

FICCIÓN, SUSPENSE Y AUTOBIOGRAFÍA EN *BELTENEBROS* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Epicteto Díaz Navarro

Universidad Complutense de Madrid

La lectura de la última novela de Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio* (1997), creo que nos permite formular una hipótesis acerca de su trayectoria narrativa hasta la fecha. Hace unos años, en el prólogo a la recopilación de artículos titulada *Las apariencias* (1995), Elvira Lindo señalaba que con *El jinete polaco*, la novelística del autor, después de las primeras novelas, se internaba en una nueva dirección donde resulta característica la presencia de lo personal, lo autobiográfico, de manera que esa novela podríamos entenderla como el inicio de una segunda fase en su producción¹. Pues bien, creo que ahora podemos ver que esto es así, pero también añadiría que la dirección eminentemente imaginativa, ficticia, de las primeras novelas, se alternaría con esa otra tendencia autobiográfica de manera no excluyente.

Habría que añadir que el contenido autobiográfico ya se encontraba, aunque a veces de forma poco perceptible, en sus primeros textos. Así en *Beatus ille*, además de las múltiples referencias a Mágina-Úbeda, se da una referencia personal cuando el protagonista, Minaya, es detenido en Madrid por la policía y llevado a la Dirección General de Seguridad, algo que realmente le ocurrió al escritor, según ha contado en alguna entrevista y en las memorias que recoge *Ardor guerrero*².

Evidentemente *Beltenebros* se adscribiría a esa otra tendencia imaginativa que marcaría el comienzo de su narrativa. Su componente ficticio, su infrecuente temática, serían, creo, razones de su atractivo para lectores y crí-

¹MUÑOZ MOLINA, A. (1995): *Las apariencias*, pról. Elvira Lindo, Madrid, Alfaguara, pp.9-20.

²MUÑOZ MOLINA, A. (1986): *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, pp.16-18; *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp.185-189.

ticos³. Pero creo, no obstante, que no debemos pensar que la acción de la novela está descontextualizada, o que refiere a un mundo autónomo al margen de cualquier realidad. Tal es la tesis que me propongo defender, en contraste con algunas lecturas que hasta ahora se han hecho de ella, según veremos.

Recordemos, brevemente, que *Beltenebros* cuenta la historia de un personaje llamado Darman⁴, que, después de haber participado en la guerra civil española, forma parte de una organización clandestina antifranquista. Sabemos que vive en Inglaterra, donde tiene una tienda de libros y grabados antiguos, un buen estatus económico, y que ocasionalmente realiza misiones que le encomienda la organización.

En este caso se trata, según señala la primera línea del libro, de volver a un escenario conocido "Vine a Madrid para matar a un hombre al que no había visto nunca". La acción se sitúa, borrosamente, en los años sesenta, y ya en el comienzo el protagonista da muestras de cansancio, de no encontrar, después de muchos años, sentido en sus actividades de lucha contra la dictadura.

Le han encargado matar a un presunto traidor, llamado Andrade, que sería responsable de la detención de importantes activistas de su organización. Comienza su misión, pero sus dudas aumentan al recordar que el año 45 realizó una acción similar, cuando ejecutó a otro traidor llamado Walter.

De este modo, en el presente se empiezan a acumular simetrías con el pasado, quizá la más sorprendente de ellas se da en una mujer que tiene un extraordinario parecido con la mujer que él conoció como amante de Walter, llamada también Rebeca Osorio.

Darman descubrirá igualmente la amenazante figura de un misterioso policía al que se le conoce como el comisario Ugarte, un hombre culto y refinado, al que ningún preso ha logrado ver la cara.

Creo que este argumento nos remite, más que al género policíaco, a la novela de espías. Si tenemos este rasgo genérico en cuenta, y siguiendo una

³A esta novela se han dedicado un buen número de interesantes comentarios. Véanse, por ejemplo, Elide Pittarello, "Le affabulazioni di Antonio Muñoz Molina", en *El girador. Studi di letteratura iberiche e ibero-americanane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma Bulzoni, 1993, tomo II, pp. 803-809; Suzanne Kleinert, "Antonio Muñoz Molina: el encuentro de arte y crimen", en D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer, eds., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994 pp. 219-229; Raija Fleischer, "Antonio Muñoz Molina: *Beltenebros*", en H. Felten y U. Priil, eds., *La dulce mentira de la ficción*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995, pp. 153-166; Randolph Pope, "Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina", *España contemporánea II*, (1992), pp. 111-119. También, según veremos, véanse las secciones que se le dedican en Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona, PPU, 1996; y en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Cuadernos de Narrativa, Universidad de Neuchatel, 2, (1997), eds. Irene Andrés Suárez e Inés d'Ors.

⁴José-Carlos Mainer ya señaló la similitud de este nombre con el Juan Dahlmann que protagoniza "El sur" (*Ficciones*) de Jorge Luis Borges (en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, ob. cit., p.63).

reciente aportación de Yvette Sánchez, no sería descabellado examinar la novela siguiendo el concepto cinematográfico de suspense, al menos en alguno de sus aspectos, para luego examinar alguna línea interpretativa.

El Diccionario de la Real Academia Española recoge una definición que nos puede servir de punto de partida: suspense, nos dice, es "en el cine y otros espectáculos, situación emocional generalmente angustiosa, producida por una escena dramática de desenlace diferido o indeciso". Como vemos, no incluye la literatura, pero subraya el carácter de la emoción, angustiosa o parecida, y la importancia de la dimensión temporal, al suponer la indecisión o postergación del desenlace.

Yvette Sánchez, desde una concepción semejante, pero incluyendo, claro está, la literatura, ha visto en algunos textos de Muñoz Molina el funcionamiento del suspense⁵. En una rápida revisión, refiriéndose especialmente a *El invierno en Lisboa* y *Los misterios de Madrid*, subraya la importancia que tiene el suspense en la respuesta del espectador o lector: su implicación en un juego que le causa incertidumbre, sorpresa, desconcierto, curiosidad o temor.

Alfred Hitchcock, un maestro reconocido en el tema, decía que las emociones intensas o el miedo no son condiciones suficientes para lograrlo; tampoco funcionaría si está ausente la emotividad, según ocurre, por ejemplo, en las narraciones detectivescas tradicionales, ya que se centran en el proceso de deducción lógica⁶ (creo, no obstante, que también en mayor o menor medida, el suspense se da en éste y otros tipos de relato).

Los mecanismos con los que se puede lograr son diversos. Yvette Sánchez apunta una serie heterogénea de ellos: la inversión del orden cronológico; la existencia de lagunas u omisiones en la trama; el aplazamiento del desarrollo de la acción; la incertidumbre prolongada sobre el destino del personaje; las mentiras, secretos y cambios de identidad; la multiplicación de los sospechosos; el disimulo de los nexos causales, las acciones truncadas o las falsas resoluciones; las declaraciones engañosas del narrador u otro personaje; y, finalmente, la desproporción entre el ser y el parecer.

Y añade, y esto resulta realmente importante en nuestro caso, que Muñoz Molina utiliza en diversas ocasiones tales recursos de manera irónica: utiliza tipos y modelos que sin duda conoce el lector —cualquier lector medio, no necesariamente un crítico— realizando una parodia o construyendo un pastiche.

Es evidente que un buen número de esos mecanismos, y su utilización irónica, se da en *Beltenebros*, teniendo en cuenta también que una situación

⁵Yvette Sánchez, "Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina", en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, pp. 93-106. Véase también Abraham Martín Maestro y José Paulino "Retórica y tipología del suspense literario: *Bailando con Parker* de Gonzalo Suárez y *Madrugada* de Antonio Buero Vallejo", en Jean Alsina, *Suspens/suspense*, Cahiers du CRIC, Paris, 2, (1993), pp. 135 y ss.

⁶Citado por Y. Sánchez, véase Francois Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, París, Robert Laffont, 1966. En algún lugar Muñoz Molina ha mencionado su lectura de este libro.

como la de la vida o la lucha clandestina, en cualquier circunstancia, ya conlleva cierta cantidad de suspense.

En *Beltenebros* podremos ver la coherencia de sus elementos narrativos, y cómo se ajusta a situaciones conocidas. Podríamos comenzar por la representación espacial, y vemos que los lugares en que suceden las acciones relevantes son adecuados a una situación de suspense: la acción comienza en un almacén en que Darman debía encontrarse al traidor Andrade, un lugar sin luz, lóbrego y ruinoso; el colchón está húmedo, hay colillas por el suelo y periódicos viejos para que delaten la presencia de cualquier intruso. Tenemos un indicio de que se trataría de un lugar impropio de un ser humano, en realidad una madriguera, al señalarse que el fugitivo se refugió en ella "con un instinto de animal perseguido" (p.8). Luego veremos al personaje en un aeropuerto, en las consignas de la estación de Atocha, en hoteles, o en una boite clandestina. En ningún momento aparece descrita su casa en Inglaterra, o su tienda de libros. Todos los lugares son públicos o impersonales; incluso lo será el piso en que tiene una cita con la joven Rebeca Osorio.

Pero quizá los espacios más significativos son la boite Tabú y el cine Universal, donde tiene lugar el desenlace de la novela. La bajada a la boite, en la que hay espectáculos de tipo erótico, es la bajada a los infiernos que el héroe tiene que cumplir para realizar su tarea⁷, pero además habría que calificar sin duda de ironía el que este lugar esté unido por un pasadizo secreto con el cine, que Darman ya conocía porque era llevado antiguamente por Walter y la primera Rebeca Osorio. Tal espacio procede sin duda de las películas y las novelas de aventuras, y así vemos que reúne múltiples características del género: es un túnel estrecho y bajo, sin iluminación, que tiene que recorrer el protagonista chocándose con las paredes, "tocando ladrillos ásperos y fríos de humedad" (p. 210), pisando una rata y oyendo "muy cerca una gota tan obsesiva como un reloj en el insomnio" (p.211), hasta que finalmente desemboca por una trampilla en el cine. Creo que la elección de lo casi inverosímil, de la parodia en estas líneas, es absolutamente buscada: una solución más realista habría hecho que el héroe entrara en el cine como lo hacía en el almacén del comienzo. De todas maneras, habría que especificar que la alusión a lo ya conocido, la utilización de los códigos culturales no se mantiene todo el tiempo, sino que sólo afecta a la construcción de algunas escenas.

Luego añadiremos algo más acerca del espacio; ahora me referiré a la dimensión temporal que, claro está, es la que interesa sobre todo en el suspense.

La acción novelesca se desarrolla aproximadamente en un día, en el que se producen numerosas retrospecciones que rompen la linealidad y posponen el desenlace. Comienza *in medias res*, con la búsqueda del traidor, pero solo más tarde, en una retrospección hacia el pasado inmediato, sabremos cuáles son los motivos y cómo se le ha encargado la misión (capítulo 4). Luego en-

⁷Sobre la combinación de mitos clásicos y modernos, cinematográficos, véase el perspicaz comentario de Pittarello, art. cit.

contraremos otras vueltas al pasado que dilatan la búsqueda angustiosa que precedería a una ejecución: algunas son breves, y refieren al pasado del personaje, o a las acciones que imagina de otros personajes; pero otras son extensas y por tanto más dilatorias: el caso Walter, en 1945, se narra en los capítulos 9 y 10 (su muerte al menos dos veces); y ya cerca del final, la historia de la primera Rebeca Osorio, después de la muerte de Walter.

La trama central se ve constantemente dominada por la incertidumbre, que aumentaría hacia la mitad de la novela cuando Darman afirma con insistencia que va a abandonar su misión: las menciones del tiempo que queda hasta la salida del avión que le llevaría a Inglaterra se repetirán de ahí en adelante. Después de la persecución del supuesto traidor Andrade la tensión se desplaza hacia la búsqueda de la joven Rebeca y del comisario, quien desde las sombras ha debido organizarlo todo. Esa segunda peripecia llega a su culminación en un duelo que reúne todas las características del duelo final cinematográfico: para dejar en primer plano la alusión, en el ruinoso cine se está proyectando una película, la chica está amordazada y maniatada, a oscuras; el malvado tiene todo a su favor para triunfar, etc.⁸ Sin embargo, la variación con respecto al modelo se da en las últimas líneas. El comisario Ugarte, Beltenebros, en sus múltiples mutaciones e identidades es la encarnación del Mal⁹, pero su muerte no parece calmar el desasosiego que manifiesta el protagonista, su posición de testigo sin responsabilidad en el hecho, quizá porque no puede borrar el pasado ni sabe qué puede hacer en el futuro.

Quisiera señalar también, aunque sea brevemente, la importancia que tiene la relación ser/parecer a lo largo del texto, ya que en numerosos lugares encontraremos menciones y comentarios que califican hechos y personajes de simulación, de ficticios o de novelescos. De hecho ya vemos esto en la primera página, donde el narrador dice, refiriéndose a Andrade: "Me dijeron su nombre, el auténtico, y también algunos de los nombres falsos que había usado a lo largo de su vida secreta, nombres en general irreales, como de novela" (p. 7). Y añade que en él y en otros combatientes era posible tanto la heroicidad como la traición, y "Por eso eran tan hábiles en la ficción del secreto, como actores sin trabajo que ejercen desinteresadamente la mentira" (p. 22).

En otras ocasiones será el aspecto de un personaje o una circunstancia lo que se califique de novelesco, de ficción, pero cuando encontramos esta percepción en su extremo es cuando conoce a la joven que tiene un parecido extraordinario a la Rebeca Osorio que conoció en los años 40: los términos se acumulan mostrando su incredulidad ante la semejanza y la entidad huidiza del personaje: la imagen de la joven es inasible, la denomina "doble", "sonámbula", "borrador inexacto", señala que su expresión es de "intensidad

⁸Yvette Sánchez ha señalado que también *El invierno en Lisboa* incluye un duelo de carácter cinematográfico (p. 105). Quizá una referencia de ese enfrentamiento la podemos encontrar en *Extraños en un tren* de Alfred Hitchcock.

⁹Según ha visto Ricardo Gullón, en "Nuevos narradores", *La novela española contemporánea*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 321 y ss.

y vacío” y termina por denominarla “falsa Rebeca Osorio” (p. 104). Se describen varias veces las pupilas de la joven, su color, su expresividad, resultando siempre cambiantes y enigmáticas, símbolo de una identidad desconocida e inalcanzable.

Pero todo puede también resultar alucinación, producto de la fiebre o de la imaginación aventurera de Darman, como, por ejemplo, cuando en un hotel de Florencia piensa que puede estar cayendo en una trampa y recuerda la expresión del recepcionista: “tenía como todos, una sonrisa de delator afa-ble” (p. 25). Descarta esa hipótesis inmediatamente, pero las dudas sobre la estabilidad de lo real persistirán al margen de su razón: “¿También yo jugaba a la mentira y sin darme cuenta tendía a confundirla con la realidad, y casi a preferirla?” (p. 25).

Las referencias a la ficción y a la simulación pueden aludir a la consistencia textual, podrían quizá desempeñar un papel verosimilizador, pero también la indeterminación es fundamental en un tema central en la novela, el de la traición: Walter, que había sido un héroe, el año 45 parecía un traidor, pero entonces no se sabía que era por culpa de las argucias del auténtico traidor que inventó incluso para sí una muerte heroica; y en el presente narrativo las dudas subsisten porque el comisario Ugarte recuerda que Andrade se rindió rápidamente en los interrogatorios.

Creo que esta constitución genérica, y el uso de registros paródicos, han propiciado lecturas de la novela, según mencionaba, en las que se ve una preponderancia del subjetivismo que, disolviendo la referencia histórica, impondría sus límites al texto.

Me referiré, como ejemplo de esa tendencia, a un trabajo de Gonzalo Navajas, entre otras razones porque este crítico es uno de los que ha dedicado reiterada atención a las novelas de Muñoz Molina, y por tanto no puede pensarse que sus conclusiones sean efecto de una lectura precipitada.

Gonzalo Navajas, en *Más allá de la posmodernidad*¹⁰, afirma que en estos últimos años del siglo ya estaríamos en un nuevo paradigma epistemológico, posterior al posmodernismo, y que denomina “neomodernismo”.

Algunas de las características de esta nueva estética, sin embargo, parecen coincidir con las que suelen atribuirse a la posmodernidad: el neomodernismo no se enfrentaría como una vanguardia al posmodernismo, no propondría manifiestos ni programas contra nada. Estaríamos en una época plural en la que no se producen proyectos globales y la nueva estética se caracterizaría por ser un arte “informe, indeterminado, carente de signos designativos precisables” (p. 19). (Dicho sea de paso, con esa imposibilidad de encontrar sus signos parece que estaríamos una vez más en una aporía deconstruccionista).

¹⁰Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona, PPU, 1996. También, y creo que manteniendo en lo fundamental sus puntos de vista, se refiere a *Beltenebros* en “La historia como paradigma introspectivo”, en *Ética y Estética de Antonio Muñoz Molina*, ob. cit., pp. 37-53.

Pero también, por otro lado, en este nuevo momento se mostraría un interés en superar la carencia de valores, se intentaría proponer soluciones para escapar del callejón sin salida posmoderno. Ahora, el modo fundamental de la nueva estética sería la nostalgia, frente a la tendencia anterior a eliminar las relaciones con el pasado, a lo ahistórico. Nos encontraríamos, por tanto, con una recuperación del pasado, de la historia, pero llevada a cabo de manera subjetiva, en la que el sujeto filtraría los hechos históricos, de manera que la historia objetiva quedaría transformada o alterada.

En algunos textos actuales el pasado se transfigura deliberadamente, y un ejemplo de ello sería *Beltenebros*. En esta novela, nos dice Navajas, el narrador no intentaría presentar el pasado con "veracidad objetiva" sino claramente como una "construcción artificial de la textualidad" (p. 47).

En buena parte de sus conclusiones podríamos estar de acuerdo, pero añade, tal vez guiado por su teoría de que la nostalgia es un modo dominante, otros argumentos que creo rebatibles: en su opinión el narrador deformaría los objetos del pasado, distorsionando sus contornos, de tal manera que la realidad del mundo perdería su autonomía.

Así, Darman no habría regresado al Madrid histórico de la posguerra, y, por el contrario, la novela transcurriría en una urbe arquetípica, que "él remodela con sus sueños y visiones febriles" (p.48). En consecuencia, no se presentaría una ciudad victimizada por la represión política y militar y no sería la ciudad objetiva la que atrae al personaje "sino su propia versión de la guerra y la posguerra". Darman conseguiría superar lo que Navajas denomina sus "actos de criminalidad" (sus actuaciones en la resistencia) y pasaría de su condición inicial de verdugo a la de redentor de una causa personal, pero no colectiva ni política.

Con respecto al mundo de la clandestinidad, habría dos modos de percepción: uno interior, que aparece encarnado en un personaje llamado Luque, que actúa de enlace en la misión de Darman y que le atribuye la categoría de héroe. El otro modo sería externo a la clandestinidad, y es el que encarna la voz de Darman, que niega la imagen que los otros tienen de él; esta voz no intentaría presentar de manera precisa la posguerra, sino que se propondría ofrecer un relato subjetivo, no-representacional (p. 49). Y así sería congruente que la acción tenga lugar en un Madrid irreal "caracterizado por una permisividad sexual impropia de la inmediata posguerra" (49-50). La joven Rebeca Osorio duplicaría a una actriz de Hollywood, y los personajes serían figuras descarnadas e impersonales que recuerdan a personajes de las novelas de ciencia ficción, o a superpolicías de los cómics.

Navajas termina su análisis señalando que esa transfiguración del pasado también se da en *Cría cuervos* de Carlos Saura, en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, o en otra novela de Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, donde igualmente la reconstrucción del pasado sería el punto de partida para el desarrollo de una conciencia nostálgica (p. 51).

Creo, por el contrario, y continuando con lo que señalábamos antes respecto a la representación espacial, que Madrid en *Beltenebros* no es una ciudad arquetípica. Lo que sí es cierto es que en la mayor parte de los lugares, sus descripciones, se ajustan a las necesidades de la novela: a reflejar la realidad de una experiencia inverosímil y cruel que tiene que pasar el protagonista. Darman después de los años que ha vivido como exiliado, ya no reconoce la ciudad y se siente extranjero en el país, siente al mismo tiempo atracción y repulsión. Las referencias en Madrid son casi siempre borrosas porque todo lo vemos desde una mente alterada por un siniestro objetivo. La acción, no obstante, no se localiza en ningún arquetipo: es cierto que durante años el paisaje de los alrededores de la estación de Atocha lo formaban naves y almacenes, e igualmente la situación del hotel Nacional. La escena más extensa en exteriores creo que es la de la persecución del fugitivo Andrade, y en ella el recorrido que se describe, calle Atocha, Antón Martín, Santa Isabel, corresponde con exactitud a la zona; el lugar en el que finalmente asesinan a Andrade, un hospital abandonado, es el de San Carlos, si no me equivoco, el actual Museo Reina Sofía¹¹. También podría añadirse que la ciudad la reconoce a veces impregnada no solo de sus experiencias personales sino de su pasado histórico: la bandera bicolor que ve en el edificio de Correos -Cibeles- le trae a la cabeza imágenes de la guerra civil, cuando la bandera era republicana y la estatua de la diosa estaba rodeada de sacos.

No creo tampoco, según afirma Navajas, que no aparezca en el texto la represión política. En primer lugar creo que está, no sólo en la situación, sino en las reflexiones de Darman sobre su vida clandestina. La figura que la encarna es el comisario Ugarte, el malvado Beltenebros, a quien oímos decir en uno de los parlamentos finales:

“Yo oigo el pensamiento, Darman, reconozco el miedo de un hombre cuando entro en una celda con la luz apagada y lo veo que se mueve y que empieza a sospechar que no está solo. Se arrodillan, Darman, les da terror la oscuridad y me suplican que encienda una luz, no me hace falta amenazarlos para que dicten una confesión”... (p. 234)

Es evidente que si no es necesaria la amenaza es porque el prisionero ya sabe lo que le espera, y que la falta de luz puede ser el comienzo de la tortura física. Andrade y otros, según se indica, han sido torturados, física y psicológicamente, bajo la supervisión del comisario Ugarte, el hombre que permanece en las sombras, y que habíamos visto actuar anónimamente en la agresión a la joven Rebeca Osorio.

Creo, además, que la violencia, contenida o expresa, recorre las páginas de la novela, una violencia que depende de la situación política y a la que

¹¹No sé si es casualidad el que encontremos, al menos, un recorrido en sentido contrario de la zona en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, quien como se sabe estudio en el antiguo Hospital de San Carlos.

no son ajenos sus enemigos. De este modo veremos que el protagonista actúa violentamente no siempre de manera justificada.

Esta sensación se transmite incluso en los diálogos, que muchas veces resultan interrogatorios en los que se mantienen actitudes insultantes: la joven Rebeca Osorio le pregunta a Darman: "¿paga siempre a las mujeres?", y Darman responde "no a todas, no siempre". La joven afirma que su amante no tenía dinero y que era ella quien pagaba sus gastos:

"Yo no sé lo que hace Andrade ni porqué ha tenido que huir, pero usted se viste demasiado bien para ser amigo suyo. En cuanto lo vi ayer me di cuenta. Él nunca podría pagar una habitación como ésta.

-Pudo pagarla a usted- dije con una ciega voluntad de insultarla." (p. 161-162).

Darman agarra de las muñecas a la joven, haciéndole daño, en las dos conversaciones que mantiene con ella.

Calificar de "actos de criminalidad" las acciones de Darman no creo que resulte adecuado si pensamos en el pasado lejano, como combatiente en una guerra, y sólo entonces podría emplearse en el caso Walter. En el presente, en mi opinión, tampoco podríamos identificarnos con él, sobre todo por otra acción en la que su comportamiento violento sería gratuito: no parece que sea necesario llegar al asesinato del tullido, sicario del comisario Ugarte, que trata de detenerle durante la persecución final.

Con respecto a la visión que se nos da sobre la clandestinidad, creo que más importante que la del secundario Luque, que menciona Navajas, es la del jefe Bernal, que es quien le encarga el asesinato de Andrade y le explica los motivos. Se trata de uno de los jefes de la organización y por tanto responsable de la continuación de la lucha clandestina que, según Darman, ya no tiene sentido en las circunstancias presentes. Las reflexiones de Darman le enfrentan a sus antiguos camaradas, en especial a los responsables máximos que no quieren ver la realidad, y por ello tienen también una trascendencia política.

No creo necesario extenderme en lo referente a la "permisividad sexual exagerada" de la época, pero sí al hecho de que la joven Rebeca Osorio imite a una actriz americana en un espectáculo. No debería parecer raro si pensamos que, a lo largo de la posguerra, incluso la moda seguía los modelos del cine americano. Esa y otras referencias al cine americano no aumentarían, como razona Navajas, la separación entre "narración y la referencia histórica a la realidad española", sino que justamente tienen el efecto contrario. No parece necesario insistir en el papel de fábrica de sueños que tuvo el cine en la posguerra española, en la manera en que a través de la ficción se sublimaba una realidad roma. Recuérdese la aplicación de la censura al cine americano; aquí, el que Rita Hayworth fuera la protagonista de *Gilda*, una de las películas más escandalosas de la época. El número de Rebeca en el cabaret es la

materialización de la película, la continuación deseada por el imaginario masculino del momento. ¿Sería entonces ajena a nuestra circunstancia histórica esa nacionalización del mito?

Los personajes de la novela, en mi opinión, no son similares a los del cómic o la ciencia ficción, sino que habría que apuntar a los modelos que vengo señalando, y además los vemos casi siempre a través de la mirada desilusionada, apática de Darman, quien sí encarna los rasgos del agente secreto o el detective impasible.

Finalmente, en lo que hemos visto, no es evidente la nostalgia hacia el pasado. Dentro de las limitadas referencias históricas no la encontramos en la voz narrativa: lo más remoto que se recuerda es la guerra civil, y de ella hay referencias a la derrota, no a episodios positivos, o a una vida anterior a ella. El tono es siempre sombrío y Darman recuerda que si ha actuado a lo largo de los años no ha sido por lealtad hacia los vivos sino hacia los muertos. La motivación automática e insomne con que comienza su misión deja paso a su intención de abandonar inmediatamente la lucha clandestina, y luego sólo le mueve la venganza y el impulso de encontrar a la joven Rebeca Osorio.

Y ya para terminar, añadiré que hay un aspecto de la novela que hasta ahora no he encontrado comentado, que fundamenta en parte la interpretación que defiendo, y explica la referencia a la autobiografía que hago en el título de este trabajo. Muñoz Molina ha apuntado en alguna entrevista que parte de la caracterización de Darman, por ejemplo, las ropas elegantes que viste, le fue inspirada por la *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún¹².

Recordemos que en ese libro se narran las experiencias del protagonista, Federico Sánchez, un alias del autor, en la lucha clandestina contra el franquismo como miembro señalado del Partido Comunista, y, especialmente, las circunstancias que llevaron a su expulsión, junto a Fernando Claudín, de esa formación política en los años 60. Aquí encontraría Muñoz Molina, al igual que un buen número de lectores, un testimonio extenso de un episodio de la historia de España reciente.

No es difícil relacionar algunos aspectos de esta obra con la que comentamos, aunque, por supuesto, las diferencias son más notables. La de Semprún aparecida en una circunstancia histórica propicia, 1977, se detiene bastante en la crítica ideológica, y en sucesos realmente acaecidos, de modo que algunas de esas páginas hoy interesan más como un testimonio personal que por su valor artístico.

Pero entre las conexiones podríamos destacar que ambos textos tienen en el título un alias, una de las personalidades múltiples de los personajes. Los dos protagonistas son exiliados, viven en el extranjero, uno en Francia, el otro en Inglaterra, y tienen que viajar al "interior" para llevar a cabo algunas misiones.

¹²Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977. La obra ha tenido continuación en *Federico Sánchez se despide de ustedes*.

La vida que llevaba Federico Sánchez en Madrid está separada de lo cotidiano, era una vida singular de peligros y aventura, y por ello le atraía. Pero también el mundo de la clandestinidad es un mundo en que la experiencia está alterada, en que todo puede ser un signo de una realidad desconocida. Después del XX congreso del PCUS, transcurridos unos años, Semprún y Claudín creyeron que la dirección y los métodos del partido no eran los adecuados al momento histórico, y su crítica llevó a su expulsión.

Al igual que en *Beltenebros*, la situación es calificada de ficción, de mentira, de representación teatral, de la que en buena parte serían responsables los miembros del Comité Central del partido, pero también él. Federico Sánchez afirma haber sido estalinista, incluso aporta algunas pruebas de ello con los textos que escribía en el pasado, especialmente algunos poemas dedicados al culto a la personalidad de los líderes.

En las dos obras se critica a los jefes de las organizaciones, en cuanto responsables de un buen número de personas, de esconder la realidad, y de confiar en la fe más que en algún instrumento del análisis histórico. En ambos casos aparece el enemigo policial, la Brigada Social y el temor a los interrogatorios en la DGS, subrayándose también quien está al mando de la Brigada (Conesa, en *Autobiografía*, Ugarte, en *Beltenebros*).

Los protagonistas pasan por la situación psicológica de aceptar riesgos absurdos, y manifiestan su lealtad hacia los que han caído. En alguna ocasión ambos piensan que la misión que se les ha encomendado puede ser una prueba, y por tanto dudan del sentido, de la realidad de sus acciones. Federico Sánchez mostrará remordimientos sobre su actuación política, sobre todo cuando cuenta que no hizo nada por defender a un hombre que creía inocente, Joseph Frank, secretario general adjunto del PC checoslovaco, que fue condenado y ejecutado en Praga en 1952¹³.

Todo ello no creo que necesariamente implique una relación genética, sino más bien una influencia difusa. Pero sí creo que hay dos episodios en la obra de Semprún que pueden quedar aludidos en *Beltenebros*, y cuya veracidad histórica no entro a valorar. El primero de ellos es la referencia a los procesos de depuración, de búsqueda de sospechosos, que lleva a cabo el PC en junio del año 45, a lo que más tarde se añade el "caso Monzón", que se mencionaba siempre que se producía alguna disidencia política¹⁴. El segundo es la acusación al grupo dirigente del PC de haber ordenado la eliminación de Gabriel León Trilla¹⁵. Recuérdese que es justamente 1945 la fecha en que se da el "caso Walter" en la novela de Muñoz Molina, y que la vuelta a Madrid se daría aproximadamente en los años en que Semprún será expulsado del partido.

¹³ *Autobiografía de Federico Sánchez*, ob. cit., pp. 112 y ss.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 101, 107 y 108.

¹⁵ *Ibid.*, ob. cit., p. 109.

En este sentido creo significativo el que José-Carlos Mainer, en un estudio reciente, identifique la organización de Darman con el Partido Comunista, ya que me parece que en ningún momento en el texto se produce tal identificación; e igualmente lo sería el que considere importante esa filiación política de Darman y sus jefes¹⁶.

Así podría establecerse un punto de conexión entre esta novela y *Beatus ille*. En *Beatus ille* el protagonista intenta reconstruir un tiempo y unos personajes que alcanzarían una dimensión heroica, sobre todo el escritor Solana, en línea con los escritores de la República, gigantes o mitos que no pueden compararse con el presente. Pero en esa tarea, y con toda su buena voluntad, el personaje deforma la historia, la mitifica, y encuentra lo que quería encontrar y no lo que realmente fue. Ese proceso mitologizador quedaría patente en el final del texto.

Beltenebros podría surgir de un análisis semejante de la historia: en este caso el proceso desmitificador sería anterior a la narración, siendo sus protagonistas arriesgados luchadores contra una situación política injusta. La novela surgiría de un desengaño, pero quizá también del desasosiego de no conocer suficientemente nuestro pasado colectivo, y quizá de no haber aprendido de la historia.

¹⁶José Carlos Mainer, "Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria", en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, ob. cit., pp. 64-65.