos azules, por fin se fueron iluminando una a una las letras suspendidas sobre la calle,

¹⁸⁵ Además, estamos de acuerdo con Aguilera García en que tanto en *El invierno en Lisboa* como en *Beatus ille* se produce una curiosa duplicación en el papel de detective. El narrador (Solana en *Beatus ille* y el confidente innominado de Biralbo en *El invierno en Lisboa*) de una forma u otra realiza una tarea de investigación, pero es otro personaje (Minaya en *Beatus ille* y Biralbo en *El invierno en Lisboa*) el que en cierta forma asume el papel de héroe detective (Aguilera García, 2006: 293).

¹⁸⁶ Solo quedaría matizar que es cierto que huye de dos de sus perseguidores, Toussaints Morton y Daphne, pero también acaba provocando la muerte de otro, Bruce Malcolm, hecho imprescindible para entender su cambio de identidad. Según Aguilera García, Biralbo acaba “huyendo de Malcolm y sin tener noticias de su amada y extrañada Lucrecia” (Aguilera García, 2006: 91). Sin embargo, lo cierto es que al final de la novela Biralbo no está huyendo de Malcolm, que ya ha muerto, sino de Morton y de Daphne. Quizá se trata de una confusión inconsciente del autor, que se referiría a Morton o quizá el error venga de la obra de Lawrence Rich, que creía que la novela termina *in medias res*, con Lucrecia buscando a Biralbo para prevenirle del peligro que corre, y con Malcolm y Morton todavía en busca de Lucrecia, Biralbo y el cuadro (Rich, 1999: 86).

formando un nombre, una llamada, Burma” (*Invierno*: 147). Y es entonces, y solo entonces, cuando Biralbo comienza a interesarse por qué es el Burma, y no porque quiera resolver el misterio, pues él todavía no es consciente del secreto que esconde, sino porque lo asocia a Lucrecia, que le había escrito su última carta en el reverso de un plano de Lisboa donde estaba señalado un lugar en el que estaba escrita la palabra “Burma”. Por eso, Biralbo, haciéndose pasar por un escritor que quiere publicar un libro sobre *La Lisboa nocturna*, pregunta al camarero:

Burma. ¿Hace mucho que está abierto?

–Casi un año. Antes era un almacén de café.

–Los dueños quebraron, supongo. ¿Entonces ya se llamaba así?

–No tenía nombre, señor. Ocurrió algo. Parece que el café no era el verdadero negocio. Vino la policía y rodeó el barrio entero. Se los llevaron esposados. El juicio salió en los periódicos.

–¿Eran contrabandistas?

–Conspiraban. –El camarero se acodó frente a Biralbo y se acercó mucho a su cara, hablándole en voz baja, con sigilo teatral–. Algo de política. *Burma* era una sociedad secreta. Había armas aquí... (*Invierno*: 150).

A partir de ese momento, la transformación inconsciente de Biralbo en detective se precipita vertiginosamente. Cuando interroga a Óscar, este le dice que se le está poniendo “cara de policía” (*Invierno*: 172). Sin embargo, Óscar, muerto de miedo, se mantiene en silencio, así que Biralbo no se rinde y le pregunta directamente a Billy Swann:

–Te estoy preguntando por Lucrecia, Billy. Dime dónde puedo encontrarla. Está en peligro.

Billy Swann quiso apartarlo para entrar en el taxi, pero Biralbo no se movió [...]

–No tengo toda la noche, Billy. Debo encontrarla antes que ellos. Quieren matarla. Han estado a punto de matarme a mí” (*Invierno*: 173).

En este sentido, Andreu Martín está en lo cierto cuando afirma que, a lo largo de la historia del género, han sido muchos y muy diversos los personajes que se han visto en la necesidad de resolver un misterio criminal: abogados, periodistas, escritores, alguien que pasaba casualmente por donde no debía, alguien que se veía obligado a descubrir al culpable para demostrar su propia inocencia, etc. (Martín, 2015: 180). De hecho, Julian Symons resalta el hecho de que generalmente el detective fuese un aficionado y opina que la causa era que, de ese modo, resultaba más fácil para el lector ponerse en su lugar (Symons, 1982: 21). Es lo que le ocurre a Biralbo: al principio es un simple músico de jazz, que frecuenta los bares nocturnos y los ambientes llenos de humo y alcohol, pero alejado del mundo del crimen; sin embargo, su aventura con Lucrecia, esposa de un traficante de arte y estafador profesional, acaba involucrándolo inesperadamente en la intriga criminal que guía toda la novela.

Queriendo o no, creemos, como Begines Hormigo, que Santiago Biralbo “es un detective, como Minaya, que va leyendo las pistas que Lucrecia y los villanos le van facilitando” (Begines Hormigo, 2006b: 493). Por tanto, Biralbo se ha convertido, indirectamente y a través de su amigo narrador, en el apoyo del lector real para “desentrañar la misteriosa búsqueda de los villanos y los extraños viajes de Lucrecia” (Begines Hormigo, 2006b: 502).

Biralbo actúa durante toda la novela como un héroe de película, pero será después de vivir la aventura en Lisboa cuando se transforme, en su fuero interno, en un verdadero héroe, porque a partir de entonces deja de ser Santiago Biralbo y se convierte en Giacomo Dolphin (Begines Hormigo, 2006b: 247). De este modo, Biralbo, una vez transformado en Giacomo, encajaría con la figura del detective de novela policiaca, en concreto, se asemeja, de nuevo, al Philip Marlowe de Raymond Chandler, tanto por su personalidad, reservada y solitaria, como por sus acciones, intencionadas o no, que lo acaban por convertir en un hombre de acción.

Sin embargo, el personaje de Santiago Biralbo, ahora Giacomo Dolphin, acaba superando el estereotipo y convirtiéndose en un personaje muy humano, con unos sentimientos que lo singularizan y hacen que no sea un mero personaje prototípico ceñido a su función en la trama. En este sentido, en contra de lo que muchos autores creen, Chesterton defiende que los personajes y las tramas policíacas se enriquecen con elementos aparentemente ajenos a lo policial. A este respecto, señala que “Sherlock Holmes habría sido mejor detective si hubiese sido filósofo, si hubiese sido poeta o incluso si hubiese estado enamorado” (Chesterton, 2011d: 8). Y, precisamente, es este detalle, el que dota a Santiago Biralbo, más tarde Giacomo Dolphin, de una verosimilitud indiscutible, que hace que todas sus acciones en la novela cobren sentido en función del amor que siente por Lucrecia. En conclusión, el protagonista de la novela, Santiago Biralbo, es un personaje redondo y dinámico que polariza la acción y cumple la función de héroe detective¹⁸⁷.

4.4.5.2. Lucrecia: ¿La *femme fatale*?

Lucrecia es la protagonista femenina de la novela. Es un personaje redondo y dinámico, que polariza la acción. Lucrecia cumple en cierta medida el papel de *femme fatale*. Es la joven esposa de Malcolm, un traficante de arte sin escrúpulos y, a la vez, la enigmática amante de Biralbo. Por tanto, la función de Lucrecia en la obra, según la terminología de Greimas, sería la de objeto, que, al ser deseada por el sujeto, desencadena la acción (Greimas, 1973).

¹⁸⁷ Según Franco Bagnouls, el juego de los paralelismos, que tanto gusta al jienense, fluctúa entre dos curiosos polos: el detective de la novela policial y el Quijote, cuyo punto de conexión es su condición de héroes. Si la habilidad del detective es su capacidad analítica, la de don Quijote es su capacidad soñadora, y ambas habilidades coexisten en los personajes creados por este escritor (Franco Bagnouls, 2001: 29). Véase “Libertad y locura en *El Quijote*” de Manuel Romero Luque (2005).

En relación con su papel protagonista en la novela, es necesario recordar que, curiosamente, está más ausente que presente. La falta de presencia física de Lucrecia en la acción no implica, sin embargo, que esté realmente fuera de la novela. Como se ha explicado antes, Lucrecia resulta esencial en la urdimbre de la trama y en el desarrollo del personaje de Biralbo, de ahí su dinamismo. Lucrecia genera acción como personaje dinámico en dos sentidos: respecto a la intriga por robar el cuadro y respecto a los personajes porque el robo provoca la reacción de Malcolm, Morton y Daphne, por un lado, y, por otro, porque su huida y desaparición provocan que Biralbo la busque. Su ausencia es, precisamente, lo que favorece muchas veces la acción. Por otra parte, además, la ausencia frecuente del personaje en la novela se explica por su carácter misterioso y fantasmal, asociado a la *femme fatale*, y por su relación con la intriga del cuadro, como veremos más adelante.

Con respecto a su condición de personaje redondo, es necesario comenzar también por hacer alusión a su nombre. Muñoz Molina asegura que hay veces en que el personaje tiene nombre y apellido y otras en las que, por alguna razón que suele desconocerse, le falta uno de los dos. Explica el jienense que, en ocasiones, el personaje carece de nombre: “un personaje de mi *Beatus ille*, Minaya, tuvo varios nombres de pila, pero al final comprendí que sólo podía darle apellido, porque cualquier nombre que le diera me parecería falso” (*Pura*: 46). Y en otras ocasiones, el personaje carece de apellido, como ocurre con Lucrecia: “y no porque yo lo buscara sin encontrarlo, sino porque nunca me paré a pensar que debiera tenerlo [...] Nombrar es contarle todo con una sola palabra. Y sólo el oído y el instinto nos enseñan la ciencia de los nombres” (*Pura*: 46).

Es destacable que de los siete personajes principales que aparecen en la novela, los cinco personajes masculinos tienen nombre y apellido: Santiago Biralbo, luego Giacomo Dolphin, Billy Swann, Floro Bloom¹⁸⁸, Bruce Malcolm y

¹⁸⁸ Aunque hay que matizar que “Bloom” parece no ser el apellido real del personaje: “En cuanto a ese apodo, Bloom, tengo razones para suponer que se lo asignó Santiago Biralbo, porque era gordo

Toussaints Morton; y, sin embargo, solo conocemos el nombre, sin apellido, de los dos personajes femeninos principales: Lucrecia y Daphne, hecho que las dota de un aura de misterio ya desde el primer momento (Rodríguez Martínez, 2017: 415-416).

Asimismo, la mención explícita a “la bella Lucrecia” por parte de Floro Bloom (*Invierno*: 95) y de Toussaints Morton (*Invierno*: 159, 162, 164) esconde la alusión a la historia de Sexto Tarquinio y Lucrecia. La Lucrecia de *El invierno en Lisboa*, igualmente bella, aunque menos casta que su predecesora, también vive una complicada y violenta situación. Recordemos que Lucrecia, esposa de Colatino, fue cortejada por Sexto Tarquinio, ante quien se mantuvo distante, hasta que finalmente él la violó. En *El invierno en Lisboa* también Lucrecia es violada, en este caso por su propio marido. Pero es que, además, el nombre de Lucrecia sin duda recuerda a Lucrecia Borgia, hija del poderoso renacentista valenciano que más tarde se convirtió en el papa Alejandro VI y a la que se le atribuyen los crímenes de su padre y de su hermano César, entre otros, creando en torno a su figura una oscura leyenda de mujer fatal.

Por otro lado, la descripción física de Lucrecia está inspirada en la descripción que Borges hace de Beatriz Viterbo en “El Aleph”. En una entrevista, hablando sobre la decisiva influencia que el argentino había tenido en su literatura, Muñoz Molina declara: “Hasta le he plagiado la descripción de una mujer en *El invierno en Lisboa*. ‘Beatriz era alta, frágil, ligeramente inclinada’, dice Borges. Pues eso dije yo de Lucrecia, ‘Frágil y ligeramente inclinada’” (Vidal-Folch, 1989: 69). Así pues, físicamente Lucrecia es descrita como “una muchacha alta y muy delgada, que se inclinaba ligeramente al andar y mostraba cuando sonreía unos dientes muy blancos y un poco separados. Tenía el pelo liso, cortado justo a la altura de los hombros, los pómulos anchos y más bien infantiles, la nariz definida por una línea irregular” (*Invierno*: 27). Y, más tarde, se menciona también “el tono rosado y blanco de su piel” (*Invierno*: 88). Precisamente, con respecto al aspecto físico de

y pausado y tenía siempre en sus mejillas una rosada plenitud muy semejante a la de las manzanas” (*Invierno*: 57).

la protagonista de la novela, resulta muy curioso que Muñoz Molina se haya pronunciado en más de una ocasión sobre el tema, siempre asegurando que nunca había llegado a mencionar el color de su pelo y de sus ojos. Por ejemplo, en su ensayo “El personaje y su modelo” refiere lo siguiente:

Por lo general, yo no suelo describir con demasiados detalles el aspecto físico de mis personajes, pero observo que algunos lectores no lo notan, y que creen percibir un efecto contrario: creen que yo he puesto en el libro algo que les pertenece a ellos. En *El invierno en Lisboa*, por ejemplo, yo no digo jamás [...] si Lucrecia es rubia o morena, ni detallo el color de sus ojos, pero he encontrado lectores que aseguran haber leído en el libro que es rubia y con los ojos azules, o que los tiene negros, o verdes. Ellos le han dado el color que preferían o tal vez que les recordaba a alguien, pero no saben que lo han hecho (*Pura*: 73-74).

Y en una de sus últimas obras, *Como la sombra que se va*, el autor insiste en esa misma idea:

No se sabría de qué color era el pelo de la protagonista, que tardaba mucho en aparecer y en seguida desaparecía, que llegaba sin aviso y cuando parecía más tangible se desvanecía como un fantasma, porque no era una mujer real sino la proyección de un deseo, alimentado por las películas y las novelas pero sobre todo por la dificultad masculina de ver a las mujeres tal como son, de fijarse en ellas, no sólo contemplándolas a través de la cobardía o el arrobo, de la fascinación y la tosca parálisis de la adolescencia (*Sombra*: 632-633).

Sin embargo, es necesario matizar aquí que, por muy fascinante e inalcanzable que resulte el personaje de Lucrecia, es un personaje muy humano y mucho mejor descrito de lo que el propio Muñoz Molina recuerda¹⁸⁹, porque, a

¹⁸⁹ El mismo Muñoz Molina reconoce su lejanía con la obra: “hace muchos años que no he abierto esa novela. Me da la impresión de que leerla será tan embarazoso, tan desconcertante, como lo sería

pesar de que, en los fragmentos anteriores de *Pura alegría* y *Como la sombra que se va*, menciona que en ningún momento se sabría de qué color eran el pelo y los ojos de su protagonista, Lucrecia es morena y así lo dice él mismo en *El invierno en Lisboa* por boca del narrador anónimo, que nos transmite las sensaciones de Biralbo tal y como él se las contó: “Al abrazar a Lucrecia notó en su pelo un olor que le era extraño. Se apartó para mirarla bien y lo que vio no fue el rostro que sus recuerdos le negaron durante tres años ni los ojos cuyo color ahora tampoco podía precisar, sino la pura certidumbre del tiempo: estaba mucho más delgada que entonces y la melena oscura y la fatigada palidez de los pómulos le afilaban los rasgos” (*Invierno*: 78). Por tanto, Lucrecia tiene una melena oscura.

Asimismo, el color de sus ojos, que más de una vez no llega a precisarse, se menciona una sola vez en toda la obra y como de pasada: “Olió otra vez a sudor antiguo y a paredes húmedas y no supo vincular esa sensación a la invulnerable delicia de estar mirando al cabo de tantos días los ojos pardos de Lucrecia” (*Invierno*: 103). Una lectura atenta del texto revela, pues, que Lucrecia es una mujer morena de ojos pardos¹⁹⁰, una mujer que representa un ideal, pero que no por ello

observar de cerca a quien yo era entonces” (*Sombra*: 263). De hecho, el mismo año que publica *Como la sombra que se va*, ante la pregunta de Javier Rodríguez Marcos sobre si había releído *El invierno en Lisboa*, Antonio Muñoz Molina precisa: “No way. La leí por última vez por obligación hará como 15 o 16 años, para revisar una traducción” (Rodríguez Marcos, 2014).

¹⁹⁰ Marta Beatriz Ferrari, en una nota a pie de página de su artículo “La retórica del artificio: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina” declara que, en un primer momento, el narrador de la novela dice que Lucrecia tenía los ojos azules y redondos, aunque, más tarde, esta descripción de la protagonista se contradiga. Sin embargo, es necesario aclarar que, en el fragmento de la novela que cita Ferrari, cuando el narrador habla de unos ojos azules y redondos se está refiriendo a Malcolm y no a Lucrecia:

[Biralbo:] Yo creo que a Malcolm, en el fondo, no le importaba que Lucrecia se acostara de vez en cuando conmigo.

[Narrador innominado:] –Tú no sabes cómo te miraba aquella noche en el Lady Bird. Tenía los ojos azules y redondos, ¿te acuerdas?

–... No le importaba porque sabía que Lucrecia era suya o no era de nadie (*Invierno*: 39).

es menos real. Está sutil pero perfectamente descrita, tanto física como psicológicamente (Rodríguez Martínez, 2017: 423).

En cuanto a su carácter, a través de las palabras del protagonista se conoce un poco mejor la psicología de Lucrecia. La imagen que proyecta de ella es la de una mujer misteriosa, valiente y decidida, aunque, como se descubrirá al final de la novela, con unas circunstancias vitales bastante complicadas. Una muestra de cómo es Lucrecia se manifiesta en su manera de actuar y de reaccionar ante Biralbo. A este respecto, puede decirse que la personalidad de Lucrecia no solamente se presenta directamente por medio de la descripción del narrador, sino también a través de Biralbo. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando Biralbo, al contestar al narrador sobre el porqué de la huida de Lucrecia y Malcolm, señala su carácter sereno y frío. A pesar del miedo y la amenaza ante Malcolm, Lucrecia mantiene la calma. Por ejemplo, cuando el narrador le pregunta a Biralbo por qué Lucrecia y Malcolm habían huido en un carguero de contrabandistas, en vez de elegir el avión o el tren, Biralbo simplemente se encoge de hombros y dice que ni siquiera se le había ocurrido hacerle esas preguntas, porque, sabiendo cómo era Lucrecia, sería inútil: “Lucrecia era así, dijo Biralbo, con la serenidad de quien al fin ha entendido” (*Invierno*: 43-44).

La protagonista es un ser extraño y distante, imprevisible y misterioso. Como bien ha señalado el autor en *Como la sombra que se va*, Lucrecia “llegaba sin aviso y cuando parecía más tangible se desvanecía como un fantasma, porque no era una mujer real sino la proyección de un deseo” (*Sombra*: 632-633). En este sentido se explica también el hecho de que Lucrecia dejara de escribir a Biralbo

De hecho, hacia el final de la novela se vuelve a hacer alusión a los ojos azules de Malcolm en dos ocasiones más. En primer lugar, cuando el narrador cuenta que “frente a la mirada de aquellos ojos azules la memoria de Biralbo retrocedió a los mejores días del Lady Bird [...] ‘¿No te acuerdas de mí?’”, le dijo el otro, y él reconoció su risa, su acento perezoso y nasal. ‘¿Ya no te acuerdas del viejo Bruce Malcolm?’” (*Invierno*: 151). Y, en segundo lugar, cuando se dice que Biralbo “se volvió y vio a Malcolm en el mismo instante en que sus ojos azules y lejanos lo descubrían a él” (*Invierno*: 168).

repentinamente, manifestación, una vez más, de su ausencia inexplicada. Solo más tarde sabremos el porqué de su ausencia y por qué dejó de escribirle. El narrador cuenta que Biralbo le dijo que su correspondencia con Lucrecia “había durado dos años y que se detuvo tan abruptamente como si Lucrecia hubiera muerto o nunca hubiera existido” (*Invierno*: 21). Incluso parece que el resto de los personajes de la novela es consciente de su condición de mujer etérea y fantasmal. Floro Bloom se refiere a ella como la mujer fantasma, recordando la mencionada película de cine negro *Phantom Lady*¹⁹¹:

–Fantasmas –dijo Floro Bloom [...]

–Fantasmas –repitió, señalándome con un grave dedo índice las tres colillas manchadas de rojo [...] Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. *Phantom Lady*. [...]

Me pregunto si el joven Biralbo vendrá a tocar esta noche. –¿A quién traería ayer?

–A una mujer fantasma y casta. –Floro Bloom levantó una cortina y me señaló el camastro que él o yo usábamos algunas veces–. No se acostó con ella. Por lo menos aquí. De modo que hay una sola posibilidad: la bella Lucrecia (*Invierno*: 94-95).

También otros personajes de la novela caracterizan a Lucrecia como ser irreal. Billy Swann le pregunta a Biralbo en tono de burla si está seguro de que lo que vio no fue un fantasma en vez de a Lucrecia:

Vi anoche a Lucrecia.

–¿A quién? –Ahora Billy Swann se volvió [...]

¹⁹¹ Asimismo, la noche en que Biralbo y Lucrecia están solos en el Lady Bird y él toca el piano para ella, además de a *Casablanca*, recuerda a la película *Phantom Lady*, que, según se ha dicho ya, está basada en un relato policiaco de William Irish. En ella, el protagonista, después de que todos se hayan ido, toca el piano para la misteriosa mujer que ha conocido esa noche en el bar.

—A Lucrecia. No quieras hacerme creer que no te acuerdas de ella.—

La chica de Berlín —dijo Billy Swann en un tono como de pesadumbre o de burla—. ¿Estás seguro de que no viste a un fantasma? Siempre pensé que lo era (*Invierno*: 142).

Parece que incluso el nombre pronunciado de Lucrecia alude a una presencia fantasmal. Por eso, cuando, después de casi tres años de ausencia, Santiago Biralbo acude a su encuentro y la ve, se sorprende a sí mismo diciendo su nombre en voz alta; pero ni siquiera la estaba llamando, sino que, como dice el narrador, incrédulamente la nombraba: “De perfil contra el remoto paisaje enturbiado a veces por las salpicaduras de la espuma una mujer fumaba ante una copa ancha y translúcida de la que no bebía. El pelo muy largo y las gafas oscuras le tapaban la cara. Se puso en pie, dejó las gafas en la mesa. ‘Lucrecia’, dijo Biralbo, sin moverse aún, pero no la estaba llamando, incrédulamente la nombraba” (*Invierno*: 77)¹⁹².

En la caracterización del personaje, son también importantes los espacios a los que este se asocia. Garrido Domínguez habla de la “elevada capacidad simbolizadora y explicativa de la descripción espacial respecto de la psicología o conducta del personaje” (Garrido Domínguez, 2008: 236). En este sentido, entendemos, como López-Valero Colbert, que Lisboa es una metáfora perfecta de la mujer cercana y, a la vez, inalcanzable, igual que Lucrecia (López-Valero Colbert, 2004: 363). Recordemos que en *Escrito en un instante* Muñoz Molina dedica su artículo “Lisboa caminada” a ensalzar la ciudad de Lisboa y asegura que “lo mejor de la lejanía absoluta de Lisboa es lo cerca que está [...] Descubriríamos así, nada más pisarla, que esta ciudad no se parece a ninguna, y que está mucho más lejos de España que los kilómetros exactos que la separan de ella” (*Escrito*: 116-117). Jean Pierre Castellani afirma que, en *El invierno en Lisboa*, sobre la ciudad

¹⁹² Al igual que le ocurre a Biralbo, en el cuento “Si tú me dices ven” el protagonista masculino, Guzmán, siente que el hecho de llevar tiempo sin pronunciar en voz alta el nombre de su amada es símbolo de que la estaba perdiendo: “Pensó que llevaba muchas horas sin decir en voz alta el nombre de Susana y que ese era otro indicio de que la estaba perdiendo” (*Nada*: 195).

real, visible y tangible, se superpone una ciudad imaginaria, mítica, metamorfoseada por la fantasía de quien la observa (Castellani, 2009). Lo mismo ocurre con Lucrecia. Hay un vínculo claro, no solamente por la relación metonímica, sino por la importancia simbólica de los nombres. La primera vez que se nombra a Lucrecia en la novela precisamente resulta ser también la primera que aparece mencionada Lisboa, ciudad que da título a la obra:

Solo una vez, casi de madrugada, bajo el influjo de cuatro imprudentes dry martinis, Biralbo me había hablado de su amor por una muchacha a quien yo conocía muy superficialmente –Lucrecia– y de un viaje con ella del que acababa de volver. Ambos bebimos demasiado aquella noche. Al día siguiente, cuando me levanté, comprobé que no tenía resaca, sino que todavía estaba borracho, y que había olvidado todo lo que Biralbo me contó. Me acordaba únicamente de la ciudad donde debiera haber terminado aquel viaje tan rápidamente iniciado y concluido: Lisboa (*Invierno*: 12).

No se trata de una asociación casual de ideas. En un autor de la talla de Antonio Muñoz Molina, que desde el principio juega con sus lectores a ir insinuando o anunciando de forma velada sucesos que serán narrados más tarde, la mención en el mismo pasaje del personaje femenino y de la ciudad apunta a la esencial vinculación topológica entre Lucrecia y Lisboa, verdaderas protagonistas de una novela en la que, paradójicamente, están más ausentes que presentes. El mismo narrador es consciente de ello: “Noto que en esta historia casi lo único que sucede son los nombres: el nombre de Lisboa y el de Lucrecia [...] 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” (*Invierno*: 89). De este modo, llama la atención que, tras su reencuentro, la primera vez que Biralbo pronuncia el nombre de Lucrecia en voz alta ante su amigo y confidente sea con el fin de incidir en la importancia de los espacios para Lucrecia:

Lucrecia no aprobaría que yo viviera en un hotel como éste –me dijo, no sé si aquella tarde; acaso fue la primera vez que pronunció ante mí el nombre de Lucrecia–. Ella creía en los lugares. Creía en las casas antiguas con aparadores y cuadros y en los cafés con espejos. Supongo que la entusiasmaría el Metropolitano. ¿Te acuerdas del Viena, en San Sebastián? Era la clase de sitio donde a ella le gustaba citarse con sus amigos. Creía que hay lugares poéticos de antemano y otros que no lo son (*Invierno*: 19).

Asimismo, cuando Biralbo se encuentra con Malcolm en el Burma y comienzan a recordar los viejos tiempos sin atreverse al principio a mencionar a Lucrecia, es Malcolm quien después de muchos rodeos se atreve, por fin, a decir su nombre en voz alta, y, curiosamente, usa la misma excusa para nombrarla que Biralbo cuando se reencuentra al comienzo de la novela con el narrador en el Metropolitano, es decir, el hecho de si Lucrecia aprobaría o no ese lugar. Malcolm comenta que a Lucrecia le gustaría ese sitio, el Burma:

Al cabo de tres o cuatro ginebras. Miró el local y dijo: “Seguro que le gustaría a Lucrecia.” Pero tardaron en decir ese nombre, lo rozaban siempre, se detenían cuando estaban a punto de pronunciarlo, como ante un círculo vacío que fingieran no ver, que se ocultaban mutuamente con alcohol y palabras, con preguntas y mentiras sobre los últimos tiempos e invocaciones a un pasado cuyos días cenitales eran indivisibles, porque el espacio vacío que tanto tardaron en atreverse a nombrar los aliaba como una antigua conjura (*Invierno*: 152).

Así pues, el espacio conforma y define a los principales personajes, en este caso a la protagonista femenina, hasta hacerlos compartir sus rasgos más destacados. En esta línea, Tomachevski habla de un caso particular de caracterización indirecta o alusiva: el procedimiento de las máscaras. Consiste en la elaboración de motivos concretos, en armonía con la psicología del personaje. Así, la descripción del aspecto exterior del héroe, de sus actitudes, de la decoración de su casa, o incluso el nombre son procedimientos que producen máscaras

(Tomachevski, 1982: 204-205). En esta misma línea de pensamiento, René Wellek y Austin Warren, afirman que los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje (Wellek y Warren, 1993: 265). Y de la misma opinión son Sánchez Zapatero y Martín Escribà, que destacan el hecho de que el valor del espacio trasciende lo meramente ornamental para adquirir en la mayoría de los casos una función descriptora e incluso en ocasiones metonímica. Si los personajes y el entorno aparecen siempre de manera inmediata e interdependiente el uno del otro, investigar los lugares que frecuentan los personajes será importante para conocerlos (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017: 158-159).

Jean Pierre Castellani entiende que lo que a Muñoz Molina le interesa no es tanto describir los espacios con afán de exactitud sino crear ambientes¹⁹³ que correspondan con el estado de ánimo y el carácter de los personajes. No se trata, por lo tanto, de una percepción neutra de la realidad sino, al contrario, de la expresión de algo simbólico (Castellani, 2009). De hecho, el narrador de la novela también habla de cierta semejanza entre Lucrecia y San Sebastián, otra ciudad clave en la obra. Obsérvese que la ciudad sirve al narrador para insistir en la descripción psicológica de Lucrecia, su serenidad extraña y su carácter dual: “pensé que había una incierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad donde Biralbo y yo la habíamos conocido, la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospitalarias y extranjeras, esa tramposa ternura de la sonrisa de

¹⁹³ Resulta llamativo, en este sentido, que, al igual que ocurrirá con las prosopografías de los personajes, ninguna de las ciudades se describe con detalle en la novela, pero las tres resultan reconocibles. Como señala Vázquez Naveira, se dan pequeñas pinceladas inconfundibles como el paseo marítimo donostiarra, la Gran Vía madrileña o el elevador lisboeta. No obstante, aunque se mencionan calles y lugares, la trama no sucede en ellos, sino en clubes nocturnos y hoteles impersonales que pueden estar en cualquier otra ciudad. Es decir, hay más interiores que exteriores en el relato, por lo que las ciudades se mencionan a través de metonimias: “Madrid es sinónimo de *Metropolitano*, de igual forma que San Sebastián lo es de *Lady Bird* y Lisboa de *Burma*” (Vázquez Naveira, 2014: 63).

Lucrecia, del rosa de los atardeceres en las espumas lentas de la bahía, en los racimos de los tamarindos” (*Invierno*: 26).

De este modo, con respecto a la personalidad de Lucrecia, Muñoz Molina revela en la entrevista con Aguilera García datos muy importantes, que, por muy evidentes que parezcan, lo cierto es que muy pocos investigadores han tenido en cuenta en sus análisis sobre la obra:

Con el personaje de Lucrecia tú no estás viendo el personaje, tú estás viendo lo que alguien le ha contado a alguien sobre ese personaje, más que un retrato de una mujer hay un retrato de una obsesión. Lo que ocurre es que a lo mejor en aquella época a mí me interesaba más hacer esos retratos de ilusiones, de cómo un hombre en determinadas circunstancias podía ver a una mujer y atribuirle una identidad, que contar cómo es de verdad una mujer (Aguilera García, 2006: 423).

Ya en una entrevista concedida a Javier Escudero, Muñoz Molina había afirmado que la publicación de *El jinete polaco* marcó un cambio fundamental en cuanto a su propia concepción y presentación de los personajes femeninos. El jienense asegura en dicha entrevista que hasta entonces los personajes femeninos que había hecho eran poco accesibles. La causa era que en sus novelas las mujeres eran contempladas desde la perspectiva de hombres que estaban enamorados de ellas y que, al mismo tiempo, no sabían gran cosa de ellas. En palabras del propio Muñoz Molina, lo que ocurría era que “las literaturizaban, las idealizaban” (Escudero, 1994: 284).

Recordemos que en su artículo “Grandes enemigos” Antonio Muñoz Molina asegura que, en sus tiempos, los adolescentes se enamoraban sin que las chicas se enteraran de su devoción por ellas, interpretando sus gestos de indiferencia como señales de perversidad y desdén. Cuando, en realidad, lo que ocurría era, en palabras del jienense, “como en el poema sarcástico de Quevedo, que por no acordarse de nosotros ni de olvidarnos se acordaban, y aquella frialdad de la que no eran conscientes nos las volvía más despiadadas y arrebatadoras, y sabiendo a penas

borrosamente que existiéramos eran las tiranas absolutas de nuestros corazones” (Gafas: 297-298). Algo parecido le ocurre a Biralbo con Lucrecia: está tan enamorado de ella y es tan dependiente de ella que muchos de sus actos los interpreta como señales de desdén.

De esta manera, en el caso de Lucrecia se hace especialmente evidente que la presentación del personaje se ve condicionada por el punto de vista del narrador, es decir, tenemos una perspectiva restringida de ella. Como señala Cobo Navajas, “la connotación de ambigüedad [en Lucrecia] se produce por la superposición de los enfoques: Biralbo la mira desde el foco de su pasión obsesiva, mientras que los otros personajes y el propio lector desde su entendimiento” (Cobo Navajas, 1996: 170). La joven es descrita por el narrador anónimo, que la ve a través de los ojos y los recuerdos de Biralbo. Así, la imagen final de Lucrecia depende en este caso no tanto de la disponibilidad de información, sino, en especial, de la “actitud” del narrador hacia ella. En lo que concierne a Lucrecia, el narrador asume la visión de Biralbo, adoptando, pues, un punto de vista interno que está determinado por lo que el protagonista le cuenta de ella. Pero sucede que en la visión de Biralbo se confunden la realidad de la mujer a la que conoció con el recuerdo y la invención. En su ensayo “Las ventanas de Hopper” Muñoz Molina afirma que, “al pasar al óleo, la mujer real se va convirtiendo en la mujer recordada, y el recuerdo se confunde con la invención” (*Atrevimiento*: 97). Lo mismo sucede en la ficción novelística.

Por tanto, la imagen que Biralbo nos transmite de Lucrecia no es mentira, pero tampoco es verdad: es la idea que él tiene de ella. Probablemente esta visión donde se mezcla realidad, invención y recuerdo contribuya a la imagen fantasmagórica y desdibujada de Lucrecia. En *El invierno en Lisboa*, no se transmiten las palabras de Lucrecia en estilo directo hasta casi el final, quizá por eso no la conocemos realmente hasta ese momento, porque hasta entonces solo sabíamos lo que otros contaban de ella. A este respecto, creemos como Vázquez Naveira que “aunque en un primer momento, Lucrecia solo existe en la novela como

novia del gánster, pronto se revelará como un personaje lleno de matices, el más complejo y enigmático de la novela” (Vázquez Naveira, 2014: 100).

A través de sus diálogos con Biralbo, conocemos mejor, más profundamente, a la bella Lucrecia, y no por eso nos resulta menos misteriosa; muy al contrario, Lucrecia aparece al principio rodeada de cierta aura de intriga y es poco a poco, según vamos conociéndola más, cuando descubrimos que hay algo oscuro y atrayente en ella, algo que cautiva a Biralbo, al narrador y, por supuesto, a los lectores¹⁹⁴. No olvidemos que, como señala Garrido Domínguez, para que la visión que el lector obtiene sea más rica y plural, es muy habitual que la presentación del personaje se lleve a cabo combinando diversos procedimientos, de manera que la información no siempre nos llega a través del narrador, sino también a través del propio personaje, o de otro personaje, etc. (Garrido Domínguez, 2008: 88-91). Así pues, en *El invierno en Lisboa* es necesario realizar una lectura atenta para distinguir si se trata de diálogos directos en los que los personajes se dan a conocer a través de sus propias palabras, o bien de hechos que relata el narrador, que mezcla lo que Biralbo le ha contado con sus propios recuerdos e imaginaciones¹⁹⁵.

¹⁹⁴ El narrador innominado declara, en este sentido, las siguientes palabras, que dan muestra de lo cautivadora que resulta Lucrecia:

Me bastaba con mirar la cuidadosa caligrafía y la desleída tinta violeta o azul de los sobres para acordarme de Lucrecia, tal vez no la mujer a quien Biralbo amó y esperó durante tres años, sino la otra, la que yo había visto algunas veces en San Sebastián, en el bar de Floro Bloom, en el paseo Marítimo o en el de los Tamarindos, con su aire de calculado extravío, con su atenta sonrisa que lo ignoraba a uno al tiempo que lo envolvía sin motivo en una certidumbre cálida de predilección, como si uno no le importara nada o fuera exactamente la persona que ella deseaba ver en aquel justo instante (*Invierno*: 26).

¹⁹⁵ En este sentido, Andreu Martín apunta que es importante distinguir entre las virtudes del diálogo en estilo directo y en estilo indirecto, porque la información transmitida puede ser coincidente, pero escribir novela no consiste únicamente en informar. En el estilo directo se da especial relevancia a las palabras exactas de quien habla reproduciéndolas textualmente y, por tanto, se muestra un aspecto de su personalidad. El estilo indirecto resta importancia a lo que se dice y a cómo se dice y,

El misterio no solamente rodea al protagonista de la novela, sino muy especialmente a Lucrecia. El personaje cumple un papel fundamental en la trama para el desarrollo de la intriga. Es evidente, como defiende Morales Cuesta, que la razón de que Santiago Biralbo se vea obligado a cambiar de nombre y a debatirse entre su añoranza de Lucrecia y el acoso de sus perseguidores es precisamente su amor por ella, la esposa de un traficante de arte, que lo ha involucrado sin querer en el robo de un cuadro de Cézanne (Morales Cuesta, 1996: 39)¹⁹⁶. También Vázquez Naveira, hablando de *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*¹⁹⁷, señala que los personajes femeninos de Muñoz Molina son “personajes autónomos con un papel determinante en la trama, ya que provocan un cambio fundamental en la forma de actuar del protagonista. Ellas son quienes realmente deciden los pasos que deben dar los personajes principales, aunque lo hacen de tal forma que ellos no lo advierten” (Vázquez Naveira, 2014: 326). Y en este mismo sentido, Begines Hormigo destaca que, aunque cuando se analiza el papel de los personajes en la obra del ubetense, generalmente, se presta atención al protagonismo de los personajes masculinos, sucede que el argumento de muchas de sus novelas y

por tanto, resulta idóneo para referir una conversación sin importancia o cuando se quiera fingir que se trata de una conversación sin importancia (Martín, 2015, 74-75). Hay que añadir, además, que el estilo indirecto da un especial protagonismo al narrador y a su manera de contar y presentar los hechos, por eso hay que prestar atención a cada una de las palabras de Lucrecia para poder reconstruir acertadamente su historia y comprender al personaje.

¹⁹⁶ Además, Morales Cuesta defiende que uno de los puntos de unión que definitivamente enlazan las tres primeras novelas del jienense es el tema amoroso centrado en mujeres misteriosas e inaccesibles que suelen ser las desencadenantes conscientes o inconscientes de las desventuras de los protagonistas. Mariana en *Beatus ille*, Lucrecia en *El invierno en Lisboa* y, en palabras de Morales Cuesta, “una curiosa y original Rebeca Osorio desdoblada en madre e hija en *Beltenebros*” (Morales Cuesta, 1996: 64).

¹⁹⁷ Marta Vázquez Naveira, en su tesis *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo-textual de El invierno en Lisboa, Beltenebros y Plenilunio de Antonio Muñoz Molina*, lleva a cabo un interesante estudio comparativo desde una perspectiva narratológica y fílmica entre estas tres novelas del jienense y sus versiones cinematográficas (Vázquez Naveira, 2014).

cuentos tiene su origen en un conflicto en el que el papel de la mujer es determinante. Sea como consecuencia de sus acciones, o bien como motor de las imaginaciones de los personajes masculinos, son los personajes femeninos quienes realmente dan lugar al desarrollo de los acontecimientos y al desenlace de la obra (Begines Hormigo, 2007: 57). El mismo Muñoz Molina se ha pronunciado abiertamente al respecto, cuando en una entrevista con Justo Serna comenta: “en cuanto a las mujeres en mis novelas, creo que siempre tienen un papel central, que ha ido variando a lo largo de los años, pero que siempre es decisivo” (Serna, 2004b).

Como precisa Juan del Rosal, esta es una estrategia muy propia de las novelas policiacas, donde muchos delitos son directa o indirectamente instigados por una mujer, o bien cometidos por una mujer. De este modo, Juan del Rosal insiste en que “si se busca a la mujer se da con el misterio” (Del Rosal, 1947: 232). Ya Hércules Poirot en *Tragedia en tres actos* (1934) (Christie, 1984: 254) y Roger Sheringham en *El caso de los bombones envenenados* (1929) (Berkeley, 2012: 84), entre otros muchos, recuerdan el viejo refrán: *cherchez la femme*¹⁹⁸, porque ella tiene la clave del misterio, todo un tópico de las novelas policiacas. Muñoz Molina recuerda en este aspecto a su admirado Dashiell Hammett, que, como dice Álvarez Maurín, concedió tanta importancia en sus obras a las *femmes fatales* que estas sobrepasaban las implicaciones que su presencia produce en relación con el héroe, convirtiéndose muchas veces en los verdaderos motores generadores de la trama (Álvarez Maurín, 1994: 218). Así ocurre, por ejemplo, con Brigid O’Shaughnessy, en *El halcón maltés*. Al principio, se hace pasar por una clienta que desea encontrar a su hermano desaparecido, pero, una vez involucrado en el caso, Sam Spade descubre que, en realidad, el hombre al que ella busca era su socio, porque podía tener en su poder una estatuilla de un valor incalculable.

¹⁹⁸ Literalmente “busca a la mujer”. Esta expresión, popularizada en los folletines del siglo XIX, da a entender que las mujeres suelen desencadenar los crímenes, por lo que buscar a las mujeres implicadas ayuda a resolver los misterios.

Conviene profundizar, pues, en el prototipo de la *femme fatale* con el fin de determinar su vinculación con Lucrecia. Según Eugenia Houvenaghel y Aagje Monballieu, el arquetipo de mujer fatal existe, prácticamente, en todas las culturas, pues sus orígenes se remontan a la mitología de la antigüedad clásica. Su presencia continúa en el folclore popular y el arte de la cultura occidental, aunque el arquetipo resurge en el romanticismo y florece especialmente a principios del siglo XX (Houvenaghel y Monballieu, 2008: 854).

En el diccionario de la Real Academia Española se da la siguiente definición del término “mujer fatal”: “mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa”. En este mismo sentido, se han pronunciado muchos investigadores. Janey Place defiende que la iconografía de la *femme fatale* es explícitamente sexual. Son mujeres hermosas y seductoras, que envuelven el ambiente con las volutas de humo de sus cigarrillos, haciendo gala de su sensualidad oscura e inmoral. También están muy relacionadas con la violencia, principalmente a través de las armas, que, según Place, son un símbolo específico, como lo es probablemente el cigarrillo, de su antinatural poder fálico (Place, 1980). Por su parte, Silvia Bermúdez explica la idea de que la *femme fatale* es resultado de “la fantasía masculina de la mujer sexualmente agresiva propia del género negro” (Bermúdez, 1994: 12-13). Asimismo, José Luis Sánchez Noriega, en su artículo “La *femme fatale* a la caza del detective”, sostiene que “la mujer fatal es inteligente, ambiciosa, mentirosa compulsiva, posee capacidad para prever el futuro, hace de la belleza y del atractivo físico un arma a su favor, si le interesa se puede mostrar dulce y delicada o exigente y autoritaria” (Sánchez Noriega, 2007: 187). En sentido parecido, José Manuel Camacho entiende que las *femmes fatales* son amorosas, vanidosas y seductoras, pero destaca que su mayor encanto radica en su astucia e inteligencia. Según él, es precisamente en esta capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre donde radica su mayor atractivo, porque “no hay mayor placer que el que pasa por el filtro de la inteligencia” (Camacho, 2006: 32). Y Francisco Javier Tardío Gastón argumenta que la maldad de las *femmes fatales* no tiene límites porque encarnan el pecado y la depravación más absoluta,

pues son ellas mismas las encargadas de matar, o mejor aún, convencen al amante para que realice el trabajo sucio. Pero Tardío Gastón considera que la mujer perversa del cine negro presenta variantes:

La chica del gánster, que no es más que un simple trofeo, la aventurera, que es cómplice, activa y no sometida, encontramos también a la ‘lady dark’ sensual e inteligente que sabe bien lo que quiere y juega con el sexo para conseguirlo, la chica buena metida en líos y finalmente citaremos a la fatal con mayúsculas que encarna todas las maldades, además de la seducción, el riesgo, la inmoralidad y la destrucción (Tardío Gastón, 2011: 96-97).

Si se tienen en cuenta las características del prototipo de la *femme fatale*, puede comprobarse que Lucrecia se asimila, solamente en parte, al modelo referido. Aunque desde el principio Lucrecia estaba rodeada de un aura de misterio y envuelta en el mundo de la criminalidad como esposa de Malcolm, no es hasta su regreso a San Sebastián cuando experimenta un cambio involuntario para mostrarse como *femme fatale*. La metamorfosis está motivada por las circunstancias y crímenes en los que se ha visto involucrada durante esos tres años desde su huida a Berlín, pero, al igual que le pasará a Biralbo, ha sido una transformación inconsciente:

En otro tiempo Lucrecia solía vestirse de colores vivos y se cortaba siempre el pelo a la altura de los hombros. Ahora llevaba un pantalón negro muy ceñido, que acentuaba su delgadez, y un sumario anorak gris. Ahora fumaba cigarrillos americanos y bebía más velozmente que Biralbo, apurando las copas con determinación masculina. Lo vigilaba todo tras los cristales de sus gafas oscuras (*Invierno*: 78).

La protagonista femenina ha sufrido una transformación interior que se aprecia también en su aspecto físico. Hasta el mismo narrador comenta que el revolver *Colt trooper 38* que tenía Biralbo en Madrid había pertenecido a Lucrecia. Ella lo trajo de Berlín como “un atributo de su nueva presencia, como el pelo tan largo y las gafas oscuras y la inexpresada voluntad de sigilo y de incesante huida”

(*Invierno*: 74). Además, las gafas oscuras que ahora lleva Lucrecia son un nuevo indicio de su carácter fantasmal y oculto. Así se entiende que poco después el narrador insiste en que, cuando ella volvió, “no vino del pasado ni del Berlín ilusorio de las postales y las cartas, sino de la pura ausencia, del vacío”, volvió “investida de otra identidad tan ligeramente perceptible en su rostro de siempre como el acento extranjero con que entonaba ahora algunas palabras” (*Invierno*: 74). Incluso su mirada había cambiado, pues según nos transmite el narrador, ahora había en ella “una resolución que por primera vez ignoraba la duda y el miedo: también la piedad” (*Invierno*: 79). Además, antes Lucrecia no fumaba y apenas bebía alcohol y a su regreso, sin embargo, “Lucrecia sonrió de una manera que Biralbo desconocía: era como su forma de apurar una copa o de sostener un cigarro, señales del tiempo, de la tibia extrañeza, de una antigua lealtad gastada en el vacío” (*Invierno*: 80). De este modo, el narrador, tras relatarnos el modo en que él conoció a Lucrecia y a su esposo Malcolm –a quien le había vendido algunos cuadros antiguos–, dice que nunca volvió a ver a Malcolm, ni cobró los ochocientos dólares que le debía, y, en cierto modo, tampoco a aquella Lucrecia, porque la que vio después ya era otra, “con el pelo mucho más largo, menos serena y más pálida, con la voluntad maltratada o perdida, con esa grave y recta expresión de quien ha visto la verdadera oscuridad y no ha permanecido limpio ni impune” (*Invierno*: 31).

Gonzalo Navajas, en “El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstituida”, entiende que, al principio, Lucrecia no vive por sí misma, no es una mujer independiente, está sometidas al deseo de un hombre implacable, Malcolm, hasta que al final triunfa sobre sus perseguidores (Navajas, 1994: 219-220). En este sentido, Salvador Oropesa defiende que “Lucrecia no se representa especialmente como una mujer ambiciosa en lo material, lo que ella busca es el triunfo intelectual, al apoderarse del cuadro y venderlo, ha demostrado a todos los hombres de la novela que ella es más inteligente y más fuerte que ellos” (Oropesa, 1999: 70). Por tanto, también Lucrecia, como Biralbo, comenzó siendo una mujer fuera de la vida criminal, a pesar de estar casada con un estafador, y fue tras su regreso a San Sebastián cuando se percibe un cambio en ella. En realidad,

seguía siendo la misma, pero con una vida más complicada todavía y, en consecuencia, con una manera de actuar diferente. Ambos personajes tienen una evolución paralela. La transformación de Lucrecia provocará la de Biralbo. Al principio, cuando se conocieron, eran perfectos el uno para el otro y se amaban, pero cuando Lucrecia sufre esta transformación interior provoca una equivalente en Biralbo.

Existen, pues, diferentes opiniones en cuanto a la consideración de Lucrecia como *femme fatale*. Chung-Ying Yang, en su artículo “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, defiende que tanto Lucrecia en *El invierno en Lisboa* como Rebeca Osorio en *Beltenebros* se adscriben sin lugar a dudas a la categorización de la *femme fatale*. En su opinión, son los elementos intertextuales con la novela negra, con el *film noir* y con la novela rosa los que producen esa “imagen marcadamente potente de mujer” (Yang, 2005: 481). Por su parte, Patricia Hart opina que “quizá la mujer liberada de estas novelas no es realmente nada más que una forma evolucionada de la *femme fatale* de novelas policíacas anteriores” (Hart, 1987: 207).

Begines Hormigo considera que Lucrecia es una *femme fatale* que responde a los tópicos del género: domina al hombre gracias a la atracción sexual que siente hacia ella y lo obliga a hacer cosas que pueden conducirlo, incluso, a la propia desaparición, a la inexistencia. En su opinión, Biralbo llega a ese extremo, experimentando una desaparición simbólica cuando se transforma en Giacomo Dolphin. Además, otro argumento que da para avalar su teoría es que la *femme fatale* se desenvuelve con naturalidad en los espacios de la delincuencia y de la mala vida, y señala que, después de enterarse de la muerte de su exmarido y de saber que la policía conoce el nombre y los apellidos de Biralbo, Lucrecia procede de manera rápida (Begines Hormigo, 2006b: 250).

Sin embargo, aunque, estamos de acuerdo en que Lucrecia cumple ciertas condiciones esenciales para ser una *femme fatale* –como, por ejemplo, el deseo que

ejerce sobre Biralbo y su capacidad para desenvolverse en ambientes turbios¹⁹⁹—, es necesario matizar que, en ningún momento, llega a dominar de tal manera a Biralbo que lo lleve a la inexistencia. Al contrario, Biralbo se ve inmerso en la trama criminal a pesar de que Lucrecia no quería involucrarlo, y si, al final, se ve obligado a cambiar de nombre, es por el accidente mortal que sufre Malcolm. Lucrecia ni siquiera sabía que Biralbo estaba en Lisboa, así que no se la puede culpar directamente, como sí ocurriría con una verdadera *femme fatale* prototípica, que traicionaría voluntariamente al hombre que ha depositado en ella su amor y su confianza.

Aguilera García, por su parte, cree que “la belleza ambivalente y difícil de encasillar de esta mujer y su ‘tramposa ternura’ añaden el barniz de lo subyugantemente desconocido, que termina por cerrar el círculo de la atracción fatal”. Además, señala el investigador que “su encanto para manipular al detective en su propio provecho y el rechazo al compromiso sentimental o familiar, también están presentes”. Por tanto, está convencido de que el personaje de Lucrecia se corresponde con la clásica mujer fatal (Aguilera García, 2006: 318-319). Según él, la protagonista femenina urde un plan para desembarazarse de su esposo Malcolm y del propio Biralbo; y, para ello, es capaz de mentir, de robar el plano y el revólver a Malcolm y también el famoso cuadro de Cézanne (Aguilera García, 2006: 319). Además, Aguilera García está convencido de que el hecho de que no podamos encontrar en sus intenciones una perversidad rastrera y materialista o un deseo ególatra de dinero o poder no la exime de una frialdad extrema y un uso manipulador de su condición femenina, aspecto inexcusable para que se pueda hablar de una *femme fatale*. Aunque Lucrecia no llega a alcanzar las cotas de maldad de Daphne, por ejemplo, sí que cumple unos mínimos para poder denominarla así (Aguilera García, 2006: 320).

¹⁹⁹ “[Lucrecia:] Conozco a alguien que puede ayudarnos. Un español que tiene un club cerca del Burma. Él te buscará un pasaporte falso. Me ayudó a falsificar la documentación del cuadro” (*Invierno*: 202).

Es evidente que Lucrecia es una mujer enigmática y seductora que hace gala de una frialdad para mentir y un desprecio a la vida conyugal y familiar absoluto, pero hay que matizar que quizá ella despreciase esa vida porque despreciaba a su abominable marido que llegó a drogarla y a violarla. Además, Aguilera García se equivoca al afirmar que, cuando Biralbo y Lucrecia inician el viaje a Lisboa desde San Sebastián, lo único que quiere ella es conseguir el plano del Burma (Aguilera García, 2006: 96-97). Si Lucrecia quiere conseguir ese plano es precisamente para lograr por fin su libertad y poder algún día disfrutar de esa libertad con Biralbo, a quien ella también ama. Es necesario recordar que Lucrecia no urde ningún plan a sangre fría para escapar. Todo lo contrario: al verse envuelta por las circunstancias, atrapada por una banda de asesinos sin escrúpulos de la que forma parte su irascible marido, Lucrecia decide aprovechar el momento y huir a toda prisa llevándose consigo el mapa y el revólver. Es la única manera de ser, por fin, una mujer independiente, después de tantos años malviviendo bajo el yugo de su esposo y trabajando sin descanso durante meses en diferentes ciudades de Europa por una miseria. Por consiguiente, Lucrecia no planea a sangre fría el modo de huir, sino que un buen día, de improviso, se arma de valor y se atreve a escapar sin rumbo para alejarse de sus perseguidores.

En conclusión, la figura de Lucrecia puede identificarse con la mujer fatal en una primera lectura. En concreto, encajaría en el perfil de *lady dark*, una *femme fatale* oscura e intrigante, pero sin esa perversidad intrínseca en una auténtica *femme fatale* (Tardío Gastón, 2011: 97). No obstante, como ocurría con Biralbo, la esencia del arquetipo está tan matizada y tan bien perfilada que el personaje se aleja del simple tipo y se convierte en un personaje redondo. Lucrecia, aunque encajaría *a priori* en el estereotipo de *femme fatale*, resulta ser un personaje muy humano, con sus defectos y sus virtudes, deseos y temores, que desnuda su alma tanto a través de sus palabras como de sus silencios, muestra de la gran maestría del escritor, que tan solo con unas leves pinceladas ha proyectado una visión caleidoscópica del personaje que requiere de un lector activo para reconstruirlo. Es verdad que Lucrecia es una mujer misteriosa y cautivadora, pero, al final, se descubre que su

relación con Biralbo no estaba determinada por intereses económicos o criminales, sino que estaba guiada por un amor verdadero.

Teniendo en cuenta la dimensión emocional del personaje, tan lejos ahora del modelo de mujer perversa y sin escrúpulos, no se comprende que Cobo Navajas argumente que la conducta de Lucrecia es injustificable porque “no la guía casi nunca un sentimiento noble; su perversión y frialdad la rodean de un halo de irrealidad. El resultado es que el lector llega a tener la impresión de estar ante un personaje de papel o de celuloide, no ante una mujer real” (Cobo Navajas, 1996: 170). Cobo Navajas no ha entendido el sentimiento que une a los protagonistas y que es el origen de todas sus aventuras y desventuras. En este sentido, aunque Vázquez Naveira, en consonancia con las ideas de Cobo Navajas, cree que “no queda claro si Lucrecia llega a sentir verdadero amor por Giacomo Dolphin” (Vázquez Naveira, 2014: 102), es necesario tener presente que, desde el primer encuentro entre Biralbo y Lucrecia, se deja entrever que ella también siente algo por él, aunque esté casada y trate de disimular delante de su esposo. Así nos lo transmite sutilmente el narrador al hablar de la mutación que él y Malcolm notaron en ella cuando empezó a tocar Biralbo, y que se intensifica cuando él le dedica sin palabras la siguiente canción que anuncia²⁰⁰:

*Todas las cosas que tú eres*²⁰¹, dijo Biralbo, y entre esas palabras y las primeras notas de la canción hubo un corto silencio y nadie se atrevió a aplaudir. No sólo Malcolm, también yo advertí la sonrisa que iluminó las pupilas de Lucrecia sin llegar a sus labios (*Invierno*: 29).

Una muestra más del amor de la protagonista es que ella también, como el mismo Biralbo, lo busca y desea encontrarse con él. Así, por ejemplo, a su regreso

²⁰⁰ El propio autor declara en *Ventanas de Manhattan* que las canciones pueden ser “regalos intangibles del amor, revelaciones decisivas como la de una palabra dicha a tiempo, una promesa o una confesión” (*Ventanas*: 52-53).

²⁰¹ Muñoz Molina en “El jazz y la ficción” aclara que “los versos de *All the things you are* [*Todas las cosas que tú eres*] son los que todo amante dice o quiere decir al amor de su vida” (*Jazz*: 26).

a San Sebastián, se encuentra con el narrador en el paseo Marítimo y le pregunta por él (*Invierno*: 14-15). Y, como se descubre más tarde, no solo lo busca en esa ocasión, sino siempre. Sin embargo, solo al final de la novela, cuando Biralbo se presenta inesperadamente en casa de Lucrecia en Lisboa para avisarla de que corre peligro, descubre que su amor por ella siempre había sido correspondido: “Había [...] un pasaje de avión de hacía varios meses: Lisboa-Estocolmo-Lisboa. [...] En la pared vio la foto de un desconocido: él mismo, tres o cuatro años atrás, los ojos muy fijos en algo que no estaba en aquella habitación ni en ninguna otra parte, las manos extendidas sobre el teclado de un piano que era el del Lady Bird” (*Invierno*: 200). La foto de Biralbo en la pared demuestra igualmente que Lucrecia siempre lo había amado y lo seguía teniendo presente, y los billetes de avión son la prueba de que lo había estado buscando desde que recuperó su vida tiempo atrás y de que quería compartirla con él, aunque Billy Swann se lo había impedido. Por tanto, a partir de ese momento se descubre que Lucrecia, por más que pueda encajar aparentemente en el estereotipo de la *femme fatale*, no es así realmente. Su condición de mujer malvada está en los ojos de quien la mira. Se trata de un personaje complejo dotado de unos sentimientos y una manera de actuar que supera el simple prototipo²⁰².

4.4.5.3. Los amigos del detective: Billy Swann, Floro Bloom y el narrador anónimo

Billy Swann es un personaje secundario, redondo y dinámico, y con una importante función en la intriga de la novela. Aparentemente, cumple el papel de amigo de Biralbo, pues este viejo músico de jazz es considerado un maestro por el

²⁰² Según Salvador Oropesa, en realidad, la verdadera mujer fatal de *El invierno en Lisboa* es Daphne. Ella sí que es cómplice del asesinato del Portugués y encaja en el estereotipo maniqueo de *femme fatale* (Oropesa, 1999: 137).

joven pianista, pero, finalmente, se descubre que no se trata de un ayudante sino de un oponente (Greimas, 1973).

En su ensayo “El personaje y su modelo”, Muñoz Molina cuenta que Billy Swann apareció cuando la historia ya estaba tramada y los otros protagonistas definidos. Si no se hubiera dado la casualidad de que el jienense asistiese a un concierto que Chet Baker dio en Granada, nunca hubiese inventado a Billy Swann. Para él, la creación de un personaje se hace de forma más o menos consciente, seleccionando ciertos rasgos de una persona real y añadiéndole datos y circunstancias inventadas, que, según entiende, “no se superponen a su biografía verdadera para esconderla, sino para convertirla en otra vida de una cualidad y de un orden diferentes” (*Pura*: 43). Así pues, en la entrevista que Jaime Aguilera García hace a Antonio Muñoz Molina, este reconoce que la figura de Billy Swann está inspirada en el trompetista Chet Baker. Además, añade que el nombre lo tomó del personaje de Swann de Marcel Proust²⁰³ y que el aspecto del músico, cuando aparece con un abrigo y un sombrero y con el estuche de la trompeta, está sacado de una foto de William Burroughs, que no tiene nada que ver con el jazz. Y, por último, habla de que en Billy Swann está también esa idea tan repetida de un músico de jazz que viaja a Europa, huyendo del racismo y de una vida dura, como Coleman Hawkins, Bud Powell, Louis Armstrong o Dexter Gordon (Aguilera García, 2006: 422).

Con relación a esta última afirmación sobre el viejo maestro de Biralbo, un músico de jazz alcohólico del que apenas conocemos cómo es físicamente salvo porque tiene “duros rasgos de simio” (*Invierno*: 134), llama la atención que Muñoz Molina diga que su personaje estaba huyendo del racismo, pues ese dato no aparece en ningún momento en la novela. Pero, a raíz de estas palabras, puede pensarse que Billy Swann no es blanco. En su ensayo “El personaje y su modelo”, Antonio Muñoz Molina afirma que en *El invierno en Lisboa* él no especifica jamás el color

²⁰³ Nótese la alusión indirecta que esconde el apellido de Billy Swann al del personaje de Gilbert Swann en la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.

de la piel del trompetista Billy Swann, pero asegura que “muchos lectores están convencidos de que es negro” (*Pura*: 73-74). En cualquier caso, en esta ocasión el color de la piel del personaje no tiene mayor transcendencia que el poder visualizar al trompetista en nuestra imaginación. Lo que sí sabemos es que Billy Swann es parcialmente ciego. Así lo reconoce él mismo cuando dice:

–Yo lo veo todo en blanco y negro. –Billy Swann le hablaba a la pared–. Gris y gris. Más oscuro y más claro. No como en las películas. Como ven las cosas los insectos. Leí un libro sobre eso. No ven los colores. Cuando era joven yo sí los veía. Cuando fumaba hierba veía una luz verde alrededor de las cosas. Con el whisky era de otro modo: más amarillo y más rojo, más azul, como cuando se encienden esos focos (*Invierno*: 211).

Con respecto a la psicología y hábitos del personaje, es destacable que, si Biralbo y el narrador son aficionados al alcohol, Billy Swann es un alcohólico empedernido. Su vicio por el alcohol, y también por las drogas, ha estado a punto de acabar con él en más de una ocasión: “Billy Swann volvió de América, parece que justo a tiempo de eludir una condena por narcóticos [...] muy pocos de quienes escuchaban sus discos antiguos, me contó Biralbo, imaginaban que siguiera vivo [...] Acababa de salir de un hospital de Nueva York” (*Invierno*: 49-50). Asimismo, es imprescindible señalar el carácter egocéntrico e impositivo de Billy Swann, que en ciertos momentos resulta hasta violento.

Explica Tomachevski que la caracterización del personaje puede ser directa, a través de las palabras del narrador, o las confesiones del propio personaje, o de otros personajes, o, por el contrario, indirecta, que se deduce de las acciones y del comportamiento del personaje (Tomachevski, 1982: 204). Este es el caso de Billy Swann, del que en ningún momento se dice de forma directa que sea un déspota y un ególatra, pero cuyas acciones y palabras lo demuestran. Un ejemplo de lo dicho es que, después de más de dos años sin verse, cuando Biralbo le dice que era profesor de música en un colegio de monjas, Billy Swann se indignó y “renegó de él con esa ira sagrada que exalta a veces a los viejos alcohólicos y le hizo acordarse

de los antiguos tiempos”. El viejo trompetista le recuerda con fervor “cuando quería aprenderlo todo y juraba que nunca sería sino un músico y que no le importaban el hambre y la mala vida si eran el precio para conseguirlo” (*Invierno*: 50-51). De hecho, poco más tarde, Billy Swann vuelve a retratarse como un hombre absolutamente soberbio a través de sus afirmaciones cuando afirma:

–Mírame –me contó Biralbo que le dijo–: Siempre he sido uno de los grandes, antes de que esos tipos listos que escriben libros lo supieran y también después de que hayan dejado de decirlo, y si me muero mañana no encontrarás en mis bolsillos dinero suficiente para pagar mi entierro. Pero soy Billy Swann, y cuando yo me muera no habrá nadie en el mundo que haga sonar esa trompeta como lo hago yo (*Invierno*: 51).

A través de sus palabras, Billy Swann se da a conocer como un músico egocéntrico que se cree una leyenda y, aunque es verdad que debió de ser una gran gloria en su momento, estas palabras sirven para conocer mejor al personaje, que tiene un papel fundamental en la historia de Biralbo y de Lucrecia y que, al considerarse a sí mismo como un ser superior, se toma la libertad de tomar decisiones por los demás. Estas afirmaciones se corroboran en la siguiente escena entre un amenazante Billy Swann y un Biralbo claramente sumiso: “Mira otra vez el reloj y dime que debes irte a dormir y te partiré la boca de un puñetazo. Biralbo no se fue: a las nueve de la mañana llamó al colegio para decir que estaba enfermo. Acompañados silenciosamente por Floro Bloom siguieron bebiendo durante dos días. Al tercero Billy Swann fue ingresado en una clínica y tardó una semana en recuperarse” (*Invierno*: 51-52). Billy Swann domina a Biralbo tanto como la propia Lucrecia o incluso más, y no es solo por el amor o el respeto que Biralbo le tiene a su maestro, sino por el miedo. Billy Swann es un hombre irascible e imponente que domina a quien le rodea. Por todo ello, no parece que se pueda considerar a Billy un verdadero amigo.

El propio Antonio Muñoz Molina, comparando sus amistades con las de su protagonista, dice claramente: “mis amistades son siempre muy pudorosas, como

la que mantiene Biralbo con el narrador, o con Floro Bloom. Son amistades sin condiciones y sin grandes declaraciones” (Martín Gil, 1988: 29). El jienense no incluye a Billy Swann cuando habla de los verdaderos amigos del pianista. Un amigo jamás haría lo que Billy le hace a Biralbo, ni convencerlo para que no atienda a sus obligaciones, ni separarlo de la mujer que ama y por la que es amado. La manipulación que Billy Swann ejerce sobre él se hace evidente en muchos momentos de la novela. En algunas ocasiones, su carácter manipulador y mentiroso se disfraza de afecto:

–¿Vendrá ella esta noche? –Billy Swann se volvió con lentitud y fatiga hacia Biralbo, igual que hablaba: en cada palabra que decía estaba contenida una historia.

–Se ha ido –dijo Biralbo.

–¿Adónde? –Billy Swann bebió un trago de zumo con aire de asco y de obediencia, casi de nostalgia.

–No lo sé –dijo Biralbo–. Yo quise que se fuera.

–Volverá. –Billy Swann le tendió la mano y Biralbo le ayudó a levantarse (*Invierno*: 211-212).

Resulta muy simbólico que Billy Swann, que según cuenta el narrador, “en cada palabra que decía parecía que estaba contenida una historia”, declare que Lucrecia volverá mientras le tiende su mano a Biralbo. Parece que Billy sabe que ella realmente lo ama y que volverá por él, y quiere dejarle claro que él está allí presente, tendiéndole su mano, mientras que ella siempre aparece para luego desaparecer de nuevo. En este sentido, Natalia Corbellini destaca el hecho de que cada vez que la ausencia de Lucrecia hace naufragar a Biralbo, este se abraza a la figura de Billy Swann (Corbellini, 2010: 81).

En otras ocasiones, la manipulación que Billy ejerce sobre Biralbo se aprecia más claramente. Cuando Biralbo llega la primera noche al sanatorio donde descansaba su maestro, no recibe una agradable bienvenida de su parte, sino todo

lo contrario. Al despertar, las palabras del maestro son agresivas y desagradables: “–Hijo de perra –dijo, señalando a Óscar con la uña larga y amarilla de su dedo índice–. Te había prohibido que lo llamaras. Te dije que no quería verlo en Lisboa” (*Invierno*: 134). Incluso, por algún motivo que Biralbo y los lectores todavía desconocemos, el viejo músico se opone rotundamente a que Biralbo se quede, ya no en esa habitación, sino en Lisboa, y le pide que se vaya: “Vete de Lisboa, mañana mismo, esta noche” (*Invierno*: 136). Le insiste para que no se quede, para que se marche del sanatorio y de Lisboa lo antes posible: “hazme caso y márchate y no vuelvas la cabeza” (*Invierno*: 136-137). El narrador dice que en ese momento Biralbo notó el miedo en Billy Swann, “miedo no sólo por sí mismo, sino también por Biralbo, quién sabe si únicamente por él, que no debía ver algo que Billy Swann ya había vislumbrado en la habitación de aquel sanatorio en el confín del mundo. Como para salvarlo de un naufragio o de la contaminación de la muerte le exigió que se fuera” (*Invierno*: 137). Llama la atención que Billy le exija a Biralbo que se vaya cuando acaba de llegar desde París a toda prisa para estar con él. Probablemente, lo que Billy Swann ha visto y no quiere que Biralbo vea sea alguna prueba de que Lucrecia ha estado en su habitación, o quizá tenga miedo de que ella llegue y se encuentre con él. Precisamente, sus intuiciones se hacen realidad cuando, a la vuelta del sanatorio, Biralbo ve por un instante a Lucrecia en el tren que se cruza con el suyo (se entiende que ella iba a visitar a Billy). Desde ese momento, y a pesar de no estar seguro siquiera de si realmente se trata de ella, no puede evitar buscarla “como un sonámbulo por las calles y escalinatas de Lisboa” (*Invierno*: 139). El narrador llega a decir que “tal vez debió y pudo marcharse cuando Billy Swann se lo ordenó, pero ya era demasiado tarde, como si hubiera perdido el último tren para salir de una ciudad sitiada” (*Invierno*: 140). En la siguiente escena se puede apreciar claramente que Billy Swann hace acopio de todo su egoísmo y su capacidad para mentir sin escrúpulos y para manipular a Biralbo y le oculta la verdad cuando este le cuenta que la noche anterior vio a Lucrecia desde el tren:

Tardé un poco en darme cuenta de que la había visto. Se ha cortado el pelo.

–Fue tu imaginación, muchacho. Éste es un país muy raro. Aquí las cosas ocurren de otra manera, como si estuvieran pasando hace años y uno se acordara de ellas.

–Iba en ese tren, Billy, estoy seguro.

–Y eso qué puede importarte. –Billy Swann se quitó lentamente las gafas: lo hacía siempre que deseaba mostrar a alguien toda la intensidad de su desdén—. Te habías curado, ¿no? Hicimos un trato. ¿Te acuerdas? Yo dejaría de beber y tú de lamerte las heridas como un perro.

–Tú no dejaste de beber.

–Lo he hecho ahora. Billy Swann se irá a la tumba más sobrio que un mormón.

–¿Has visto a Lucrecia?

Billy Swann volvió a ponerse las gafas y no lo miró (*Invierno*: 142).

Por todo ello, Billy Swann cumple una función muy importante en el desarrollo de la intriga al estar vinculado al mundo de Biralbo y servir de enlace entre este y Lucrecia. Puede concebirse, así, como un personaje cuyo papel es el de falso ayudante. Como sucede con otros personajes en el relato, Billy Swann tiene un doble carácter que también afecta a su función en la acción y, en ocasiones, se nos presenta como retardador de la misma y, en cierto sentido, oponente a los deseos de Biralbo. Esta visión del personaje se manifiesta, por ejemplo, en su forma de comportarse con el joven pianista a raíz de una carta que Lucrecia le entrega para él.

A finales de mayo, nueve días después del regreso de Billy Swann a San Sebastián, y de una borrachera tan ingente que este acaba hospitalizado, Billy le cuenta por fin a Biralbo que, en enero, había visto a Lucrecia en Berlín y que tenía una carta de ella para él. Entonces, cuando Biralbo le pregunta por qué tenía que ser él quien le entregara la carta, el viejo responde sin miramientos: “–Supongo que

le mentí. Ella quería que tú la recibieras cuanto antes. [...] Yo le mentí. Ella quería que lo hiciera. Le dije que iba a verte en un par de semanas” (*Invierno*: 55). Billy Swann engaña a Lucrecia, se toma el derecho de no dar la carta a su legítimo dueño hasta que él lo cree conveniente y, además, no siente remordimientos. A raíz de este hecho, el joven pianista comienza a desligarse emocionalmente del maestro: “al día siguiente Biralbo despidió a Billy Swann con una doble sospecha de orfandad y de alivio” (*Invierno*: 55). El doble sentimiento de Biralbo se corresponde con la doble naturaleza de Billy Swann y con su función en el relato, como maestro y protector aparente (ayudante o falso ayudante) y como maestro y manipulador del destino de Biralbo (oponente). No siempre la crítica ha percibido con claridad estas naturalezas dobles en los personajes, divididos entre lo que parecen y lo que son realmente al ser descubiertos por sus acciones. De nuevo, se trata de un rasgo que favorece la intriga y el misterio, pues, como en la novela policiaca, los personajes aparentan ser de una manera, y al final, prestando atención a los detalles, se comprueba que tienen una faceta oculta.

Lourdes Cobo Navajas no advierte la manipulación de Billy Swann y sigue creyendo que es amigo de Biralbo. Según ella, “la amistad, la sensibilidad artística, la lealtad, el afecto desinteresado y el respeto son la base de las relaciones entre Biralbo y los otros músicos, particularmente entre Biralbo y Billy Swann” (Cobo Navajas, 1996: 169). Además, más tarde, añade que la amistad de Billy Swann hacia Biralbo va unida a un sentimiento de protección casi paternal y hasta un poco autoritario, que lo impulsa a apartarlo de Lucrecia y a estimularlo para que se dedique a la música (Cobo Navajas, 1996: 181).

Por su parte, Aguilera García es de la misma opinión, y cree que, cuando Billy le dice a Biralbo: “–Si no me crees pregúntale a Óscar. Él no te mentirá. Pregúntale si me ha visitado algún fantasma” (*Invierno*: 143), está tratando de ayudarlo. En palabras del investigador, “Billy Swann le dice a Biralbo que no le va a decir dónde está Lucrecia, pero sabe que le está ofreciendo un camino para que lo sepa a través de Óscar” (Aguilera García, 2006: 357). No obstante, la realidad es

que Billy Swann sabía que Óscar le temía, como reconoce más tarde, y que nunca lo traicionaría, así que en ningún momento le está ofreciendo un camino al joven pianista para que logre encontrar a su amada. Ha sido precisamente el viejo músico quien ha obligado a Lucrecia a mantenerse alejada de Biralbo, y Óscar ha sido su cómplice: “[Óscar] trataba a Billy Swann con un respeto sagrado que a veces no distinguía del temor” (*Invierno*: 173). Ambos le temen. Así lo confiesa Billy Swann cuando se marcha del sanatorio y reconoce que Lucrecia le obedeció porque le tenía miedo, igual que Óscar (*Invierno*: 175).

Tampoco Begines Hormigo es consciente de la frialdad manipuladora de Billy Swann, pues está convencido de que los únicos informantes fiables de Biralbo son sus amigos: el narrador sin nombre, Floro Bloom y Billy Swann. Advierte que incluso ellos le engañan en algún momento, aunque él cree que siempre por su bien, y asegura que Billy Swann es determinante en este sentido, porque “será él quien le dé la carta de Lucrecia, después de llevarla muchos meses consigo y quien finalmente desvele el lugar de Lisboa en que vive la protagonista” (Begines Hormigo, 2006b: 502). No obstante, como ya se ha señalado, Billy no le da la carta de Lucrecia a Biralbo hasta que él cree conveniente y únicamente le acaba revelando su paradero porque se siente presionado.

Por tanto, cabe preguntarse, ¿es realmente Billy Swann amigo de Biralbo?, y si es así, ¿realmente lo engaña por su bien? La respuesta a ambas preguntas es negativa. Billy, su maestro y supuesto amigo, actúa egoístamente y sin importarle ni pensar en los sentimientos de Biralbo. Con la excusa de que Lucrecia no le conviene, se interpone entre ambos: “—Esa mujer no es buena para ti, muchacho [...] Tal vez no por culpa suya. Tal vez por algo que hay en ti y que no tiene nada que ver con ella y que te lleva a la destrucción. Algo parecido al whisky o a la heroína. Sé de qué te hablo y tú sabes que lo sé. Me basta con mirar ahora mismo tus ojos” (*Invierno*: 174). Solo presionado por un Biralbo ya completamente inmerso en la trama criminal y exaltado por el accidente mortal de Malcolm durante el forcejeo en el tren, Billy Swann se digna, por fin, después de tantos años, a

confesarle a Biralbo la verdad sobre Lucrecia, a quien había apartado de él por considerar que era una mala influencia para Biralbo:

–Piensas que eres tú quien la ha estado buscando, que el otro día la viste por casualidad en aquel tren. Pero ella te ha buscado otras veces y yo nunca quise que supieras nada. Le prohibí que te viera. Me obedeció porque me tiene miedo, igual que Óscar. ¿Te acuerdas de aquel teatro de Estocolmo donde estuvimos tocando antes de ir a América? Ella estaba allí, entre el público, había viajado desde Lisboa para vernos. Para verte a ti, quiero decir. Y un poco después, en Hamburgo, ella salió de mi camerino cinco minutos antes de que llegaras tú. Fue ella quien me trajo aquí y pagó por adelantado a los médicos. Ahora tiene mucho dinero. Vive sola. Supongo que ahora mismo estará esperándote. Me explicó el modo de llegar a su casa (*Invierno*: 174-175).

Después de que Billy Swann le confiese a su pupilo toda la verdad, tiene lugar una escena breve pero muy reveladora, pues es en ese momento cuando, por fin, Biralbo descubre la verdadera cara de su idolatrado maestro, descubrimiento acentuado por la simbólica luz de la farola que revela la verdadera identidad del personaje:

Billy Swann cerró la puerta del taxi y siguió mirando impasiblemente a Biralbo mientras subía el cristal de la ventanilla. Por un momento, cuando el conductor maniobraba para enfilear el sendero entre los árboles, le dio plenamente en la cara la luz de una farola. Era una cara flaca y rígida y tan desconocida como si el hombre cuyas facciones no había visto Biralbo mientras lo escuchaba fuera un impostor (*Invierno*: 175).

Como dice Ernst Bloch, la revelación del misterio en la novela policiaca puede y normalmente consiste en el desenmascaramiento del personaje más inesperado, de la persona menos sospechosa de haber perpetrado el delito (Bloch, 1980: 41). Esto es precisamente lo que ocurre con Billy Swann en *El invierno en Lisboa*. Aunque no sea el culpable de un asesinato, es sin duda el culpable de la

separación de Biralbo y de Lucrecia y quizá, en este sentido, también indirectamente de la muerte de Malcolm y, por tanto, del cambio de identidad de Biralbo. Asimismo, si como defiende Joan Ramon Resina, el desenmascaramiento del culpable no solo restablece el orden sino algo mucho más importante: el consenso sobre la inocencia de todos los demás (Resina, 1997: 121), una vez descubierto que Billy Swann el responsable de la separación de los amantes, el personaje de Lucrecia cobra un nuevo color emocional. Por fin los lectores comprendemos que no es la *femme fatale* fría y despiadada que aparentaba ser.

Como explica Bobes Naves, para entender una novela el lector tiene el deber de sopesar las fuentes de información a la hora de fijar la etiqueta semántica de cada personaje. Es evidente que no es igual que una determinada cualidad de un personaje sea manifestada por sus acciones que por sus palabras; ni tampoco que sea manifestada por el narrador o por otro personaje cuyas relaciones con el primero sean buenas o malas (Bobes Naves, 1998: 159). De este modo, aunque Lucrecia es descrita por Billy Swann como un veneno para Biralbo, hay que tener en mente que este personaje misógino y egocéntrico siente que su fiel alumno ha dejado de idolatrarlo porque su amor por Lucrecia es más fuerte. Por tanto, si se observa en detalle el comportamiento de Billy Swann, se comprueba que este personaje muestra un desprecio inconsciente hacia la mujer que le ha quitado su lugar en el corazón de Biralbo.

En este sentido, aunque Begines Hormigo entienda que Lucrecia se da cuenta de que su poder sobre el músico ha desaparecido cuando la última noche que pasa con ella la abandona para tocar con Billy Swann (Begines Hormigo, 2006b: 248), lo cierto es que Biralbo no prefiere o antepone su amistad con Billy a su amor; muy al contrario, acude al concierto de Billy porque se siente culpable de sus verdaderos deseos que llevan tanto tiempo dominándolo:

Desde antes de verlo, desde que notó en el aire el olor de la enfermedad y de las medicinas, Biralbo se sintió poseído por un impulso insondable de lealtad y de ternura, también de culpa y de piedad, de alivio, porque no había

querido ir con Billy Swann a Lisboa y en castigo había estado a punto de no volver a verlo. Qué sucia traición, lo oí decir una vez, que incluso cuando uno ya no está enamorado es capaz de preferir el amor a sus amigos (*Invierno*: 134).

Biralbo se siente un traidor con su maestro, al que considera un amigo, porque reconoce que siempre ha preferido el amor a la amistad. Desde que conoció a Lucrecia, el amor que Biralbo siente por ella es mucho más poderoso que su amistad con Billy Swann. Esto se trasluce, por ejemplo, en el hecho de que el joven pianista prefiera quedarse en San Sebastián esperando una carta de Lucrecia a hacer una gira internacional en compañía de Billy Swann:

–Mañana debo irme a Estocolmo –dijo Billy Swann–. Tengo allí un buen contrato. En un par de meses te llamaré. Tocarás conmigo y grabaremos juntos un disco.

Al oír eso Biralbo casi no sintió alegría, ni agradecimiento, sólo una sensación de irrealidad y de miedo. Pensó que si se marchaba a Estocolmo [...] tal vez le llegaría en ese tiempo una carta de Lucrecia que iba a quedarse durante varios meses abandonada e inútil en el buzón (*Invierno*: 52).

Las preferencias de Biralbo son evidentes: siente como una carga la presión que Billy Swann ejerce sobre él y pone a Lucrecia en primer término. Por tanto, si bien José Ortega sostiene que “amor y música son pasiones intercambiables y, por esto, Biralbo pone la misma emoción en la búsqueda de Lucrecia que en la posibilidad de tocar con Billy Swann” (Ortega, 1991: 398), esta afirmación no se ajusta realmente a la ficción narrativa. No es cierto que amor y música sean pasiones intercambiables para el pianista, de ahí que se quede en San Sebastián, trabajando en un colegio de monjas con la esperanza de recibir una carta de Lucrecia, en vez de marcharse al extranjero a tocar con Billy Swann. Por eso cuando Lucrecia le pregunta por qué no está con Billy, Biralbo le responde contundentemente: “Tenía que esperarte” (*Invierno*: 81). Solamente por respeto y compasión hacia su maestro

enfermo, se decidirá Biralbo a dejar en segundo término su amor por Lucrecia para tocar con Billy Swann.

Por otro lado, entre quienes forman parte del círculo de amigos del detective se encuentra Floro Bloom, antiguo seminarista y dueño del club nocturno el Lady Bird de San Sebastián. Se trata de un personaje secundario, redondo y dinámico. Él es el único amigo verdaderamente fiable de Santiago Biralbo. Por tanto, Floro Bloom cumple la función de ayudante en la intriga de la novela (Greimas, 1973).

Aunque es un personaje secundario, está perfectamente caracterizado. Como se ha mencionado, Muñoz Molina defiende que hay nombres que uno tiene antes de tener al personaje, pero otras veces el personaje y el nombre nacen al mismo tiempo, porque solo al inventar el nombre cobra el personaje naturaleza de ficción. Esto último es lo que le sucedió con Floro Bloom (*Pura*: 46)²⁰⁴. Según se ha explicado anteriormente, este personaje, inspirado en un antiguo amigo del jienense, ya vivía en la imaginación de Muñoz Molina antes de escribir la novela. Quizás por eso posee toda una historia que lo conforma como un personaje redondo:

Parece que su verdadero nombre era Floreal: que venía de una familia de republicanos federales²⁰⁵ y que hacia 1970 fue feliz en algún lugar del Canadá, a donde llegó huyendo de persecuciones políticas de las que no hablaba nunca. En cuanto a ese apodo, Bloom, tengo razones para suponer que se lo asignó Santiago Biralbo, porque era gordo y pausado y tenía siempre en sus mejillas una rosada plenitud muy semejante a la de las manzanas. Era gordo y rubio, verdaderamente parecía que hubiera nacido

²⁰⁴ No se puede dejar de señalar, como hace Morales Cuesta, la alusión indirecta al *Ulises* de Joyce que esconde el nombre de Floro Bloom (Morales Cuesta, 1996: 40), cuyo apellido corresponde con el de Leopold Bloom.

²⁰⁵ Se entiende, pues, que sus padres le debieron poner ese nombre, Floreal, en alusión a uno de los meses del calendario de la Revolución Francesa.

en el Canadá o en Suecia²⁰⁶. Sus recuerdos, como su vida visible, eran de una confortable simplicidad: un par de copas bastaban para que se acordara de un restaurante de Quebec donde trabajó durante algunos meses, una especie de merendero en mitad de un bosque a donde acudían las ardillas para lamer los platos y no se asustaban si lo veían a él (*Invierno*: 57).

Así pues, aunque Timothy P. Reed se refiere a Floro Bloom como el típico barman dotado de una gran sabiduría popular (Reed, 2004: 21), resulta curioso que este personaje, como el resto, tenga una doble vida (cuestiones políticas, secretos de los que no habla). En este sentido, es un personaje dinámico, que va cambiando y adaptándose a las circunstancias. Ya la primera vez que se menciona a Floro Bloom en la novela es precisamente para contar su evolución, pues ha acabado cerrando el Lady Bird y cambiando completamente de vida: “¿Te acuerdas de Floro Bloom? –dijo Biralbo–. Tuvo que cerrar el Lady Bird. Volvió a su pueblo, recobró una novia que había tenido a los quince años, heredó la tierra de su padre. Hace poco recibí una carta suya. Ahora tiene un hijo y es agricultor. Los sábados por la noche se emborracha en la taberna de un cuñado suyo” (*Invierno*: 13).

En cuanto a su función en la novela, Floro Bloom, discreto cómplice de los amantes protagonistas, es un verdadero amigo para Santiago Biralbo. Gracias a él el pianista y Lucrecia se reencuentran en el Lady Bird y conciertan sus citas secretas mediante clandestinas llamadas telefónicas y notas que Floro hace llegar a uno y a otro. Además, como se ha visto, es él quien va por las pertenencias de Biralbo a su casa cuando este le pide ayuda y quien les presta su coche a ambos para que vayan a Lisboa. A diferencia del narrador, cuya amistad con el pianista está más bien basada en la similitud de sus preferencias alcohólicas, Floro sí que conoce desde el principio su historia de amor con Lucrecia y los ayuda en múltiples ocasiones.

²⁰⁶ También se dice de él que poseía una “vasta envergadura de leñador escandinavo –era gordo, rubio, feliz, tenía los ojos muy pequeños y azules–” (*Invierno*: 28).

Por último, entre los personajes que –supuestamente– cumplen la función de amigos del protagonista, no se puede dejar de mencionar al narrador anónimo, un personaje secundario, plano y dinámico, que, al igual que Floro Bloom –aunque no tenga una amistad tan estrecha como él con Biralbo– cumple la función de ayudante en la obra (Greimas, 1973).

En primer lugar, es destacable que no se diga en ningún momento en la novela su nombre, su ocupación, ni sus orígenes o circunstancias. Los cuadros que vendió a Malcolm hacen pensar, por una parte, que puede pertenecer a una familia burguesa venida a menos. Por otro lado, todo indica que es de San Sebastián, aunque no se llega a saber el motivo por el que está en Madrid. Así, se entiende que Cobo Navajas considere que el narrador anónimo de *El invierno en Lisboa* no solo carece de nombre sino de entidad como personaje (Cobo Navajas, 1996: 498). El propio Muñoz Molina se pronuncia sobre ambas cuestiones. Por un lado, aclara que 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” (Martín Gil, 1988: 29). Y, por otro lado, al repasar los nombres de sus personajes, el jienense afirma que la mayor parte de ellos, sobre todo los masculinos, solo tienen apellido: Minaya, Utrera, Medina, Maraña, Darman, Andrade, Bernal, Guzmán... Y reconoce que algunos incluso carecen por completo de nombre, como el narrador de *El invierno en Lisboa*, que habla en primera persona, pero de quien el lector no sabe casi nada:

Si el nombre es la cara, no tenerlo o tener sólo apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a medias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que, de los personajes de la literatura, como de las personas de la realidad, es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla: los espacios en blanco son los que deja siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación (*Pura*: 46-47).

Ya en “La invención del personaje”, Muñoz Molina declara sobre el narrador de *El invierno en Lisboa* que “al no decir su nombre, al no tenerlo (este recurso lo había aprendido yo del agente de la Continental de Dashiell Hammett, que tampoco lo tiene) también su cara permanece en la sombra, porque estoy convencido de que la única cara de un personaje literario es su nombre” (*Invencción*: 88). Y, años más tarde, en *Como la sombra que se va*, cuenta que cada uno de los nombres de personajes y de lugares de esta novela llevaba dentro “el germen de su propia historia y los hilos a medias visibles y a medias invisibles que los unían entre sí. Sólo un nombre no existía, y no importaba, el del narrador de la novela. No teniendo nombre era como si no tuviera cara ni tuviera una vida propia. Sería tan sólo lo que observara. Viviría únicamente en la medida en que presenciaba y atestiguaba las vidas de los otros” (*Sombra*: 91).

Así pues, resulta evidente que el narrador de *El invierno en Lisboa* apenas posee entidad como personaje, aunque también hay que admitir que cumple una importante función en el desarrollo de la acción, al actuar en alguna ocasión como ayudante de la pareja protagonista. Por ejemplo, como ya se ha dicho, cuando Lucrecia regresa a San Sebastián, es él quien le dice dónde puede encontrar a Biralbo (*Invierno*: 15), y, al final de la novela, también es él quien avisa a Lucrecia de que Biralbo se ha ido (*Invierno*: 221). Por tanto, en ciertos momentos deja de ser un espectador pasivo para convertirse en un participante activo que interviene en la historia de los protagonistas. Se trata de un personaje con una doble función en la obra, que, como ya se ha mencionado, es una estrategia de intriga que favorece el misterio y está muy relacionada con el género policiaco. Sin embargo, hay que reconocer que, en este caso, se trata de un personaje plano, que no sufre evolución ninguna en la novela.

Es un bebedor solitario que comparte tantos momentos con Biralbo porque dispone de mucho tiempo libre. Reconoce un especial interés sexual por las mujeres y en más de una ocasión envidia a su amigo Biralbo. Su condición heterosexual implica que lo que siente por Biralbo no va más allá de la amistad y la

admiración²⁰⁷. De hecho, parte de la admiración que siente por el pianista se debe a su éxito con las mujeres. Así, cuando el narrador se encuentra un domingo a Biralbo acompañado de Mónica, la camarera rubia del Metropolitano, nos transmite sus más profundos sentimientos:

Pensé que no me importaba que la melena rubia de la camarera fuese teñida. Se había peinado sin detenerse mucho ante el espejo, llevaba una falda corta y medias de color humo, y Biralbo, mientras conversaban sosteniendo cigarrillos y vasos de cerveza, le acariciaba livianamente la espalda o la cintura. Ella no había terminado de peinarse, pero se había pintado los labios de un rosa casi malva. Imaginé colillas manchadas de ese color en un cenicero, sobre una mesa de noche, pensé con melancolía y rencor que a mí nunca me había sido concedida una mujer como aquella (*Invierno*: 32-33).

En palabras de Mainer, el narrador de la historia es “un amigo fiel e impotente ante la tragedia” (Mainer, 1997: 62). Y, en este sentido, es destacable que su relación de amistad con Biralbo, era una amistad “discontinua y nocturna, fundada más en la similitud de preferencias alcohólicas –la cerveza, el vino blanco, la ginebra inglesa, el bourbon– que, en cualquier clase de impudor confidencial, en el que nunca o casi nunca incurrimos. Bebedores solventes, ambos desconfiábamos de las exageraciones del entusiasmo y la amistad que traen consigo la bebida y la noche” (*Invierno*: 12). En más de una ocasión, es el mismo narrador quien nos confiesa abiertamente que se encuentra bajo los efectos del alcohol. Un día, mientras escucha un disco en el que aparecen las canciones compuestas por Biralbo, nos cuenta: “con esa lucidez que da el alcohol bebido a solas me pregunté cómo sería amar a una mujer que se llamara Burma, como brillarían su pelo y sus ojos en la oscuridad” (*Invierno*: 17). O más tarde, dice: “Bebíamos en los vasos opacos del lavabo, metódicamente, sin atención ni placer, el whisky sin hielo me quemaba los

²⁰⁷ “Yo entonces terminaba regularmente las noches en el Lady Bird, sostenido por la vaga convicción de que allí iban las improbables mujeres que accederían a acostarse conmigo cuando al apagarse las luces de los últimos bares llegase con el amanecer la premura del deseo” (*Invierno*: 26).

labios, pero yo seguía bebiendo y casi nunca decía nada, sólo escuchaba a Biralbo” (*Invierno*: 73-74). Por tanto, es muy posible que la mala memoria e imprecisión del narrador se deba a su reconocida afición al alcohol:

Los domingos yo me levantaba muy tarde y desayunaba cerveza, porque me avergonzaba un poco pedir café con leche a mediodía en un bar [...] Me gustaba levantarme tarde y leer el periódico en un bar limpio y vacío, bebiendo justo la cantidad de cerveza que me permitiera llegar a la comida en ese estado de halagüeña indolencia que le hace a uno mirar todas las cosas como si observara, dotado de un cuaderno de notas, el interior de un panal con las paredes de vidrio (*Invierno*: 32).

En cualquier caso, aunque su amistad con Biralbo se deba más bien a su mutua afición al alcohol y a su habitual presencia en bares nocturnos, y apenas da a los lectores ninguna información sobre su propia vida, se trata de un personaje que cumple una función muy importante en la novela: por un lado, actúa como ayudante de Santiago Biralbo, y, por otro lado, además, es quien transmite a los lectores la historia que Biralbo le ha contado.

4.4.5.4. Los criminales: Malcolm, Morton y Daphne

Entre los personajes que cumplen con la función de criminales en esta novela se encuentran Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Daphne. Bruce Malcolm, es un personaje secundario, plano y dinámico. Polariza la acción, pues la intriga policiaca que guía toda la novela se debe a la persecución a la que él y sus secuaces someten a Lucrecia y a Biralbo y a su accidente final. Su función en la trama de la novela es la de oponente de Biralbo (Greimas, 1973).

Aguilera García asegura que en la caracterización de Bruce Malcolm es clave la forma de hablar de los actores de color de las películas de cine negro (Aguilera García, 2006: 246). Sin embargo, hay que puntualizar que no es Bruce

Malcolm quien habla, a manera de parodia, con el acento francés propio de los actores negros de estas películas, sino Toussaints Morton²⁰⁸, otro malvado oponente del protagonista, que según el narrador anónimo “era tan grande y tan vulgar que uno tardaba un rato en darse cuenta de que también era negro” (*Invierno*: 60). En relación con la prosopografía del personaje, Bruce Malcolm, el marido de Lucrecia, es un americano pelirrojo y de ojos azules, caracterizado por hablar “un español con inflexiones sudamericanas”, con “una voz persuasiva y aguda” (*Invierno*: 26). Y para más detalles, sobre su aspecto físico, el narrador relata que, mientras Lucrecia le hablaba, observó que Malcolm “tenía la cabeza ligeramente aplastada, como un saurio” (*Invierno*: 29-30). Este rasgo del personaje se vuelve a mencionar cuando Biralbo se encuentra con él en el Burma para insinuar su presencia antes de nombrarlo: “tenía los dientes grandes y una barba recortada y rojiza, y la cara un poco aplastada y la peculiar curvatura de la frente le hacían parecerse de manera lejana a un saurio” (*Invierno*: 151).

En cuanto a su oficio, desde el principio se nos presenta como un personaje envuelto en la atmósfera del crimen: “Bruce Malcolm, a quien en ciertos lugares llamaban el Americano. Era corresponsal de un par de revistas de arte extranjeras, y se dedicaba, me dijeron, a la exportación ilegal de pinturas y de objetos antiguos” (*Invierno*: 26). Y en cuanto a su función en la intriga, Malcolm, como oponente, es el rival de Biralbo por el amor de Lucrecia. Cuando los dos protagonistas se conocen y se enamoran, ella ya está casada con Malcolm, aunque Lucrecia, como haría una *femme fatal*, rechaza el compromiso y le es infiel a su marido. Malcolm, malicioso y tramposo por naturaleza, decide llevarse a Lucrecia a Berlín para alejarla del hombre que provoca sus celos. De este modo, Malcolm juega el papel de criminal más ingenuo, porque hasta su último encuentro con Biralbo él nunca llega a saber que Biralbo y Lucrecia eran realmente amantes.

²⁰⁸ El narrador dice de Toussaints Morton que “hablaba como ejerciendo una parodia del acento francés. Hablaba exactamente igual que los negros de las películas y decía *ameguicano* y *me paguece*” (*Invierno*: 60).

En el conjunto de los personajes, Malcolm, oponente de los enamorados, se relaciona también con otro personaje criminal, Toussaints Morton, que trata de recuperar el cuadro robado por Lucrecia. Por tanto, en el plano de la intriga criminal también Morton funciona como oponente. Existe, sin embargo, una gran diferencia entre Malcolm y Morton: al primero, como marido despechado que quiere vengarse, lo que realmente le preocupa es la infidelidad de Lucrecia, mientras que el segundo está dominado por su ambición y únicamente interesado en el dinero. Esto se aprecia perfectamente en el interrogatorio que hacen ambos a Biralbo en el Burma:

Como si despertara bruscamente, Malcolm levantó la pistola y por primera vez desde que entraron en la habitación miró a Biralbo a los ojos. [...]

–Malcolm –dijo Toussaints Morton–, preferiría que después de tantos años no eligieras este momento para comprender que has sido el último en enterarte: Tranquilízate. Oye a Rossini. *La gazza ladra*...

Malcolm dijo un insulto en inglés y acercó un poco más la pistola a la cara de Biralbo. Se miraban en silencio como si estuvieran solos en la habitación o no oyeran las palabras de otro. Pero en los ojos de Malcolm había menos odio que estupor o miedo y deseo de saber.

–Por eso me abandonó. –dijo, pero no le hablaba de Biralbo, repetía en voz alta algo que nunca se había atrevido a pensar–. Para conseguir el cuadro y venderlo y gastar contigo todo ese dinero...

–Un millón y medio de dólares, tal vez un poco más, como sin duda usted sabe. –También Toussaints Morton se acercaba a Biralbo, bajando el tono de la voz–. Pero hay un pequeño problema, amigo mío. Ese dinero es nuestro. Lo queremos ¿entiende? Ahora (*Invierno*: 160).

Esta escena resulta muy valiosa porque revela los verdaderos y más profundos intereses que motivan a cada uno de los criminales, que quedan definitivamente retratados con sus propias palabras.

La rivalidad entre Biralbo y Malcolm, reiterada en otras ocasiones, se manifiesta con intensidad en la escena del tren. Como ya se ha mencionado, cuando Biralbo logra escapar del Burma es perseguido por las calles de Lisboa hasta que Malcolm y él acaban peleando sobre un tren en marcha en plena noche y Malcolm muere en el fragor de la batalla, convirtiendo a Lucrecia en una mujer libre, pero condenando a Biralbo a esconderse para siempre. La ciudad de Lisboa cobra entonces un sentido doble en relación con los personajes: donde un personaje puede encontrar su esencia, su verdad, otro puede encontrar la muerte. Lisboa se convierte para Lucrecia en la ciudad deseada donde finalmente acaba cumpliendo su sueño de ser una mujer independiente, mientras que Malcolm, sin embargo, encuentra allí su final.

También Toussaints Morton y Daphne forman parte del grupo de criminales de la novela. Se trata de dos personajes secundarios, planos y dinámicos que, junto con Malcolm, polarizan la acción cumpliendo la función de oponentes en la intriga de la novela. Morton es un antiguo mercenario que trabajaba para Bernardo Uhlmann Ramires en Angola y, tras la muerte de este, se dedica al tráfico de obras de arte con la ayuda de su secretaria, Daphne. Ella es una mujer que no muestra sus sentimientos y parece que no los tiene. Es el prototipo de la mujer rubia y glacial implicada en el crimen tan frecuente en las películas del cine negro americano.

Patricia Highsmith, una de las escritoras predilectas de Muñoz Molina, entiende que “son los acontecimientos inesperados y a menudo sin importancia los que pueden inspirar al escritor” (Highsmith, 1987: 10). En consonancia con esta idea, cuenta el ubetense que una tarde, mientras escribía *El invierno en Lisboa*, debía hacer una visita a un conocido y, cuando llegó, “con el fastidio y el remordimiento” de haber abandonado el trabajo por culpa de una obligación social, había ya dos invitados que le sugirieron la idea de crear a Morton y a Daphne. Se trataba de un hombre y una mujer a los que el jienense describe de la siguiente manera:

El hombre grande, negro, ancho, fornido, hablador, con un reloj de oro, con gruesos anillos en las manos, con un acento de francés caribeño, con un vozarrón que vibraba en el aire cuando rompía en carcajadas; la mujer rubia, blanca, incolora, con el pelo liso y los ojos muy claros, callada, muy erguida, impávida, sosteniendo con extrema delicadeza una taza de té con dibujos de un azul tan pálido como el de las venas que se le traslucían en la piel. El hombre se dedicaba a las antigüedades, la mujer era su secretaria (*Sombra*: 124).

La descripción física de Morton y Daphne se asemeja irremediabilmente a la de estos dos individuos de la vida real que el andaluz conoció una tarde por pura casualidad. Por este motivo, Toussaints Morton es descrito en la novela como un personaje de apariencia física muy llamativa y singular. Se presenta como un personaje alto, con una manera de vestir muy peculiar que remite de forma clara al ambiente en que se mueve. Cubierto de joyas, el personaje no pasa desapercibido. También resultan definitorios otros rasgos característicos, como el olor o la sonrisa:

Muy alto, exageraba su estatura con botas de tacón y usaba chaquetas de cuero y camisas rosadas con amplios cuellos picudos que casi le llegaban a los hombros. Anillos de muy dudosa pedrería y cadenas doradas relumbraban en su piel oscura y en el vello de su pecho. Mascando un cigarro hediondo agrandaba su sonrisa, y llevaba siempre en el bolsillo superior de la chaqueta un largo mondadientes de oro con el que solía limpiarse las uñas, y se las olía luego discretamente, como quien aspira rapé. Un impreciso olor manifestaba su presencia antes de que uno pudiera verlo o cuando acababa de marcharse: era la mezcla del humo de su tabaco cimarrón y del perfume que envolvía a su secretaria (*Invierno*: 65).

Toussaints Morton es un personaje secundario, pero muy importante en la acción de la novela. Andreu Martín destaca el hecho de que en una novela no todos los personajes deben ser por fuerza complicados y paradójicos, también puede haber personajes sencillos y monotemáticos. Como las personas en la vida real,

cada uno de los personajes de la novela tiene su propia manera de ser. Lo que ocurre es que, generalmente, al protagonista de la novela se le sigue muy de cerca y durante muchas páginas, y, por tanto, sus peculiaridades se hacen más visibles que las de los personajes secundarios, que suelen quedar más desdibujados. Sin embargo, esto no impide que se manifiesten con unos rasgos, una psicología y una fisonomía propias, que los destacan entre el resto de los personajes. Muchas veces, la manera de identificar a un personaje que solo aparece episódicamente en la novela no es su nombre, que se olvida fácilmente, sino su forma de ser, de vestir o de expresarse (Martín, 2015: 164).

Este es el caso de Toussaints Morton, que tiene como rasgos característicos sus grandes ojos vacunos y su inquietante sonrisa, así como el olor a cigarro que siempre lleva en la boca. Continuamente aparecen la sonrisa y el cigarro como elementos descriptivos de Morton. Se dice de él que “sonreía casi fieramente apretando el cigarro a un lado de la boca, sólo se lo quitó cuando se puso en pie para tenderle una de sus grandes manos a Biralbo” (*Invierno*: 66). Más tarde, se insiste en “la sonrisa irrompible de Toussaints Morton” (*Invierno*: 67) y se dice que “se hundió más en el sofá, confortado, casi hospitalario, prendiendo con amplia felicidad su cigarro apagado” (*Invierno*: 69). En la segunda aparición de Morton en la novela, cuando aparece junto a Daphne, ni siquiera se llegan a mencionar directamente sus nombres. El lector debe deducir que se trata de ellos por el peculiar acento francés característico de Toussaints Morton y por la escueta pero inconfundible descripción física que el narrador ofrece de ambos asumiendo el punto de vista de Biralbo:

En un momento la sucia luz del portal aturdió a Biralbo: vio ante él, tan cerca que habría podido tocarlo, el rostro oscuro y sonriente de un hombre, vio unos ojos vacunos y una mano muy grande que se le tendía con lentitud extraña, oyó como desde muy lejos una voz que pronunciaba su nombre, “mi queguido Bigalbo”, y cuando empujó aquel cuerpo con una violencia que a él mismo le sorprendió y echó a correr hacia la calle vio como en un

relámpago una melena rubia y una mano que sostenía una pistola (*Invierno*: 100-101)²⁰⁹.

En la cita anterior, se comprueba, que un rasgo relevante en la caracterización de Morton es su acento francés. Como ya se ha dicho, es este personaje, y no Bruce Malcolm, quien habla como los actores negros del cine negro:

Toussaints Morton hablaba en español como quien conduce a toda velocidad ignorando el código y haciendo escarnio de los guardias. Ni la gramática ni la decencia entorpecieron nunca su felicidad, y cuando no encontraba una palabra se mordía los labios, decía miegda y se trasladaba a otro idioma con la soltura de un estafador que cruza la frontera con pasaporte falso. Pidió disculpas a Biralbo por su intromisión: se declaró devoto del jazz, de Art Tatum, de Billy Swann, de las tranquilas veladas en el Lady Bird [...] dijo su nombre y el de su secretaria, aseguró que regentaba en Berlín un discreto y floreciente negocio de antigüedades, más bien clandestino (*Invierno*: 66).

Con respecto a sus gustos musicales, Aguilera García al referirse a la música como elemento descriptivo de los personajes, afirma que Toussaints Morton es retratado en el Burma como alguien que odia la música (Aguilera García, 2006: 205). Esta afirmación no es cierta. Morton no odia la música, solo odia la música que estaba sonando en ese momento, y por eso pide a Daphne que la apague: “–Detesto esa música. –Toussaints Morton miraba los rincones de la habitación buscando los altavoces invisibles donde había empezado blandamente a sonar una fuga barroca–. Daphne, apágala [...] –Adoro a Rossini –dijo Toussaints Morton–. Antídoto perfecto contra tanto Verdi y tanto Wagner” (*Invierno*: 158). Morton sería,

²⁰⁹ Asimismo, cuando el narrador, después de varios días sin verse con Biralbo, decide ir a buscarlo a su hotel, ve que dos policías están interrogando al recepcionista. Cuando estos se marchan, el recepcionista le explica que Toussaints Morton, al que se refiere como “ese hombre de color”, y Daphne, “la mujer rubia que lo acompañaba”, habían registrado la habitación del señor Dolphin (Biralbo) y habían escapado por la salida de incendios (*Invierno*: 218-219). De nuevo, son sus rasgos característicos los que sirven para reconocer a ambos personajes.

pues, el personaje que encarna la maldad absoluta, que se guía por su codicia y no por sus sentimientos y que, por ello, mantiene la calma en todo momento y se muestra jovial e irónicamente caballeroso incluso mientras registra a Biralbo en el Burma:

Permítame que le registre los bolsillos. ¿Nota frío en la nuca? Es mi pistola. Nada en la chaqueta. Perfecto. Ahora solo queda el pantalón. Lo entiendo, no me mire así, para mí es tan desagradable como para usted. [...] Nada en el pantalón. ¿Los calcetines? Hay quien guarda ahí un cuchillo. No usted. [...] Usted piensa que si pide socorro al camarero llamará a la policía. Error, amigo mío. Nadie oirá nada. ¿Ha notado cuantas tiendas de aparatos para sordos hay en esta ciudad? Abra la puerta. Usted primero, por favor. Así, las manos separadas, mirando al frente, sonría. Se ha despeinado usted. Está pálido. ¿Le hizo daño la ginebra? Quien le manda ir por los bares con Malcolm. Sonríale a Daphne. Ella le aprecia más de lo que usted imagina. En línea recta, por favor (*Invierno*: 156-157).

Se trata, por tanto, de un personaje secundario, del que no conocemos más que ciertos aspectos en los que se insiste mucho. Además, es plano, porque su manera de actuar no cambia a lo largo de la obra; desde el principio se muestra como un personaje, a veces, gentil y, a veces, amenazador. Su conducta varía en función de las circunstancias, pero nunca llega a sorprender: siempre le guía su interés por el dinero. En cualquier caso, es un personaje bien caracterizado, tanto en su aspecto físico como en su psicología, que resulta completamente verosímil.

Daphne, la secretaria de Toussaints Morton, es un personaje complementario del anterior, porque siempre aparece en su compañía. El personaje de Daphne, al igual que el de Morton, se inspira también en el encuentro fortuito del que ha hablado Muñoz Molina. De hecho, el ubetense cuenta que, cuando le presentaron a la mujer, ella le dijo en un murmullo que se llamaba Laurel, lo cual acentuaba, en palabras del autor, “la sugestión de frialdad de un metabolismo botánico”. Así pues, confiesa que ya en el camino de vuelta a casa, les había

encontrado a ambos, sin ningún esfuerzo, un lugar secundario pero decisivo en la trama de la obra, e incluso había decidido que, en su novela, la mujer se llamaría Daphne, como la ninfa Daphne que se convierte en laurel huyendo del acoso lascivo de Apolo (*Sombra*: 124-125).

La primera vez que aparece Daphne en la novela, el verano de 1983 en el Lady Bird de San Sebastián, ya es presentada como una rubia con una presencia imponente: “Aquel verano, con los extranjeros, el Lady Bird conoció una tenue edad de plata [...] Una noche, cuando adquirí mi sitio y mi copa en el Lady Bird, Floro Bloom se me acercó y limpió la barra mirando a un punto indeterminado del aire. –Vuélvete y mira a la rubia –me dijo–. No podrás olvidarla” (*Invierno*: 58). En cuanto a su descripción física, el narrador dice de ella lo siguiente:

Sobre sus hombros caía una melena larga y lisa que resplandecía en la luz con un brillo de oro pálido. Había en la piel de sus sienes una transparencia azulada. Tenía los ojos impasibles y azules y mirarla era como entregarse sin remordimiento a la frialdad de una desgracia. Posadas sobre sus largos muslos se movían las manos siguiendo el ritmo de la canción que tocaba Biralbo, pero la música no llegaba a interesarle, ni la mirada de Floro Bloom, ni la mía, ni la existencia de nadie. Estaba sentada contemplando a Biralbo como una estatua puede contemplar el mar y de vez en cuando bebía de su copa, o contestaba algo al hombre que tenía junto a ella, trivial como la explicación de un grabado (*Invierno*: 59).

Más tarde, insiste el narrador en que “uno la veía y ya no había modo de olvidarla. Pero era una especie de estatua de hielo. Se le notaban las venas azules bajo la piel” (*Invierno*: 61). Habla de la inmovilidad pétrea de Daphne, de su melena lisa, de su piel rosada y traslúcida (*Invierno*: 65) y de la fijeza de sus pupilas azules (*Invierno*: 67). Por tanto, la descripción física de Daphne, como en otros personajes, es indicio de su personalidad fría e impasible. Quizá por eso la primera vez que Biralbo ve a Daphne hay algo en ella que le recuerda a Lucrecia:

Mientras recorría los rostros de los bebedores usuales, le sorprendió descubrir en aquella desconocida un gesto que le recordaba a Lucrecia, y eso hizo que la mirase varias veces, buscando una expresión que no volvió a repetirse, que acaso no había llegado a suceder, porque era una pervivencia del tiempo en que buscaba en todas las mujeres algún indicio de los rasgos, de la mirada o del andar de Lucrecia (*Invierno*: 62).

Según cuenta Morton, Daphne lleva cuatro años trabajando para él, pero apenas sabe nada de ella salvo que no bebe alcohol, ni fuma y no come más que verduras y pescado hervido. Él mismo admite que conoce “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...” (*Invierno*: 68). Lo que sí sabemos de ella, es que, al igual que ocurría con Toussaints Morton, desprende a su paso un olor muy característico a perfume y a tabaco, pues: “cuando se movía, su perfume se dilataba en el aire: había en él una sugerencia de ceniza y de humo” (*Invierno*: 71)²¹⁰. Morton y Daphne son malvados y están envueltos por un perpetuo olor a ceniza y humo, motivo recurrente que acentúa la vinculación entre ambos. Cuando Biralbo le cuenta a Lucrecia que había tenido que huir de ellos, le explica que, antes de darle un empujón a Morton, ya había notado el perfume de su secretaria. Lucrecia, que evidentemente también conocía ese aroma, le aclara que el nombre del perfume de Daphne es *Poison* y que siempre usa el mismo porque se lo compra Toussaints Morton (*Invierno*: 104). En este sentido, no se puede dejar de señalar que, hasta el nombre del perfume de Daphne, “Veneno” en castellano, tiene connotaciones que remiten al campo semántico de la maldad y el crimen.

Con respecto a la manera de actuar y de relacionarse con los demás, uno de los detalles que más llama la atención del personaje de Daphne es que apenas pronuncia una sola palabra en toda la novela. Siempre es Toussaints Morton quien pone palabras en su boca: “Daphne me lo decía: ‘Toussaints, Santiago Biralbo es

²¹⁰ Se entiende que, si ella no fuma, la causa de este aroma es su cercanía con Morton.

un joven excelente. No me extraña que Lucrecia dejara por él a ese animal de Malcolm” (*Invierno*: 157). Lo mismo ocurre más tarde: “Daphne lo encontró y me dijo: ‘Toussaints, es algo caro, pero ni en Tennessee lo encontrarás mejor [...] Díselo tú, Daphne, el señor habla inglés. Pero ella es muy tímida. Me dice: ‘Toussaints, ¿cómo puedes hablar tanto en tantos idiomas?’ ‘¡Porque tengo que decir todo lo que no dices tú!’’, le contesto...” (*Invierno*: 68). Puede que la razón de que Daphne prefiera dejar a Morton hablar por los dos sea que no domina el español, además de que su personalidad introvertida y su posición de secretaria le permiten mantenerse cómodamente en silencio. Parece que Morton es consciente y se aprovecha de este hecho, por ejemplo, cuando se dirige a Biralbo y le dice: “Pregúntele a Daphne. Le decía siempre: ‘Daphne, Malcolm no es el hombre adecuado para Lucrecia, no mientras viva ese pianista que se quedó en España [...] Daphne se lo puede decir’” (*Invierno*: 69). Al igual que Billy Swann cuando le dice a Biralbo que le pregunte a Óscar si ha visto a Lucrecia porque sabe que el baterista va a mentirle, Morton se aprovecha de que Daphne va a confirmar todo lo que él diga, o, por lo menos, no lo va a desmentir: “¿Sabe que algunas veces fui yo quien echó al correo las cartas que le escribía Lucrecia? Yo, Toussaints Morton. [...] Daphne y yo conversábamos mucho sobre eso, y yo le decía, ‘Daphne, Malcolm es mi amigo y mi socio pero esa chica tiene derecho a enamorarse de quien quiera’. Eso es lo que pensaba yo, pregúntele a Daphne, no tengo secretos para ella” (*Invierno*: 70).

Las únicas palabras que pronuncia Daphne en toda la novela son para informar a Morton de que Biralbo había copiado la frase “–Dispara, Malcolm. Me harías un favor” de la película *Casablanca*. Y es que, cuando su jefe se pregunta dónde había oído eso antes, inmediatamente ella contesta: “–En *Casablanca*–dijo Daphne, con indiferencia y precisión–. Bogart se lo dice a Ingrid Bergman” (*Invierno*: 165)²¹¹. El mismo Antonio Muñoz Molina se refiere a la importancia de

²¹¹ Para una información más detallada sobre la relación de la novela con dicha película, conviene consultar el artículo de Kathleen Diane Granrose “Dialogue between Cinema and Novel: The Case

esta frase en una entrevista con Martín Gil, cuando explica que, con Daphne, “quería hacer un personaje sin pasado y sin presente, porque es un personaje que prácticamente no hace nada, no se mueve, no dice nada. En la novela dice una sola frase que, además, es una frase definitiva” (Martín Gil, 1988: 29).

Daphne es un personaje reservado y misterioso que, como ocurre con Lucrecia, nos transmite más por sus acciones que por sus palabras, casi inexistentes en la novela. De este modo, la escasa información que Morton nos ofrece de Daphne resulta muy valiosa, porque es prácticamente la única con la que contamos (además de las acciones del personaje) para conocerla.

of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*” (Granrose, 2000) y el artículo de Esther Navío Castellano “De la pantalla al papel: intertextualidades cinematográficas en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina” (Navío Castellano, 2009).

5. CONCLUSIONES

Desde sus orígenes, el género policiaco ha sido habitualmente menospreciado por la crítica, que lo consideraba literatura menor o subliteratura. Las razones que se esgrimían para desdeñar el género policiaco y que han repercutido muy negativamente en la valoración de este son, fundamentalmente, tres: la visión del género como juego y entretenimiento, su carácter popular y el prejuicio de que lo policiaco no pudiera pertenecer de ningún modo a la gran literatura. La historia literaria, sin embargo, revela que estos factores no están reñidos con la calidad literaria. Resulta imprescindible, pues, juzgar la calidad literaria de cada obra de forma individual.

El género policiaco no determina la calidad de una obra concreta. Frente a ciertos prejuicios críticos, la obra policiaca de calidad debe seguir siendo considerada como tal obra policiaca. Como cualquier otro género literario, el modelo policiaco no es un paradigma cerrado que restrinja la creatividad y libertad artística del escritor. Todo género literario es, en realidad, una categoría abierta y variable, que puede ir redefiniendo sus límites con la creación de nuevas obras que parten de una base común, pero que introducen novedades y variaciones con respecto a las anteriores. El desdén histórico de ciertas esferas intelectuales hacia el género policiaco explica la inicial escasez de estudios en torno a este género narrativo tan popular entre el público. Solo con el paso del tiempo, este género ha logrado ganarse por fin el prestigio que merece entre los estudiosos de la literatura, gracias a las reivindicaciones de algunos investigadores y escritores que han sabido apreciar el verdadero valor de la literatura policiaca.

La falta de atención teórica a la narrativa policial en las diversas etapas de su desarrollo ha generado cierta confusión crítica, con una gran variedad de propuestas en torno a la denominación, las características y la historia del género policiaco.

La denominación de “género policiaco” –o “género policial”– no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas llevadas a cabo por policías, sino toda narración inquisitiva sobre un crimen. No cabe duda de que existe una relación tropológica entre el significante, “novela policiaca”, y el significado, ‘narración de investigación criminal’, que se apoya en una sinécdoque del tipo “la especie por el género”.

Se ha de separar el género policiaco del género negro. Este último es, en realidad, un nuevo género, surgido a partir del policiaco, en el que lo fundamental es una atmósfera violenta y descarnada. Aunque este rasgo puede encontrarse también en una narración policiaca, no es verdaderamente nuclear y debe aparecer siempre junto con las características esenciales de lo policiaco. Otras denominaciones, como “género detectivesco”, “género criminal”, “género de intriga”, “género de misterio” o “género de espías” generan confusión y deben evitarse en la referencia estricta al género policiaco.

La descripción y revisión histórica de las novelas policiacas permiten definir y caracterizar el género y sus variantes históricas a partir de una serie de rasgos básicos. Así, es policiaca toda novela cuyo hilo central sea la investigación o desvelamiento progresivo de un misterio criminal –o varios– con una revelación final a dicho enigma sin que intervengan elementos sobrenaturales o fantásticos ajenos al modelo de mundo del relato. Estas son las únicas características comunes a todo el género policiaco. Otros elementos frecuentes que suelen aparecer no son determinantes en la adscripción genérica. Los rasgos citados permiten, a pesar de su continua repetición, múltiples posibilidades de construcción de obras distintas.

Dentro del género policiaco se pueden establecer diversas categorías. Existen multitud de clasificaciones distintas dependiendo del tipo de enfoque que se utilice en el estudio (histórico, sociológico, geográfico, pragmático, estructural, lógico y/o comparativo, etc.). Sin embargo, este exceso de clasificación suscita a menudo confusiones y presenta límites poco precisos entre las clases y subclases de narraciones. La habitual subdivisión del género policiaco en las variantes de

“novela enigma” y “novela policiaca negra” no siempre se revela operativa. Las diversas manifestaciones de ambas modalidades presentan, por un lado, puntos comunes e interrelaciones que impiden establecer límites firmes entre ellas. Por otro lado, la distinción entre estas dos variantes se fundamenta en ciertos rasgos diferenciales que son discutibles: lenguaje elevado frente a lenguaje coloquial, defensa del *statu quo* imperante frente a crítica social, detective infalible e impassible frente a detective falible e implicado en la acción y “curiosidad” frente a “suspense”. Estos rasgos apuntan más bien a tendencias y no son realmente diferenciales.

Los autores más emblemáticos del género policiaco y que han influido en mayor o menor medida en la literatura de Antonio Muñoz Molina son Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau, Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Gaston Leorux, Richard Austin Freeman, Gilbert Keith Chesterton, Agatha Christie, S. S. Van Dine, Georges Simenon, Samuel Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Jorge Luis Borges.

Edgar Allan Poe es verdadero creador del género, con su trilogía de cuentos protagonizados por el detective Auguste Dupin. Émile Gaboriau destacó por introducir las pasiones humanas y la estructura folletinesca en el género policial. Wilkie Collins concede más importancia al criminal y, en vez de centrar la atención en la investigación del detective, centró la atención del misterio en descubrir al culpable y, además, creó a un personaje detective que no era infalible. Arthur Conan Doyle, por su parte, fue el gran divulgador del género, pues las hazañas de Sherlock Holmes se hicieron tan famosas que se multiplicaron las ediciones en todos los países y Conan Doyle tuvo numerosos imitadores. Richard Austin Freeman inauguró lo que se conoce con el nombre de “novela policiaca invertida”, que consiste en presentar al inicio del relato la solución del crimen, invirtiendo el modelo habitual de trama policiaca. Los cuentos de Gilbert Keith Chesterton, protagonizados por el Padre Brown, suelen presentar un enigma aparentemente sobrenatural que acaba resolviéndose de forma racional y presentan un propósito

moralizante. En las novelas de Agatha Christie los caracteres psicológicos de todos los personajes se muestran en profundas dimensiones, de manera que el crimen va vinculado a vastos complejos humanos; el gran mérito de la escritora es que conoce las expectativas que el género crea en los lectores y sabe jugar como nadie con las reglas constituidas rompiéndolas y reestableciéndolas a la vez. Por su parte, S. S. Van Dine es más conocido por haber escrito una historia de la novela policial, donde expuso las famosas veinte reglas imprescindibles que, según él, debería cumplir toda novela policiaca, que por sus anodinas novelas protagonizadas por el pretencioso Philo Vance. Georges Simenon escribe la serie de Maigret, que, a diferencia de otros detectives sobre los que solo se dan a conocer ciertos datos de su vida anterior, muestra sus hábitos y manías hasta en sus menores detalles. Este personaje que va evolucionando con los años tiene un método muy particular de investigación, el de sumergirse en el clima del crimen y “meterse en la piel del asesino”. También Samuel Dashiell Hammett contribuye a la renovación del género. Su verdadera innovación consistió en trasladar a su obra la realidad de su tiempo, haciendo que sus novelas fueran un testimonio incuestionable de la sociedad norteamericana del momento, una sociedad corrupta en la que la delincuencia urbana crecía vertiginosamente. Así, las obras de Hammett, constituyen el puente de unión entre las novelas policiacas y las novelas negras, que surgieron a partir de estas. Raymond Chandler es el creador de Philip Marlowe, todo un icono detectivesco gracias a sus valores éticos y a su estricta moral, que resultan heroicos en un mundo tan corrompido. Además, sus historias llaman la atención por presentar algunos cabos sueltos, que requerían de un lector implicado y capaz de rellenar los espacios en blanco que en cualquier investigación pueden quedar por resolver, lo cual aumentaba la verosimilitud de sus novelas. Y, por último, si se incluye a Jorge Luis Borges en esta breve selección es debido su fascinación por el género policiaco, que se trasluce en sus obras de ficción –tanto en las que pueden considerarse policiacas como en las que no lo son, aunque sí juegan con las estrategias del género– y en sus reflexiones teóricas sobre el género.

La producción literaria de Antonio Muñoz Molina no suele ajustarse a modelos narrativos rígidos, de ahí la dificultad de catalogar sus obras dentro de un género literario específico. La dificultad de una clasificación de límites cerrados entre novelas, obras ensayísticas, memorialísticas, autobiográficas, etc. está relacionada con la posmodernidad. Características propias del posmodernismo, como la hibridación narrativa o la recuperación de géneros desprestigiados, están presentes en la literatura del ubetense, pero la consideración de Antonio Muñoz Molina como un escritor posmoderno es ciertamente discutible, ya que el relativismo posmoderno no se corresponde con su visión de la literatura y del valor literario.

Antonio Muñoz Molina defiende el clásico tópico horaciano de *dulce et utile*, que aboga por que la función de la literatura estaría justo entre los dos extremos enfrentados de quienes defienden el arte por el arte y quienes defienden que el arte debe tener una utilidad práctica. Precisamente, la concepción del género policiaco en su obra obedece a un sentido ético –además de estético–. Para Muñoz Molina, el relato policiaco es, de hecho, uno de los géneros más eficaces en tal sentido, pues atrapa al lector como ningún otro, a la vez que muestra una realidad determinada con implicaciones morales. Se trata de un género que encaja perfectamente con la concepción de la literatura del ubetense.

En relación con el proceso de creación artística, una de las cuestiones nucleares de la poética de Antonio Muñoz Molina es la relación de la verdad con la ficción y cómo desde la experiencia o la pura imaginación el autor inventa una historia. El ubetense considera que es posible que el aprendizaje más severo y difícil del novelista sea el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción. La historia solo se convierte en argumento y novela cuando el escritor encuentra la voz o las voces que tienen que contarla, es decir, el ángulo donde ha de situarse la mirada. Este rasgo es determinante en la creación de novelas policiacas, ya que en muchas ocasiones se utilizan personajes acompañantes del detective protagonista

como narradores para dosificar, así, la información que se ofrece a los lectores en función de la revelación final.

Desde sus comienzos, Antonio Muñoz Molina defiende la naturalidad de estilo frente a la artificiosidad literaria, pero advierte que algunos críticos no se dan cuenta de que la sencillez de un resultado esconde muchas veces una maestría técnica tan alta que se ha vuelto invisible. Antonio Muñoz Molina pone de relieve la importancia de dejar atrás lo artificioso elitista en favor de la comunicación directa con los lectores. El estilo directo suele ser característico de las narraciones policiales, en las que la naturalidad está al servicio de una intriga sustentada en la estructura.

Muñoz Molina siempre ha sido consciente de la importancia del lector en la literatura y entiende que sin el lector la literatura no existe. Para él, el lector ideal debe estar dispuesto a un esfuerzo comprensivo y estético a cambio de que se le cuente una historia interesante, que sea capaz de captar su atención y de no decepcionarlo. Muñoz Molina busca un lector inteligente y atento, entregado a los delirios de la ficción, que se deje llevar por la inercia de la historia, pero que, al mismo tiempo, participe activamente en el proceso comunicativo de la literatura. Esto es algo especialmente relevante en el género policiaco, en el que se requiere de un lector activo y atento a cada palabra y a cada detalle de la obra, que no solo se sumerja en la historia, sino que se implique en la investigación para resolver el misterio antes de la revelación final. En este sentido, aunque pueda parecer que el hecho de dejar espacios en blanco en sus historias va en contra de las convenciones del género policiaco, no es así realmente, ya que los vacíos narrativos favorecen el suspense y la intriga.

La admiración que Antonio Muñoz Molina siente por el género policiaco se manifiesta en sus novelas y en sus ensayos y artículos de forma explícita. Lo policiaco es tema recurrente en su literatura. Da muestra de sus conocimientos sobre el género en relación con algunos de sus autores más importantes, como Thomas De Quincey y, especialmente, Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Agatha Christie,

Arthur Conan Doyle, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Gilbert Keith Chesterton o Georges Simenon, entre otros. Muñoz Molina soñaba una novela policial perfecta en la que cupieran al mismo tiempo la densidad de las vidas reales y el flujo de los hechos históricos. Incluso, declara abiertamente que, aunque el género policial, que le importó tanto en los primeros tiempos de su vocación, se le ha vuelto lejano con el paso de los años, lo que no ha perdido es una ilusión de entonces de inventar alguna vez una trama policial perfecta.

También se hace patente el gusto de Antonio Muñoz Molina por el género policiaco a través de sus personajes, principalmente los protagonistas, muchos de los cuales son incansables lectores de novelas policiacas y apasionados espectadores de películas del mismo género: el innominado narrador protagonista de “Te golpearé sin cólera”; Santiago Biralbo, protagonista de *El invierno en Lisboa*, así como casi todos los demás personajes de esta novela; Guzmán, el protagonista del cuento “Si tú me dices ven”; Bernardo y Esteban, los dos primos protagonistas del cuento “El miedo de los niños”; el narrador protagonista de *El dueño del secreto*, e, incluso, “Jaén-54”, el protagonista de *Ardor Guerrero. Una memoria militar*, trasunto del propio Muñoz Molina. La influencia de la novela y del cine policiacos son preponderantes en la configuración de los personajes de sus novelas y cuentos, pero estas influencias también aparecen en la configuración de las funciones o acciones de sus historias.

“La colina de los sacrificios” no es un cuento policiaco, sino con elementos policiacos, como un crimen sin resolver, un detective, un sospechoso que se ha reconocido culpable y una investigación, que crean la expectativa de lo policiaco. Sin embargo, el hecho de que en el desenlace no solo no se resuelva el misterio sobre el crimen sino que se ahonde todavía más en lo que ha sucedido realmente hace que no se pueda catalogar este cuento dentro del género.

El cuento “Te golpearé sin cólera” sí pertenece al género policiaco. Existe un misterio de índole criminal, encontrar al pintor causante del desorden ciudadano,

y una investigación por parte del detective protagonista con su consecuente revelación final.

“Borrador de una historia” es un relato de carácter metaficcional en el que la acción se queda en el intento de un escritor de novelas policiacas de inventar una novela sobre los casos que van a ser llevados por un detective imaginario, inspirado en un detective real. Lo policiaco aquí es un mero telón de fondo que permite jugar con la invención de los propios personajes. La verdadera esencia de la historia es la fusión de verdad y ficción, donde lo policiaco aparece simplemente como ambientación, muestra una vez más del interés de Muñoz Molina por lo policiaco.

“La gentileza de los desconocidos” se incluye dentro del género policiaco. Existe un misterio por resolver, el más clásico de todos, descubrir quién es el autor de los asesinatos de los labios cortados, así como un proceso de investigación y una solución a dicho misterio, el desvelamiento del culpable.

En *Beatus ille* la guía central de la trama es el asesinato de Mariana. Está claro que Muñoz Molina quería hablar del ambiente de Mágina y de la Generación del 27, pero no buscó una estructura de trama secundaria de tipo detectivesco, sino que utilizó la trama policiaca como hilo argumental central de toda la obra y en ella incluyó, de forma complementaria a la historia policiaca, digresiones que no hacen sino ahondar e insuflar vida y verosimilitud a una historia que gira en torno a un misterioso crimen y su resolución.

Beltenebros mezcla elementos propios del género de espías, así como del género negro y rosa con aspectos del género policiaco. Pero es una novela policiaca porque mantiene una serie de características esenciales: su trama se centra en la resolución de un misterio de índole criminal –llevada a cabo por Darman– y existe una explicación final racional. Por tanto, se trata de una novela policiaca de espías, pero evidentemente policiaca.

En *Los misterios de Madrid*, toda la historia gira en torno a una trama claramente policiaca en la que de nuevo encontramos un misterio que resolver,

explícito en el propio título, una investigación en torno a dicho misterio, llevada a cabo por Lorencito Quesada, y su consecuente revelación final sobre la identidad del criminal. Esta novela, escrita además en forma de folletín, es el ejemplo más claro dentro de la producción de Muñoz Molina de lo que sería la utilización paródica del género policiaco.

Plenilunio no es una novela policiaca, pero no porque el enigma de quién es el asesino se resuelva enseguida, sino porque no cumple una de las condiciones esenciales del género. En esta obra, a pesar de estar protagonizada por un inspector de policía cuya misión es encontrar al culpable de un asesinato, todo lo relacionado con el crimen pasa a un plano secundario en favor del desarrollo psicológico y vital de los protagonistas.

Antonio Muñoz Molina forma parte de aquellos escritores que han utilizado el género policiaco de forma consciente y clara en su literatura. Aunque ha escrito obras policiacas, no se puede considerar propiamente un escritor policiaco, porque sus intereses literarios van más allá de este género y no se dedica únicamente a escribir literatura policiaca.

Antonio Muñoz Molina ha logrado aunar en *El invierno en Lisboa* los gustos de un público mayoritario y de una minoría culta al mismo tiempo, valiéndose para ello de las estrategias propias del género policiaco, pero dotándolo a su vez de recursos nuevos que enriquecen y redefinen dicho género, tal y como ya hicieron muchos de sus escritores más apreciados. La mayoría de los investigadores reconocen que el jienense ha utilizado muchas de las estrategias del género policiaco para escribir esta novela. Sin embargo, no existe el mismo consenso con respecto a su inclusión dentro del género policiaco. Las causas principales son, por un lado, que muchos de los investigadores que han estudiado la novela en relación con el género policiaco no han establecido adecuadamente la definición de dicho género y, por otro lado, que también hay quien no ha prestado la atención necesaria a los detalles de la obra del jienense y, por tanto, ha llegado a conclusiones erróneas que es necesario aclarar para comprender verdaderamente la novela.

En primer lugar, en absoluto se trata de una novela negra porque no aparece en ella la violencia descarnada, explícita y desgarradora, ni presenta una atmósfera asfixiante que refleje las injusticias sociales ni la corrupción del poder político. Tampoco se trata de una novela de educación sentimental o de aprendizaje. La evolución psicológica-sentimental del protagonista es un componente que no tiene relevancia suficiente en la trama como para poder clasificar la novela como *Bildungsroman*. A pesar de la evidente dificultad de encasillar *El invierno en Lisboa* en un género concreto, el hibridismo de la obra no es impedimento para su adscripción al género policiaco.

Existen en esta obra una serie de rasgos dominantes de género que permiten asociarla a la tradición policiaca, por más que puedan aparecer motivos secundarios asociados a otros géneros. Entre estos rasgos, son fundamentales los siguientes: 1) el misterio criminal, en este caso, el cambio de identidad de Biralbo, que, a su vez, está relacionado con otros misterios como la desaparición de Lucrecia, el robo del cuadro de Cézanne o el asesinato del Portugués; 2) el proceso de detección, que, en este caso, es doble, pues existe una investigación llevada a cabo de forma activa por Biralbo y otra investigación que es llevada a cabo de forma racional por parte del narrador para desentrañar el misterio de Biralbo, y 3) la explicación final –sin intervención de lo sobrenatural–, en la que se revelan los motivos por los que Santiago Biralbo se ha convertido en Giacomo Dolphin, consecuencia de los otros misterios. *El invierno Lisboa* es una novela policiaca, que mantiene claramente las condiciones esenciales del modelo policial, si bien altera ciertas convenciones, algo habitual, por otra parte, en este género, que, como cualquier otro, es un género cuyos límites están abiertos a cierta variación.

En *El invierno en Lisboa*, el desorden en la narración de los hechos provoca intriga en el lector y contribuye no solamente al suspense en torno a la acción, sino también en lo relativo a los personajes y a su visión de lo sucedido. En la estructuración de la trama de intriga también es importante la resonancia que provocan las palabras del narrador, como clave de anticipación y generación del

suspense. En ningún momento estas anticipaciones acaban con el interés de los lectores por la progresión de la historia; al contrario, al igual que Agatha Christie en su momento, el jienense juega con las expectativas de los lectores, y estas insinuaciones anticipativas abren nuevas incógnitas que favorecen la intriga. Se trata, de nuevo, de una característica muy frecuente en el género policiaco y que se vincula a la construcción del relato en función de la revelación final.

En la novela policiaca, caracterizada por sus secretos, estratagemas y efectos, es muy importante la elección de la voz que narra los hechos para que la revelación del enigma cause el efecto pretendido en el momento esperado. Antonio Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa* inventa un narrador sin nombre, homodiegético y alodiegético. Sigue el modelo de otros narradores testigos: Nick Carraway en *El Gran Gatsby*; el narrador de las historias de Dupin, habitualmente identificado con Poe; Watson, que narra las historias de Holmes; Jervis, que cuenta las hazañas del doctor Thorndyke, o Van Dine, que es quien transmite a los lectores las aventuras de Vance. Esta clase de narrador resulta muy eficaz para desviar la atención del lector y mantener la intriga. La voz narrativa –que cuenta la historia desde una focalización interna– resulta un logro en la novela y favorece la ambigüedad generadora del misterio, ya que el narrador es, al mismo tiempo, receptor y testigo y aporta a la historia en algunos momentos su personal visión interna. Algunos estudiosos consideran que esta clase de ambigüedades e incertidumbres desvirtúan la objetividad requerida en el relato policial. Sin embargo, el uso de esta voz narrativa es un procedimiento clave en la articulación de la trama de intriga. Además, la objetividad pura no es una característica esencial de la estética policiaca, aunque sea frecuente. Por tanto, la falta de objetividad y de precisión por parte del narrador no puede considerarse una innovación tal que excluya la novela del ámbito policiaco.

Un gran acierto de la tradición policiaca es la creación de personajes que, sin dejar de tener una clara vinculación con la trama de intriga, tienen, como personajes redondos y dinámicos, una intensidad que supera la subordinación a la

trama y el simple modelo policiaco –Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, Hércules Poirot, de Agatha Christie, el comisario Maigret, de Simenon, etc.—. En *El invierno en Lisboa*, también la creación de personajes redondos escapa a la visión de los personajes como tipos. Uno de los grandes logros de Antonio Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa* es que ha sabido dotar a sus personajes de una personalidad propia muy marcada, que logra emocionar y convencer a los lectores.

En esta novela hay una serie de personajes que se ajustan al modelo policiaco, pero que acaban transgrediendo el simple prototipo y que en absoluto se perciben como simples actantes que se encuentran en la historia para cumplir una función en la acción. Los protagonistas, Santiago Biralbo –luego Giacomo Dolphin– y Lucrecia, son personajes redondos y dinámicos que polarizan la acción. El protagonista acaba superando el estereotipo del detective –en este caso, semejante a Philip Marlowe– y convirtiéndose en un personaje verosímil y muy humano, con unos sentimientos que lo singularizan y hacen que no sea un mero personaje ceñido a su función en la trama. Lucrecia es también un personaje complejo. Aunque pueda parecer que encaja en el estereotipo de la *femme fatale*, no lo es realmente. Su condición de mujer malvada está en los ojos de quien la mira.

Entre los amigos del detective, se encuentra aparentemente Billy Swann, un personaje secundario, redondo y dinámico, con una doble faceta, ya que, si, al principio, se muestra como supuesto amigo y ayudante de Biralbo, al final de la novela se revela como un falso ayudante u oponente. Él es el causante de la separación de los amantes protagonistas y, por tanto, el responsable, en cierto modo, del cambio de identidad de Biralbo. Floro Bloom es un personaje secundario, redondo y dinámico. Él es el único amigo verdaderamente fiable de Santiago Biralbo y cumple la función de ayudante en la intriga de la novela. El narrador anónimo, también amigo de Biralbo, es un personaje secundario y plano, pues apenas da a los lectores información sobre su propia vida, aunque posee un papel muy importante en la novela: por un lado, actúa como ayudante de Santiago Biralbo y, por otro, es quien transmite a los lectores la historia que Biralbo le ha contado.

Entre los personajes que cumplen con la función de criminales en esta novela, se encuentran Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Daphne. Los tres son personajes secundarios, planos y dinámicos que polarizan la acción, pues la intriga policiaca que guía toda la novela se debe a la persecución a la que ellos someten a Lucrecia y a Biralbo. Existe, sin embargo, una gran diferencia entre Malcolm y Morton: al primero, como marido despechado que quiere vengarse, lo que realmente le preocupa es la infidelidad de Lucrecia, mientras que al segundo lo domina su ambición y lo que le interesa es el dinero. Y, por último, Daphne, la reservada secretaria de Toussaints Morton, y que siempre aparece en su compañía, es un personaje complementario de este. Así pues, Daphne actúa como oponente en la novela, ya que forma parte del grupo de criminales.

Pertenece al género policiaco todas aquellas obras cuyo hilo argumental se centre en la investigación de un misterio de índole criminal con una resolución final en la que no intervengan elementos sobrenaturales. *El invierno en Lisboa* se ajusta a las características nucleares del género policiaco aunque introduzca innovaciones con respecto a otros rasgos frecuentes, pero no esenciales, del imaginario policiaco, innovaciones que, por otra parte, aumentan la verosimilitud de la novela. Antonio Muñoz Molina se vale de las estrategias propias del imaginario policiaco y ha contribuido, así, a la dignificación del género, creando una verdadera obra de arte, que pertenece indudablemente a la literatura con mayúsculas pero que no deja de ser policiaca, *El invierno en Lisboa*.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Obras de Antonio Muñoz Molina

- *Andar: Un andar solitario entre la gente*. Barcelona: Seix Barral, 2018.
- *Apariencias: Las apariencias* (1995). Madrid: Alfaguara, 2004.
- *Ardor: Ardor guerrero* (1995). Barcelona: Seix Barral, 2013.
- *Atrevimiento: El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- *Ausencia: En ausencia de Blanca* (1999). Barcelona: Seix Barral, 2009.
- *Autorretrato: "Autorretrato"* (s. a.), (<http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/biografia/>).
- *Azar: "El azar de la invención"*, en Anthony Percival (coord.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*. Barcelona: Lumen, 1997, págs. 341-349.
- *Beatus: Beatus Ille* (1986). Barcelona: Seix Barral, 2009.
- *Beltenebros: Beltenebros* (1989). Barcelona: Seix Barral, 2009.
- *Carlota: Carlota Fainberg* (1999). Barcelona: Seix Barral, 2013.
- *Carta: "Carta a Pere Gimferrer"*, *El Cultural de El Mundo*, 24-30 de octubre, 2002, pág. 8.
- *Córdoba: Córdoba de los omeyas* (1991). Barcelona: Seix Barral, 2010.
- *Detective: "El detective inexistente"*, *ABC Cultural*, 3 de septiembre, 1988, pág. 13.
- *Días: Días de diario*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

- *Divagaciones*: “Algunas divagaciones sobre la novela”, en AA. VV. *Lecciones y maestros: III Cita internacional de la literatura en español*. UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo): Fundación Santillana, 2009, págs. 149-173.
- *Dueño*: *El dueño del secreto* (1993). Barcelona: Seix Barral, 2011.
- *Duración*: “Duración de las cosas”, *El Semanal de ABC*, nº 837, 9-15 de noviembre, 2003, s. págs.
- *Edad*: “La edad de la novela”, *ABC Literario*, 16 de abril, 1988, pág. 56 (<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19880416-56.html>).
- *Encuentros*: “Encuentros digitales”, *El Mundo*, 18 de diciembre, 2001 (<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/12/340/>).
- *Entrevista*: “Entrevista: Antonio Muñoz Molina”, *El País Librotea*, 7 de julio, 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=AnT5wry31pE>).
- *Entrevistas*: “Entrevistas digitales”, *El País*, 19 de diciembre, 2008 (<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=4611>).
- *Escrito*: *Escrito en un instante*. Palma de Mallorca: Calima, 1997.
- *Faro*: *El faro del fin del Hudson*. España: Oficio Ediciones Colección Lindo & Espinosa, 2015.
- *Gafas*: *Unas gafas de Pla*. Madrid: Crisol, 2000.
- *Género*: “Género negro”, *El País Babelia*, 24 de julio, 2015 (https://elpais.com/cultura/2015/07/22/babelia/1437571910_144597.html).
- *Huella*: *La huella de unas palabras*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- *Invencción*: “La invención del personaje”, en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, 1990, págs. 87-90.
- *Invierno*: *El invierno en Lisboa* (1987). Barcelona: Seix Barral, 2011.

- *Jazz*: “El jazz y la ficción”, *Revista de Occidente*, nº 93, 1989, págs. 23-26.
- *Jinete*: *El jinete polaco* (1991). Barcelona: Seix Barral, 2010.
- *José*: *José Guerrero: el artista que vuelve*. Granada: Diputación provincial de Granada, 2001.
- *Lectura*: “Lectura y adicción”, *ABC Literario*, 20 de agosto, 1988, pág. 12.
- *Lugar*: “Un lugar donde vivir”, *ABC Literario*, nº 381, 21 de mayo, 1988, pág.14.
- *Mirar*: “Mirar el mundo con los ojos abiertos. Conferencia pronunciada dentro del ciclo *En busca del tiempo perdido*”. Madrid: Colección de Apuntes de Casa de América, 2000.
- *Misterio*: “De misterio”, *Blog de Antonio Muñoz Molina*, 22 de enero, 2015 (<http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/2015/01/de-misterio/>).
- *Misterios*: *Los misterios de Madrid* (1993). Barcelona: Seix Barral, 2010.
- *Nada*: *Nada del otro mundo* (1993). Barcelona: Seix Barral, 2011.
- *Nautilus*: *Diario del Nautilus* (1986). Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- *Noche*: *La noche de los tiempos* (2009). Barcelona: Seix Barral, 2011.
- *Noticia*: “Noticia de una tentativa”, *El País*, 29 de mayo, 1986, pág. 15.
- *Novelas*: “La edad de las novelas”, *Claves de razón práctica*, nº 113, 2001, págs. 4-13 (<https://es.scribd.com/document/357882787/La-edad-de-las-novelas-Munoz-Molina>).
- *Otras*: *Las otras vidas*. Madrid: Mondadori, 1988.
- *Pasos*: *Tus pasos en la escalera*. Barcelona: Seix Barral, 2019.
- *Plenilunio*: *Plenilunio* (1997). Barcelona: Seix Barral, 2013.

- *Policiales*: “Misterios policiales”, *El País Babelia*, 26 de junio, 2020 (https://elpais.com/cultura/2020/06/25/babelia/1593081129_336345.html).
- *Prólogo*: “Prólogo” a Jorge Luis Borges, *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998, págs. 11-14.
- *Pura*: *Pura alegría* (1998). Madrid: Alfaguara, 2008.
- *Realidad*: *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- *Reglas*: “Las reglas del misterio”, *El País Babelia*, 11 de octubre, 2014 (https://elpais.com/cultura/2014/10/08/babelia/1412769190_627318.html).
- *Reseña*: “Reseña a Pedro Salinas/Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*: Una novela epistolar”, *El País Babelia*, 4 de julio, 1992, s. págs.
- *Robinson*: *El Robinson urbano* (1984). Barcelona: Seix Barral, 2009.
- *Secreto*: “El secreto de Santiago Biralbo”, *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, nº 15-16, 1987, pág. 109.
- *Sefarad*: *Sefarad* (2001). Barcelona: Seix Barral, 2011.
- *Sostener*: *Sostener la mirada. Imágenes de la Alpujarra*. Madrid: Centro andaluz de la fotografía, 1993.
- *Todo*: *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral, 2013.
- *Travesías*: *Travesías*. México: Universidad Autónoma de México, 2007.
- *Útil*: *¿Por qué no es útil la literatura?* (1993). Madrid: Hiperión, 1994.
- *Ventanas*: *Ventanas de Manhattan* (2004). Barcelona: Seix Barral, 2011.
- *Vida*: *La vida por delante*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- *Viento*: *El viento de la Luna* (2006). Barcelona: Seix Barral, 2008.
- *Sombra*: *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

6.2. Estudios y otras obras de referencia

- AA. VV. (1979), *La novela policiaca*. Barcelona: Onomatopeya.
- AA. VV. (2009), *Lecciones y maestros: III Cita internacional de la literatura en español*. UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo): Fundación Santillana.
- AA. VV. (2020a), *Bibliografía de Antonio Muñoz Molina*. Instituto Cervantes. Dirección de cultura. Departamento de Bibliotecas y Documentación
(https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/munoz_molina_bibliografia_2020.pdf).
- AA. VV. (2020b), *Directorio de estudios y ensayos de Antonio Muñoz Molina* (<http://xn--antoniomuoymolina-nxb.es/directorio-de-estudios-y-ensayos/>).
- ACÍN, Ramón (1990), *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989), *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.
- AGUILERA GARCÍA, Jaime (2006), *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.
- ALAZRAKI, Jaime (ed.) (1986), *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1993), *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2006), “Prólogo” a Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, págs. 11-14.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y AMEZCUA GÓMEZ, David (2017), “La *sustentatio* en paralelo en un cuento de Antonio Pereira”, en Manuel Martínez Arnaldos y Carmen María Pujante Segura (eds.), *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Universidad de Murcia, págs. 11-22.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2000), “Mundos y submundos en el relato de intriga criminal: *Los carros vacíos* de Francisco García Pavón”, *La nueva literatura hispánica. Anuario de crítica*, vol. 4. Valladolid: Universitas Castellae, págs. 101-115.
- ALFIERI, Carlos (2000), “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600, Madrid, págs. 90-98.
- ALONSO, Santos (1989), “Narrativa española. Tercera vía”, *Diario 16 Andalucía*, 9 de marzo, s. págs.
- ALONSO, Santos (2003), *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- ÁLVAREZ MAURÍN, María José (1994), *Claves para un enigma: la poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett* (Tesis Doctoral). León: Universidad de León.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1997a), “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 11-22.

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.) (1997b), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza).
- ARENAS CRUZ, Elena (1992), “Borges y la literatura policial”, *Castilla: Estudios de literatura*, nº 17, págs. 7-20.
- ARIAS, Jesús (1989), “Muñoz Molina, en el cine”, *El País* (Barcelona), 30 de noviembre, pág. 37.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética*. Versión trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- ASÍS GARROTE, María Dolores (1996), *Última hora de la novela en España*. Madrid: Pirámide.
- AZANCOT, Leopoldo (1987), “El invierno en Lisboa”, *ABC*, Madrid, 30 de mayo, pág. 56.
- AZANCOT, Nuria (1999), “Antonio Muñoz Molina publica *Carlota Fainberg*”. Conversación con Antonio Muñoz Molina, *El Cultural*, 21 de noviembre (http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=18111).
- BADOS CIRIA, Concepción (2006), “La novela policíaca española y el canon occidental”, *1616: Revista-Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 11, págs. 141-154.
- BAENA PEÑA, Enrique (coord.) (2019), *Visiones literarias y lingüísticas del paisaje urbano*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales.
- BAJTÍN, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979). México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.

- BAL, Mieke (1995), *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BALIBREA ENRÍQUEZ, Mari Paz (2002), “La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación”, *Revista Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, vol. 2, nº 7, págs. 111-118.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1989), *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Editorial Castalia.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*. París: Seuil.
- BARTHES, Roland *et al.* (1970), *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland *et al.* (1974), *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1993), *El placer del texto* (1973), en *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del Còllege de France*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BASSETS, Lluís (1986), “El escritor que se convirtió en personaje”, *El País Libros*, nº 331, 20 de febrero, págs. 22-28.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2004), “Conversaciones con Muñoz Molina”, *Philologia Hispalensis*, vol.18, nº 1, págs. 7-20.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2006a), “El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina”, *Philologia Hispalensis*, nº 20, págs. 67-93.

- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2006b), *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2006c), *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2018), “Como la sombra que se va: la disolución de la trama en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en María Victoria Utrera Torremocha (coord.), *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, págs. 75-106.
- BENSON, Ken (1994), “Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 19, nº 1, págs. 1-20.
- BENVENUTI, Stefano y RIZZONI, Gianni (1979), *Il romanzo giallo*. Milán: Mondadori.
- BERKELEY, Anthony (2012), *El caso de los bombones envenenados* (1929). Barcelona: Lumen.
- BERMÚDEZ, Silvia (1994), “Negro que te quiero rosa: La feminización de la novela de espías en *Beltenebros*”, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Columbus: Ohio, vol. 7, nº 2, págs. 7-25.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1992), “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 2, págs. 1691-1698.

- BIELBY, Denise y HARRINGTON, Lee (eds.) (2001), *Popular Culture. Production and Consumption*. Oxford: Blackwell Publishing.
- BLAKE, Nicholas (2012), *The Beast Must Die* (1938). Reino Unido: Vintage Books.
- BLOCH, Ernst (1980), “A Philosophical View of the Detective Novel”, *Journal Mass Culture Issue*. Detroit: Wayne State University Press, vol. 2, págs. 32-52.
- BLOOM, Harold (2009), *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (1994). Barcelona: Anagrama.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1998), *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BOILEAU, Pierre y NARCEJAC, Thomas (1968), *La novela policial* (1964). Buenos Aires: Paidós.
- BOOTH, Wayne (1974), *Retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- BORGES, Jorge Luis (1935), “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Revista Sur*, n° 10, Buenos Aires (<https://corehi.files.wordpress.com/2018/04/los-laberintos-policiales-y-chesterton.pdf>).
- BORGES, Jorge Luis (1998), *El Aleph* (1949). Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, Jorge Luis (1996), *Obras completas*, vol. 4. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BREMOND, Claude (1970), “El mensaje narrativo” (1964), en Roland Barthes *et al.*, *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, págs. 71-104.

- BREMOND, Claude (1974), “La lógica de los posibles narrativos” (1966), en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, págs. 87-109.
- BRIONES GARCÍA, Ana Isabel (1999), “Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta”, *ALEC*, nº 24, 1 de febrero, págs. 65-84.
- BURGESS, Anthony (1990), “¿A quién le importa quién mata a quién?”, *El País*, 15 de septiembre (http://elpais.com/diario/1990/09/15/cultura/653349601_850215.html).
- BURGUETE PÉREZ, María (2009), *La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1983), “La ficción es el crimen que paga Poe”, *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural*, nº 19, págs. 2-7.
- CAILLOIS, Roger (1941), *Le roman policier*. Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises Sur.
- CAILLOIS, Roger (1942), *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- CALVO REVILLA, Ana, HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis y RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen (coords.) (2011), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Hidalgo Bayal*. Madrid: CEU Ediciones.
- CAMACHO, José Manuel (2006), “*Del fragilis sexus a la rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo”, *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, nº 10, págs. 22-36.
- CAMARASA, Paco (2018), *Sangre en los estantes*. Barcelona: Austral.

- CANCELAS Y OUVIÑA, Lucía Pilar (2008), “Reivindicando para Agatha Christie un espacio en la LIJ”, *Tabanque: Revista pedagógica (Ejemplar dedicado a: Animación a la lectura)*, nº 21, págs. 121-138.
- CAPDEVILA, Analía (1995), “Una polemica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)”, en Sergio Cueto (ed.), *Borges: ocho ensayos*. Argentina: Beatriz Viterbo, págs. 65-78.
- CASTANY PRADO, Bernat (2006), “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 11 (<https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.htm>).
- CASTELLANI, Jean Pierre (2009), “El invierno en Lisboa. La ciudad de la literatura al cine”, *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, nº 2 (<https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/varia07.htm>).
- CAWELTI, John G. (1976), *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CAWELTI, John G. (2001), “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”, en Denise Bielby y Lee Harrington (eds.), *Popular Culture. Production and Consumption*. Oxford: Blackwell Publishing, págs. 203-209.
- CERQUEIRO, Diana (2010), “Sobre la novela policíaca”, *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, nº 1 (<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>).
- CHAMPEAU, Geneviève (1997), “Comparación y analogía en *Beatus ille*”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel:

Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 107-124.

- CHANDLER, Raymond (1980), “El simple arte de matar” (1944), en *El simple arte de matar* (1950). Barcelona: Bruguera-Libro amigo.
- CHANDLER, Raymond (1997), “Casual Notes on the Mystery Novel” (1949), en Dorothy Gardiner y Kathrine Sorley Walker (eds.), *Raymond Chandler Speaking* (1962). Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, págs. 63-69.
- CHANDLER, Raymond (2004), *El simple arte de escribir*. Barcelona: Emecé Editores.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978). Madrid: Taurus.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (1970), [La novela policiaca] en Roman Gubern (ed.), *La novela policiaca*. Barcelona: Onomatopeya, págs. 35-41.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2011a), “Cómo escribir un relato de detectives” (1925), en *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, págs. 95-104.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2011b), “Consejos a los asesinos literarios” (1930), en *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, págs. 13-17.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2011c), “Sobre cómo los escritores actuales de ficción detectivesca descuidan el propio relato” (1935), en *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, págs. 177-181.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2011d), “Sobre la mente ausente” (1907), en *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, págs. 7-11.

- CHESTERTON, Gilbert Keith (2011e), *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado.
- CHICO-RICO, Francisco (2002), “Los géneros literarios. Una aproximación cognitiva a la luz de los estudios empíricos de la literatura”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 4 (<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/50931/1/Los%20generos%20literarios.pdf>).
- CHRISTIE, Agatha (1983), *El templo de Nasse House* (1956). Barcelona: Ediciones Orbis, págs. 321-448.
- CHRISTIE, Agatha (1984), *Tragedia en tres actos* (1934). Barcelona: Ediciones Orbis, págs. 133-258.
- CHRISTIE, Agatha (2003), *El misterio de la guía de ferrocarriles* (1936). Barcelona: De bolsillo.
- COBO NAVAJAS, María Lourdes (1996), *Antonio Muñoz Molina, de Beatus ille a El jinete polaco*. Jaén: Centro asociado a la U.N.E.D. “Andrés de Vandelvira”.
- COBO NAVAJAS, María Lourdes (2000), “Mágica desde Úbeda”, en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Madrid Vervuert-Iberoamerica, págs. 33-58.
- COCTEAU, Jean (1967), “Prólogo” a Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza, págs. 9-10.
- CODES, María José (2013), *Intriga y suspense: el gancho invisible*. Barcelona: Alba.
- COLMEIRO, José F. (1994a), “Códigos narrativos de la novela policíaca”, en AA. VV., *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, vol. 2, págs. 115-126.

- COLMEIRO, José F. (1994b), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- COLMEIRO, José F. (2009), “Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos, págs. 55-72.
- COMA, Javier (1983), “La novela negra”, *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural*, nº 19, págs. 38-45.
- COMA, Javier (1986), *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama.
- CONDE, Esteban (1988), “Sin concesiones a lo fácil”, *El ciervo: Revista de pensamiento y cultura*, nº 453, págs. 37-38.
- CORBELLINI, Natalia (2010), *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). La Plata: Universidad Nacional de la Plata (Argentina).
- CORDÓN, José Antonio (2009), “La paradoja de los géneros. La novela negra en el ámbito editorial”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos, págs. 79-96.
- COROMINAS i JULIÁN, Jordi (2010), Entrevista con “Antonio Muñoz Molina”, *Literaturas.com*, 7 de marzo (<http://corominasijulian.blogspot.com/2010/03/mi-dialogo-con-antonio-munoz-molina-en.html>).
- CROCE, Benedetto (1969), *Estética como ciencia de la expresividad y lingüística general* (1902). Buenos Aires: Nueva Visión, vol. 1.

- CRUZ, Juan (1995), “Experiencia de la lucidez. Una conversación con Antonio Muñoz Molina”, *Claves de la razón práctica: Revista cultural*, nº 57, págs. 73-77.
- CRUZ, Juan (2001), “Ética y estética de la novela. Charla entre el novelista Antonio Muñoz Molina y el editor Juan Cruz”, *Quórum: Revista de pensamiento iberoamericano*, nº 2, págs. 133-149.
- CRUZ, Juan (2006), “De Nueva Cork (*sic*) a la Luna. Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *El País Semanal*, 10 de septiembre (https://elpais.com/diario/2006/09/10/eps/1157869608_850215.html).
- CUETO, Sergio (ed.) (1995), *Borges: ocho ensayos*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- DE LA PEÑA, Luis (1988), “La obra de Antonio Muñoz Molina”, *Diario YA*, Madrid, 17 de septiembre, pág. 50.
- DE SANTIAGO MULAS, Vicente (1997), *La novela criminal española entre 1939 y 1975*. Madrid: Libris.
- DE TORO, Alfonso e INGENSCHAY, Dieter (coords.) (1995), *La novela española actual: Autores y tendencias*. Kassel: Edición Reichenberger.
- DEL MONTE, Alberto (1962), *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus.
- DEL REY CABERO, Enrique (2012), “*El invierno en Lisboa ¿novela policiaca?*”, *Voces Hispanas 9*, Ministerio de Educación, Embajada de España en Australia, Conserjería de Educación en Australia y Nueva Zelanda, págs. 17-22.
- DEL ROSAL, Juan (1947), *Crimen y criminal en la novela policiaca*. Madrid: Instituto Editorial Reus.

- DELLINGER, Mary A. y TRIGO, Beatriz (eds.) (2008), *Homenaje a la profesora L. Teresa Valdivieso: Ensayos críticos*. Newark: Juan de la Cuesta.
- DÍAZ, César E. (1973), *La novela policiaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Acervo.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (1997), “Prólogo” a Antonio Muñoz Molina, *El dueño del secreto*. Madrid: Castalia, págs. 8-15.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (1999), “Ficción, suspense y autobiografía en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de Lengua y Literatura Españolas*, Actas del V Simposio sobre Experiencias Didácticas. Madrid: Asociación de Profesores de Español, págs. 36-47.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2011), “Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, *Revista Castilla: Estudios de Literatura*, nº 2, págs. 353-407.
- *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* (2014), Madrid: Real Academia Española, 23.^a edición (<https://dle.rae.es/mujer?m=form2#2iTe0wR>).
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Seuil.
- EBERT, Teresa L. (1992), “Detecting the Phallus: Authority, Ideology and the Production of Patriarchal Agents in Detective Fiction”, *Journal Rethinking Marxism*, vol. 5, nº 3, págs. 6-28.
- ECHABURU SOLER, Sergi (2006), *Los héroes de la novela policiaca*. Barcelona: Grafein.
- ECO, Umberto (1979), *The Role of the Reader*. Bloomington: University of Indiana Press.

- ECO, Umberto (1984), “El mito de Superman” (1962), en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964). Barcelona: Lumen, págs. 248-297.
- ECO, Umberto (1985), *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto (1987), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979). Barcelona: Lumen.
- EISENSTEIN, Sergei Mijáilovich (1970), [*La novela policiaca*] en Roman Gubern (ed.), *La novela policiaca*. Barcelona: Onomatopeya, págs. 27-33.
- ELIOT, Thomas Stearns (1928), “Introduction” a Wilkie Collins, *The Moonstone*. Oxford University Press.
- ENCINAR, Ángeles (ed.) (1998), *Historias de detectives*. Barcelona: Lumen.
- ENCINAR, Ángeles (2000), “La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina”, en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Madrid Vervuert-Iberoamerica, págs. 79-92.
- ESCUDERO, Javier (1994), “Entrevista con Antonio Muñoz Molina: De *Beatus ille* a *Los misterios de Madrid*”, *Revista Letras Peninsulares*, vol. 7, nº 1, págs. 277-291.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza (Alianza Diccionarios).
- EVEN ZOHAR, Itamar (1990), *Polysystem Studies*, vol. monográfico de *Poetics Today* 11, nº 1.

- FAJARDO, José Manuel (1987), “Antonio Muñoz Molina, literatura sin red”, *Cambio 16: Revista de información general española*, 22 de junio, págs. 135-137.
- FALCES, Manuel (1993), “Prólogo” a Antonio Muñoz Molina, *Sostener la mirada. Imágenes de la Alpujarra*. Madrid: Centro andaluz de la fotografía, pág. 2.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1943), *El club del crimen (De Salomón a Edgar Wallace)*. Madrid: Rialto.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María (2001), “El realismo intimista. Un ejemplo en Antonio Muñoz Molina. Plenilunio”, *Antagonía: cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*, nº 6, págs. 37-42.
- FERRARI, Marta Beatriz (2003), “La retórica del artificio: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 18, nº 2, págs. 171-181.
- FERRARI, Marta Beatriz (2007), “El juego de las máscaras: sobre *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, nº 34 (<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/invlisbo.html>).
- FLITTER, Derek W. (ed.) (1998), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Época Contemporánea*. Birmingham: The University of Birmingham, vol. 5.
- FORSTER, E[dward] M[organ] (1961), *Aspectos de la novela*. Xalapa (México): Universidad de Veracruzana.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes (2001), *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Mexico D. F.: Plaza y Valdés.

- FRANZ, Thomas R. (2000), “Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 34, págs. 157-164.
- FRAU, Juan (2018a), “Anticipación y suspense”, en María Victoria Utrera Torremocha (coord.), *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, págs. 31-59.
- FRAU, Juan (2018b), *Poética del folletín: La fórmula del relato inacabable*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de publicaciones.
- FREEMAN, Austin R. (1947a), *El caso de Oscar Brodski* (1912). Barcelona: Ediciones Cliper, Colección Autores Británicos.
- FREEMAN, Austin R. (1947b), “The Art of the Detective Story”, en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Grosset & Dunlap, págs. 7-17.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (2009), “Crimen y ciudad en el cine de los orígenes (1897-1912)”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos, págs. 173-186.
- GALÁN HERRERA, Juan José (2008), “El canon de la novela negra y policiaca”, *Tejuelo: Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, nº 1, págs. 58-74.
- GALÁN LORÉS, Carlos (1987), “Tiempo y ritmo entre el jazz y el cine”, *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de julio, pág. 43.
- GARCÍA, Ángeles (1991), “No somos huérfanos ideológicos del Mayo francés. Conversación con Antonio Muñoz Molina”, *El País*, 25-26 de diciembre, pág. 26.

- GARCÍA, Carlos Javier (2008), “Enseñanzas desde el escepticismo en *El dueño del secreto* de Antonio Muñoz Molina”, en Mary A. Dellinger y Beatriz Trigo (eds.), *Homenaje a la profesora L. Teresa Valdivieso: Ensayos críticos*. Newark: Juan de la Cuesta, págs. 107-126.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), “La fragmentación del significado. La novelística de Eco: de *El nombre de la rosa* a *El péndulo de Foucault*”, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, nº 516, págs. 1-2.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA DE LEÓN, María Encarnación (2000), “El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las limitaciones sartrianas del hombre en *Los misterios de Madrid*” en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Madrid Vervuert-Iberoamerica, págs. 93-116.
- GARCÍA-MORENO BARCO, Francisco (1992), *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: El caso de Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). Michigan: Michigan State University.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1988), “Algunas calas en la última novela española”, *ABC*, 16 abril, págs. 56-58.
- GARDINER, Dorothy y SORLEY WALKER, Kathrine (eds.) (1997), *Raymond Chandler Speaking*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- GARRIDO, Emilio (1994), “Entrevista a Antonio Muñoz Molina sobre *El dueño del secreto*”, *Revista Tribuna*, 17 de enero, págs. 92-93.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2000), “La trama de la novela policiaca o el gusto por la complicación”, *La nueva literatura hispánica. Anuario de crítica*, vol. 4, Valladolid: Universitas Castellae, págs. 115-145.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2008), *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise (1991), *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, II: Dalkey.
- GENETTE, Gérard (1989a), *Figuras III* (1972). Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gérard (1989b), *Palimpsestos* (1982). *La literatura en segundo*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gérard (2001), *Umbrales* (1987). México: Siglo XXI Editores.
- GIL CASADO, Pablo (1990), *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos.
- GIMFERRER, Pere (2007), “Prólogo” a Antonio Muñoz Molina, *Días de diario*. Barcelona: Seix Barral, págs. IX-XI.
- GIMFERRER, Pere (2009), “Prólogo” a Antonio Muñoz Molina, *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral, págs. 7-10.
- GIRGADO ALONSO, Luis (1993), “Muñoz Molina: fácil recreo”, *El Correo Gallego*, La Coruña, 28 de marzo, s. págs.
- GONZÁLEZ, Olympia B. (1995), “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*”, *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 10, nº 2, págs. 42-54.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel (2006), “Novela *hard-boiled*: el límite de la frontera”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Cervantes, págs. 55-68.

- GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel (2015), “Se busca: el policiazo perfecto”, en Àlex Martín Escrivà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. España: Andavira Editora, págs. 13-33.
- GONZÁLEZ ZAMBRANO, Pedro y CÓRDOBA TORO, Julián (coords.) (2021), *Pensando Andalucía. Una visión transdisciplinar II*. Granada: Uno Editorial.
- GOÑI, Javier (1987), “El pianista errante”, *Cambio 16: Revista de información general española*, nº 810, 8 de junio, pág. 158.
- GOPEGUI, Belén (1989), “Entrevista. Antonio Muñoz Molina”, *Revista Tribuna*, nº 19, págs.116-117.
- GRAMSCI, Antonio (1970), [La novela *policiaza*] en Roman Gubern (ed.), *La novela policiaza*. Barcelona: Onomatopeya, págs. 17-25.
- GRANROSE, Kathleen Diane (2000), “Dialogue between Cinema and Novel: The Case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*”, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 13, nº 2, págs. 7-21.
- GREENE, Graham y DONAGHY, Henry J. (1992), *Conversations with Graham Green*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- GREIMAS, Algirdas Julius (1973), *Semántica estructural: investigación metodológica* (1966). Madrid: Gredos.
- GRUBBE, Vibeke (1998), “Trifurcación temática en la novela policiaza actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina”, en Beatrice Schmid y Montserrat Ollé (eds.), *La novela policiaza en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea*. Basilea: Universidad de Basilea, págs. 107-117.
- GUBERN, Román (1970a), “Prólogo” a Roman Gubern (ed.), *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, págs. 8-16.

- GUBERN, Román (ed.) (1970b), *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets.
- GUBERN, Román (1977), “Prólogo” a AA. VV., *La novela policiaca*. Barcelona: Onomatopeya, s. págs. (anteriores a página 1).
- GUEL BENZU, José María (2001), “¿Otro camino para la novela?”, *Claves de la razón práctica: Revista cultural*, nº 115, págs. 61-65.
- GUIBERT, Rita (1986), “Borges habla de Borges”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, págs. 318-355.
- HART, Patricia (1987), *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*. Cranbury (Nueva Jersey, Estados Unidos): Associated University Presses.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1975), “Literature High and Low. The Case of the Mystery Story”, en *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press, págs. 164-179.
- HATVARY, Egon (1997), *The Murder of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Carroll & Graf.
- HAYCRAFT, Howard (1947a), “Murder for Pleasure”, en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Grosset & Dunlap, págs. 158-177.
- HAYCRAFT, Howard (ed.) (1947b), *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Grosset & Dunlap.
- HERNÁNDEZ, Esteban (2016), “El invierno en Lisboa, la historia perfecta para los amantes del Jazz”, *Letras*, 5 de enero (<https://culturacolectiva.com/letras/el-invierno-en-lisboa-la-historia-perfecta-para-los-amantes-del-jazz>).

- HERNÁNDEZ, Jorge F. (2007), “Puerto seguro”, prólogo a Antonio Muñoz Molina, *Travesías*. México: Universidad Autónoma de México, págs. 11-29.
- HEYMAN, Jochen y MULLOR-HEYMAN, Montserrat (1991), “Simulacros de realidad. Antonio Muñoz Molina”, *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt am Main: Vervuert Verla, págs. 97-116.
- HIGHSMITH, Patricia (1987), *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga* (1966). Barcelona: Círculo de lectores.
- HOPPENSTAND, Gary (1987), *In Search of the Paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- HOUVENAGHEL, Eugenia y MONBALLIEU, Aagje (2008), “El eterno retorno de la mujer fatal en Circe de Julio Cortázar”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 85, nº 6, págs. 853-866.
- HOVEYDA, Fereydoun (1967), *Historia de la novela policiaca* (1965). Madrid: Alianza.
- IBÁÑEZ, Julián (1989), “El oficio de escribir: Con el corazón en la boca”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 43-48.
- IBÁÑEZ EHRlich, María Teresa (1998), “La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina”, en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Época Contemporánea*. Birmingham: The University of Birmingham, vol. 5, págs. 130-136.

- IBÁÑEZ EHRLICH, María Teresa (ed.) (2000), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Madrid Vervuert-Iberoamerica.
- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, María de las Nieves (2014), *El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). La Rioja: Universidad de La Rioja.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994), “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas” en Darío Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. págs. 327-348.
- INGENSCHAY, Dieter y NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (eds.) (1994), *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen.
- ITURBE, Antonio G. (1997), “Antonio Muñoz Molina. Ardor académico”, *Revista Qué leer*, abril, nº 10, págs. 37-40.
- IZQUIERDO, José María (2002), “El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual”, *Iberoamericana, América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas. Revista interdisciplinaria*, nº 7, págs. 199-132. (<http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/policiaca/textos/artpoli.pdf>).
- JAMES, P[hyllis] D[orothy] (2010), *Todo lo que sé sobre novela negra* (2009). Barcelona: Ediciones B.
- JANERKA, Malgorzata (2010), *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- JAUSS, Hans Robert (1987), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” (1975), en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, págs. 59-85.

- JURISTO, Juan Ángel (1992), “La invención del espacio. Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Leer*, enero, nº 49, págs. 55-58.
- JURISTO, Juan Ángel (1997), “Vamos a contar la mili”, en *Ni mirto ni laurel. Tres años de narrativa española*. Madrid: Huerga y Fierro, págs. 123-125.
- KAPLAN, E. Ann (ed.) (1980), *Women in film noir*. Londres: BFI.
- KAYSER, Wolfgang (1968), *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1948). Madrid: Gredos.
- KLEINERT, Sussane (1994), “Antonio Muñoz Molina. El encuentro de arte y crimen” en Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen, págs. 219-229.
- KNOX, Ronald A. (1947), “A detective story decalogue” (1929), en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Grosset & Dunlap, págs. 194-196.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- KUNZ, Marco (1997), “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*” en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 125-137.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1964), “La novela policiaca”, en *La aventura de leer*. Madrid: Espasa-Calpe, págs. 91- 119.
- LARA, Antonio (1997), “*Ardor guerrero*”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 161-175.

- LARA, Jafet Israel (2011), *El problema del límite en la “narrativa sensacional de suspense”*. El caso de El complot mongol, Noviembre sin violetas, Plenilunio, Deudas pendientes, Ojos de agua, El baile ha terminado y La soledad de Patricia (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LATORRE MADRID, Miguel Ángel (2003), *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus ille como metanovela* (Tesis Doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979), “Sobre el género literario”, en *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus, págs. 113-120.
- LERNER, Isaías, NIVAL, Robert y ALONSO, Alejandro (eds.) (2004), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, vol. 3.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968), *Antropología estructural* (1958). Buenos Aires: Eudeba.
- LINDO, Elvira (2004), “Leyendo el futuro”, prólogo a Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias*. Madrid: Alfaguara, págs. 7-16.
- LÓPEZ-VALERO COLBERT, Olga (1999), *History and Popular Culture in the Novels of Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). Ann Arbor, Michigan UMI Dissertation Services.
- LÓPEZ-VALERO COLBERT, Olga (2004), “Las ciudades extranjeras: cosmopolitismo en *El invierno en Lisboa*”, en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, vol. 3, págs. 359-365.
- LORENCI, Miguel (2014), “Muñoz Molina regresa a Lisboa”, *La Rioja*, 17 de noviembre (<https://www.larioja.com/culturas/201411/17/munoz-molina-regresa-lisboa-20141117000817-v.html>).

- MADRID, Juan (1988), “Novelas de todos los colores”, *Cambio 16: Revista de información general española*, nº 883, pág. 115.
- MADRID, Juan (1989), “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 13-21.
- MAINER, José Carlos (1997), “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 55-68.
- MARCHESI, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1991), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARISCAL, Beatriz y MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (coords.) (2007), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. México: Fondo de Cultura Económica, vol. 3.
- MARRA, Nelson (1987), “Consagración de un escritor de talento. *El invierno en Lisboa*”, *El País*, Barcelona, 18 de junio, pág. 2.
- MARTÍN, Andreu (1989), “La novela policiaca/negra como hecho lúdico”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 23-31.
- MARTÍN, Andreu (2007), “El género policiaco: esencia y personajes”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, págs. 21-34.
- MARTÍN, Andreu (2015), *Cómo escribo novela policiaca*. Barcelona: Alba.

- MARTÍN CEREZO, Iván (2005a), “La evolución del detective en el género policíaco”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 10 (<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>).
- MARTÍN CEREZO, Iván (2005b), “La llave de cristal de Dashiell Hammett”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 10 (<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/subs/relecturas/unidadeslingTonos2.htm>).
- MARTÍN CEREZO, Iván (2006), *Poética del relato policíaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2009), “Breve urbanización del género policíaco”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos, págs. 23-39.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2017), “Fantasía e historia en la trilogía de las guerras husitas de Andrzej Sapkowski”, en Manuel Martínez Arnaldos y Carmen María Pujante Segura (eds.), *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Universidad de Murcia, págs. 103-113.
- MARTÍN CEREZO, Iván y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2011), “Agatha Christie y la invención de la novela policíaca”, en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y María del Carmen Ruiz de la Cierva (coords.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Hidalgo Bayal*. Madrid: CEU Ediciones, págs. 37-46.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2009), “Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos, págs. 41-54.

- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2006), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Cervantes.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2007), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2009), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2016), *El género negro: de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1992), “El ladrón de imágenes”, *Revista Saber leer*, nº 56, junio-julio, págs. 6-7.
- MARTÍN GIL, Juan Francisco (1988), “El que habita en la oscuridad: entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Quimera: Revista de Literatura*, Barcelona, nº 83, págs. 24-29.
- MARTÍN MUNICIO, Ángel (2001), “Prólogo” a Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Bibliotex, págs. 5-7.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2003), *Los títulos literarios*. Murcia: Ediciones Nostrum.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2012), “La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936)”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 23 (<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/824/557>).
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel y PUJANTE SEGURA, Carmen María (eds.) (2017), *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Universidad de Murcia.

- MARTÍNEZ DÍAZ, Alicia Nila y NAVÍO CASTELLANO, Esther (eds.) (2009), *Literaturas de la (pos)modernidad*. Madrid: Fragua.
- MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (ed.) (1994), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (1989), “La novela policiaca como novela”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 33-42.
- MARTINÓN, Miguel (1995), “Género y narrador en *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, nº 14, págs. 87-108.
- MAS i USÓ, Pasqual (2003), “Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina”, *El Correo de Euclides: Anuario científico de la fundación Max Aub*, nº 1, págs. 75-79 (<http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/pasqual%20mas.pdf>), págs. 1-15.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1988), “Antonio Muñoz Molina: un paisaje del tiempo”, *Las Nuevas Letras*, agosto, págs. 96-97.
- MAYORAL, José Antonio (ed.) (1987), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- MAYORAL, Marina (coord.) (1990), *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra.
- MELLIZO, Carlos (1989), “Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*”, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 2, nº 3, págs. 142-144.
- MESSAC, Regis (1929), *Le “Detective Novel” et l’influence de la pensée scientifique*. París: Champion.

- MIRA, Juan José (1956), *Biografía de la novela policiaca (historia y crítica)*. Barcelona: AHR.
- MOLINA, César A. (1977), “El asesinato: del bello arte de matar a la especulación”, *Revista Ozono*, nº 24, págs. 65-68.
- MOLINA JIMÉNEZ, María Belén (2007), “Poética del relato policiaco: Sobre las pistas del género”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 12, págs. 205-210.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2019), *El universo de Agatha Christie*. Madrid: Diábolo.
- MORA, Rosa (2001), “Todos somos posibles condenados. Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *El País Babelia*, Madrid (<https://es.scribd.com/document/135813227/AMM-Entrevista-Con-Rosa-Mora-Todos-Somos-Posibles-Condenados-Sefarad>).
- MORALES CUESTA, Manuel María (1996), *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona: Octaedro.
- MORALES SÁNCHEZ, María Isabel (2000), *La novela como género: Tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- MORALES SÁNCHEZ, María Isabel (2018), “Lectores en suspense: Una aproximación a las estrategias discursivas de la intriga en la narración digital”, en María Victoria Utrera Torremocha (coord.), *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, págs. 151-187.
- MURCH, Alma Elizabeth (1958), *The Development of the Detective Novel*. Londres: Peter Owen.
- NARCEJAC, Thomas (1970), [La novela policiaca] en Roman Gubern (ed.), *La novela policiaca*. Barcelona: Onomatopeya, págs. 49-80.

- NARCEJAC, Thomas (1986), *Una máquina de leer: la novela policiaca* (1975). México: Fondo de Cultura Económica.
- NAVAJAS, Gonzalo (1994), “El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstituida”, *Revista de estudios hispánicos*, vol. 28, nº 2, págs. 213-233.
- NAVAJAS, Gonzalo (1997), “La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 37-53.
- NAVÍO CASTELLANO, Esther (2009), “De la pantalla al papel: intertextualidades cinematográficas en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, en Alicia Nila Martínez Díaz y Esther Navío Castellano (eds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*. Madrid: Fragua, págs. 179-206.
- NEWHALL RADEMACHER, Virginia (2007), “Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina’s *El invierno en Lisboa*”, *Ciberletras* 18 (<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/newhall.html>).
- O’CONNOR, John (1937), *Father Brown on Chesterton*. London: Frederick Muller.
- OLEZA, Joan (1993), “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo”, *Revista Compás de Letras*, nº 3, págs.113-126.
- OLEZA, Joan (1996), “*Beatus ille* o la complicidad de la historia y la novela”, *Revista Bulletin Hispanique*, vol. 98, nº 2, págs. 363-383.
- OROPESA, Salvador (1999), *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén.

- ORTEGA, José (1991), “La dimensión temporal en dos novelas de Antonio Muñoz Molina”, *Letras Peninsulares*, vol. 4, nº 3, págs. 393-399.
- PADILLA MAGAS, Ana (2003), “La mirada detectivesca en la novela policiaca negra española: Hacia Antonio Muñoz Molina”, *La Nueva Literatura Hispánica. Anuario de crítica*, vol. 5-7, Valladolid: Universitas Castellae, págs. 145-166.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1989a), “La novela policiaca en España”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 9-12.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (ed.) (1989b), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada.
- PARRA MEMBRIVES, Eva (2011), “Transgresiones lícitas y contravenciones subversivas nuevas formas en la novela policiaca femenina europea actual”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 34, págs. 157-171.
- PARRA MEMBRIVES, Eva (2013), “Crímenes con denominación de origen. Globalización en la novela policiaca nórdica femenina”, *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 22, págs. 549-567.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2005), “Sensaciones, sentidos y sentido en la narrativa policial: Borges, Taibo II y Padura Fuentes”, en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. La Coruña: Universidad de La Coruña, págs. 555-564.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2010), *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*. Madrid: Visor Libros.
- PERCIVAL, Anthony (coord.) (1997), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*. Barcelona: Lumen.

- PERCOCO, Cristina (2004), “Jazz and ‘mise-en-abyme’ in Antonio Muñoz Molina’s *El invierno en Lisboa*. A representation of the Postmodern Aesthetic”, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 17, nº 2, págs. 7-20.
- PÉREZ, Genaro J. (2002), *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana: Variaciones sobre el género negro*. Newark: Juan de la Cuesta.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994), “Tiempo real/tiempo narrativo en *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina” en María Pilar Martínez Latre (ed.), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de la Rioja, págs. 223-227.
- PFEIFFER, Michael (1999), *El destino de la literatura*. Barcelona: El Acantilado.
- PLACE, Janey (1980), “Women in film noir”, en E. Ann Kaplan (ed.), *Women in film noir*. Londres: BFI, págs. 35-54.
- POE, Edgar Allan (1970a), “La carta robada” (1844), en *Cuentos, I*, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Madrid: Alianza, págs. 525-546
(http://www.espacioebook.com/relatos/eapoe/eapoe_lacartarobada.pdf).
- POE, Edgar Allan (1970b), [*La novela policiaca*] en Roman Gubern (ed.), *La novela policiaca*. Barcelona: Onomatopeya, págs. 43-48.
- POE, Edgar Allan (1973), *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- POPE, Randolph (1992), “Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina”, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 5, nº 2, págs.111-119.
- PORTER, Dennis (1981), *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press.

- PROPP, Vladimir (2014), *Morfología del cuento* (1928). Madrid: Akal.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1994), *La vida oculta*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- QUINT, Harriet, (2004), “La estructura narrativa de la novela *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, nº 27 (<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/beatus.html>).
- REED, Timothy P. (2004), “Tócala otra vez, Santiago: Mass Culture, Memory, and Identity in Antonio Muñoz Molina’s *El invierno en Lisboa*”, *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 1, nº 1, págs. 18-36 (<https://www.worldlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol1.html>).
- REGUANT, Ricard (2019), “Agatha Christie y yo”, prólogo a Juan José Montijano Ruiz, *El universo de Agatha Christie*. Madrid: Diábolo, págs. 10-11.
- RESINA, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- RESINA, Joan Ramon (2009), “Geografías escenificadas en negro”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. España: Montesinos, págs. 15-20.
- RIBAS, José (1989), “Antonio Muñoz Molina”, *Revista Ajoblanco*, mayo, págs. 48-55.
- RICH, Lawrence (1999), *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-Conscious Realism and ‘El desencanto’*. Nueva York: Peter Lang.
- RICO MANRIQUE, Francisco (2003a), “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, en Francisco Rico Manrique (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, págs. 86-93.

- RICO MANRIQUE, Francisco (coord.) (2003b), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica.
- RODRÍGUEZ, Antonio (1991), “Antonio Muñoz Molina y los Omeya”, Jaén, 10 de febrero, págs. 53-55.
- RODRÍGUEZ, Emma (1991), “Muñoz Molina, gana el premio Planeta con su cuarta novela, *El jinete polaco*”, *Sección cultura ABC*, Barcelona, 16 de octubre, págs. 75.
- RODRÍGUEZ ALONSO, María Ángeles (2017), “Espacio y sueño en *Ojos de perro azul*: un análisis a la luz de Gastón Bachelard”, en Manuel Martínez Arnaldos y Carmen María Pujante Segura (eds.), *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Universidad de Murcia, págs. 179-189.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (1998), “Idea de Edgar A. Poe en la obra crítica de Jorge Luis Borges”, *ES: Revista de filología inglesa*, nº 21, págs. 163-174.
- RODRÍGUEZ JOULIA SAINT CYR, Carlos (1970), *La novela de intriga*. Madrid: Anaba.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2014), “Muñoz Molina, libre de pudor”, *El País Babelia*, 22 de noviembre (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/20/babelia/1416494094_989838.html).
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Nora (2017), “Lucrecia, ¿femme fatale? Presencia/ausencia en *El invierno en Lisboa*”, en Andrea Santamaría Villarroya (ed.), *Personajes femeninos y canon*. España: Benilde Ediciones, págs. 405-429.

- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Nora (2019), “Un género sin límites: *El invierno en Lisboa*”, en Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (eds.), *Género negro sin límites*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, págs. 107-114.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Nora (2021), “Antonio Muñoz Molina y el género policiaco”, en Pedro González Zambrano y Julián Córdoba Toro (coords.), *Pensando Andalucía. Una visión transdisciplinar II*. Granada: Uno Editorial, págs. 1112-1127.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (1994), *Cómo leer a Umberto Eco: El nombre de la rosa*. Madrid: Júcar.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (1996), “La cooperación interpretativa del lector en la novela policiaca: Libertad vigilada”, *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, nº 10, págs. 2-5.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2019), “La ciudad en el género policiaco”, en Enrique Baena Peña (coord.), *Visiones literarias y lingüísticas del paisaje urbano*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales, págs. 245-260.
- ROMERO LUQUE, Manuel (2005), “Libertad y locura en *El Quijote*”, en Esteban Torre (coord.), *Medicina y literatura. V Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, págs. 331-344.
- ROMERO LUQUE, Manuel (2007), “La situación del ensayo en el panorama de los géneros”, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (coords.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, págs. 589-608.
- RUANO LEÓN, Juan, (1992), “Narratividad y discursividad: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, *Almirez* (Centro Asociado UNED Córdoba), nº 1, págs. 22-31.

- RUBIO, Rodrigo (1988), “Dos novelas”, *Ya*, 9 de julio, pág. 40.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2009), “Babelia 939: En casa de Antonio Muñoz Molina”, *El País Babelia*, 20 de noviembre, (http://cultura.elpais.com/cultura/2009/11/20/videos/1258671601_870215.html).
- RYAN, Marie-Laure (1988), “Hacia una teoría de la competencia genérica” (1979), en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, págs. 253-301.
- SALABERT, Juana (1987), “Entrevista con Muñoz Molina”, *El País*, 27 de mayo (https://elpais.com/diario/1987/05/27/cultura/549064814_850215.html).
- SÁNCHEZ, Yvette (1997), “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 93-106.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Andrés (2016), “Entre la novela policiaca y el género negro: *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *El género negro: de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, págs. 25-32.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2007), “La *femme fatale* a la caza del detective” en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, págs.185-202.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2006), “Philip Marlowe, un gran personaje literario del siglo XX”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero

- (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Librería Cervantes, págs. 33-54.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2011), *Anatomía del crimen. Guía de la novela y cine negros*. Madrid: Reino de Cordelia.
 - SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1990), “Prólogo” a José R. Valles Calatrava, *La novela criminal*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, págs. 11-17.
 - SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2020), “Novela negra o la inoperancia de una categoría”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº extraordinario 7, págs. 1230-1239.
 - SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (eds.) (2010), *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*. Valladolid: Difácil.
 - SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (eds.) (2015), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. España: Andavira Editora.
 - SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2017), *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policíaco español*. Barcelona: Alrevés.
 - SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (eds.) (2019), *Género negro sin límites*. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
 - SANTAMARÍA VILLARROYA, Andrea (ed.) (2017), *Personajes femeninos y canon*. España: Benilde Ediciones.
 - SANZ VILLANUEVA, Santos (1992), “La novela”, en Francisco Rico Manrique (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, págs. 249-284.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (1997), “Primera impresión”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 23-36.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2009), “La noche de los tiempos”, *El cultural*, 20 de noviembre (<https://elcultural.com/La-noche-de-los-tiempos>).
- SATUÉ, Francisco (1987), “Seducción”, *Diario 16*, Madrid, 17 de septiembre, pág. 37.
- SAVATER, Fernando (1997), “El asesino sin huellas”, en *La infancia recuperada*. Madrid: Alianza/Taurus, págs. 169-183.
- SAVATER, Fernando (2010), “Novela detectivesca y conciencia moral: Ensayo de Poe-Ética”, en Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (eds.), *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*. Valladolid: Difácil, págs. 19-26.
- SCARLETT, Elizabeth A. (1994), “Conversación con Antonio Muñoz Molina”, *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, vol. 7, nº 1, págs. 69-82.
- SCHEERER, Thomas, M. (1995), “Antonio Muñoz Molina”, en Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (coords.), *La novela española actual: Autores y tendencias*. Kassel: Edición Reichenberger, págs. 231-254.
- SCHMID, Beatrice y OLLE, Montserrat (eds.) (1998), *La novela policiaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea*. Basilea: Universidad de Basilea.
- SERNA, Justo (2004a), *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Biblioteca nueva.

- SERNA, Justo (2004b), “Vidas recreativas: conversación con Antonio Muñoz Molina”, *Ojosdepapel.com*, 6 de julio (<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2172&r=>).
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (2006), “Bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, *Revista Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº 2, págs. 59-82.
- SMITH, Alan (1995), “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Revista (ALEC) Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, nº 1 / 2, págs. 233-239.
- SOBEJANO, Gonzalo (1983), “Dos estilos de comparación Juan Benet, Luis Goytisolo”, *Revista Bulletin Hispanique*, nº 3-4, julio-diciembre, págs. 403-431.
- SOLANA, Javier (1988), “Entrevista. Antonio Muñoz Molina: ...y el jugador sólo mira”, *El reportero*, 12 de febrero, pág. VII.
- SOLDEVILA, Ignacio (1994), “Guerreros sin reposo: Historias verdaderas de la puta mili”, *Quimera: Revista de Literatura*, Barcelona, nº 134, págs. 56-58.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988), “Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina”, *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485, págs. 107-112.
- SYMONS, Julian (1982), *Historia del relato policial* (1972). Barcelona: Bruguera.
- TARDÍO GASTÓN, Francisco Javier (2011), “La mujer fatal”, *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, nº 19, págs. 89-100.

- TODOROV, Tzvetan (1971), “Typologie du roman policier”, en *Poétique de la prose*. París: Seuil, págs. 55-65 (versión española: <https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/tdln.pdf>).
- TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald (1972), véase DUCROT.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982), *Teoría de la literatura* (1928). Madrid: Akal.
- TORRE, Esteban (1997), “Literatura comparada”, *Revista de Literatura*, vol. 59, nº 118, págs. 365-386.
- TORRE, Esteban (2000), *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- TORRE, Esteban (2003), “La literatura comparada, hoy”, *Estudios Filológicos Alemanes*, nº 3, págs. 13-22.
- TORRE, Esteban (2010), *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)*, Madrid: Arco/libros.
- TORRE, Esteban (ed.) (2005), *Medicina y literatura. V Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1974), *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama.
- TREVIÑO GARCÍA, Blanca Estela (2007), “La seducción por las sombras: presencia de la novela policiaca y el cine negro en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. México: Fondo de Cultura Económica, vol. 3, págs. 731-740.

- TYRAS, Georges (1997), “*El dueño del secreto: la dualidad como secreto*” en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 139-159.
- TYRAS, Georges (2017), “Continuarán...”, prólogo a Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Barcelona: Alrevés, págs. 15-19.
- URRRA, Óscar (2013), *Cómo escribir una novela negra*. Madrid: Fragua.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2017), “Espacio y memoria en *Como la sombra que se va*, de Antonio Muñoz Molina”, en Manuel Martínez Arnaldos y Carmen María Pujante Segura (eds.), *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Universidad de Murcia, págs. 205-215.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2018a), “Reflexiones sobre la intriga. Introducción”, en María Victoria Utrera Torremocha (coord.), *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, págs. 9-29.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (coord.) (2018b), *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria y ROMERO LUQUE, Manuel (coords.) (2007), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VALCÁRCEL, Eva (ed.) (2005), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. La Coruña: Universidad de La Coruña.

- VALLES CALATRAVA, José R. (1988), “La novela criminal española en la transición”, *Revista Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, nº 8, págs. 227-240.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1990), *La novela criminal*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1991), *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.
- VALLS, Fernando (1997), “Ver de cerca. Los artículos literarios de Muñoz Molina”, en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina: Grans Séminaire Universidad de Neuchâtel, 5 y 6 de junio 1997*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española de la Universidad de Neuchâtel (Suiza), págs. 69-92.
- VAN DINE, S. S. (1947), “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Grosset & Dunlap, págs. 189-193.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1981), *Los mitos de la novela criminal. Historia y leyenda de toda literatura de criminales y detectives desde Poe hasta la actualidad*. Barcelona: Planeta.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1985), *Espías de ficción. De Kim de la India a James Bond; una visión documentada y amena del enigmático mundo del espionaje*. Barcelona: Planeta.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993), *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1989), “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 50-62.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991), “Lo criminal en la literatura criminal”, prólogo a José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada, págs. 7-10.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1994), “Contra la pretextualidad”, prólogo a José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, págs. 9-13.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1997), “Un inventario casi total”, prólogo a Vicente de Santiago Mulas, *La novela criminal española entre 1939 y 1975*. Madrid: Libris, págs. 11-13.
- VÁZQUEZ NAVEIRA, Marta María (2014), *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo-textual de El invierno en Lisboa, Beltenebros y Plenilunio de Antonio Muñoz Molina* (Tesis Doctoral). A Coruña: Universidad de A Coruña.
- VELASCO MARTÍN, Alfonso (2011), *Los venenos de la literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio (1989), “Muñoz Molina: ‘La novela ha de ser útil hasta la obscenidad’”, *ABC*, 5 de marzo, págs. 68-69.
- VILANOVA, Antonio (ed.) (1992), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 2.
- VILLANUEVA, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*. Madrid / Valladolid: Júcar / Aceña.
- WELLEK René y WARREN Austin (1993), *Teoría literaria* (1948). Madrid: Gredos.
- YANG, Chung-Ying (2005), “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y en

Beltenebros de Antonio Muñoz Molina”, *Revista Hispania*, nº 88, págs.
476-482.

