

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL GÉNERO POLICIACO EN DOS NOVELAS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA:

EL INVIERNO EN LISBOA Y PLENILUNIO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

MARIANA HERNÁNDEZ CRUZ

ASESORA

MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

México, D. F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mis papitos,
porque gracias a ustedes me parezco
cada vez más a la persona que quiero ser.**

**A mi abuelita,
quien con su inmenso cariño me ha motivado siempre,
en la realización de este trabajo y en mi vida entera.**

A Daniel, por supuesto.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I: El género policiaco.....	8
1.1 Consideraciones sobre el género policiaco.....	8
1.1.1 Elementos del género policiaco.....	10
1.1.2 El detective.....	14
1.1.3 Posibilidades estéticas del género.....	17
1.1.4 Función social del género policiaco.....	19
1.2 Antonio Muñoz Molina y el género policiaco.....	23
1.2.1 Consideraciones sobre <i>El invierno en Lisboa</i>	25
1.2.2 Consideraciones sobre <i>Plenilunio</i>	29
Capítulo II: <i>El invierno en Lisboa</i>	34
2.1 El narrador como personaje.....	37
2.2 Los lugares del crimen.....	40
2.2.1 Madrid.....	40
2.2.2 San Sebastián.....	43
2.2.3 Berlín.....	48
2.2.4 Lisboa.....	51
Capítulo III: <i>Plenilunio</i>	61
3.1 Personajes.....	66
3.1.1 El héroe-detective y el villano-criminal.....	66
3.1.2 Las víctimas.....	82
3.1.3 Personajes secundarios.....	88
3.1.4 Otros personajes.....	90
3.2 Las dos historias dentro de la historia.....	93
Conclusiones.....	96
Bibliografía.....	100

Introducción

El hombre se encuentra en una lucha permanente contra el miedo. Ante él, se siente en una posición ambigua: por un lado le causa impotencia y deseo de ponerse a salvo; por otro produce en él un efecto fascinante: hace que se sienta vivo. Esta relación con el miedo se manifiesta también en la necesidad de incitarlo para después dominarlo y, finalmente, vencerlo. La muerte provocada, el crimen, motiva esta condición de terror y fascinación simultáneos que de algún modo explica el éxito de la literatura policiaca. No obstante, la presentación cruda de un caso de asesinato u otro abuso no es suficiente para satisfacer al lector, sino que debe saber que dentro de las situaciones de caos e incomprensión presentadas, por muy confusas que sean, alguien asume el control o, al menos, la posibilidad de poner las cosas en orden a partir de un ejercicio de razón.

El razonamiento lógico fue introducido en la literatura, por primera vez, por Edgar Allan Poe, en su cuento “Los crímenes de la calle Morgue”. El caballero Dupin, su detective, presumía su capacidad para resolver cualquier enigma, cualquier complicación, por medio de la lógica. Su técnica consistía no sólo en una observación rigurosa, sino también en hallar la forma de unir sus observaciones para encontrar aquello que está ahí, pero nadie ve.

Thomas Narcejac y Pierre Boileau sostienen que el oráculo es la forma arcaica de la literatura policial, ya que “la primera fusión del pensamiento lógico y de lo maravilloso operó a nivel del enigma”¹. Sin embargo, la crítica se ha puesto de acuerdo sin lugar a dudas en que el caballero Dupin fue el primer detective moderno y que Poe vio en la lógica empleada por su personaje un carácter estético, enriquecedor de la narración.

¹ NARCEJAC y BOILEAU. *La novela policial*. p. 20.

La literatura policiaca, entonces, puede tomarse como una investigación ficticia que tiene como objeto de estudio la actividad humana. Por eso, el detective parece adivinar lo que cruza por el pensamiento de los que están a su alrededor, porque conoce a mayor profundidad su comportamiento y, basándose en la observación, puede interpretar sus actos. El artificio de la literatura policiaca se encuentra en la pericia del autor para hacer creer al lector que conoce lo mismo que el detective, que van a la par en la investigación, pero, en realidad, el detective siempre va uno o más pasos adelantado en la solución del misterio, pues sus reflexiones al respecto de los acontecimientos no se dan a conocer al lector por completo sino al final de la historia.

Tanto Narcejac y Boileau como José F. Colmeiro tienen en común en su exposición sobre las características de la novela policial la idea, tomada de Tzvetan Todorov, de que se construye a partir de dos historias, la del culpable y la del justiciero, o visto de otra manera, la del crimen y la de la investigación. Para el lector ambas historias son importantes. Por un lado, se apela a su curiosidad por medio de la descripción del crimen y la duda de cuáles motivos pudieron tenerse para llevarlo a cabo. Se trata, casi siempre, de un suceso del pasado que mueve a la venganza o a que el criminal ha hecho una investigación acerca de los beneficios que obtendrá después de dar el golpe. Esta parte de la narración puede ser breve, descubierta y narrada por el detective, o puede abarcar buena parte del texto y en apariencia no aportar ninguna información al caso, como en la novela de Arthur Conan Doyle *Estudio en escarlata*.

La otra historia es la del presente narrativo, desde que el caso es puesto en manos del detective o del que funcionará como detective. En esta historia también es importante la

curiosidad del lector, pero lo es más la búsqueda de respuestas, el reto intelectual. En la novela negra, la investigación se tiñe además del matiz de miedo que desencadena la posibilidad de que el detective sea atacado, la cuestión de que el criminal no cese su objetivo con un asesinato sino que desee impedir su descubrimiento y captura bajo cualquier consecuencia.

La configuración de los personajes tendió a hacerse en función de los acontecimientos en los que se vieran envueltos. Su personalidad estaba sometida a la función que les correspondía en el desarrollo del crimen y la investigación. Si se había de buscar un objetivo para la creación de una literatura policiaca era la necesidad del investigador de restablecer el orden en una sociedad que estaba perdiéndolo. Su utilidad residió en la aceptación del régimen social establecido y la lucha en contra de los que pudieran mancillar ese orden.

Desde hace varios años el problema de la novela policiaca es que estaba saliendo de sus márgenes en el sentido de que diversos autores se dieron cuenta de sus posibilidades no sólo narrativas, sino también estéticas, de que la literatura policiaca no tiene por qué estar restringida a los cánones que se le habían impuesto a lo largo de su historia, también tiene capacidades de profundidad y de desarrollo de situaciones y personajes trascendentes y determinantes para la literatura.

El objetivo de este trabajo es analizar dos novelas del escritor español Antonio Muñoz Molina, desde el punto de vista del género policiaco con el fin de exponer sus alcances estéticos e interpretativos. Elegimos a este autor debido a su trayectoria literaria, ya que no está en duda que se le considera uno de los más importantes representantes de la literatura española contemporánea. Sus obras han merecido importantes reconocimientos y es

miembro de la Real Academia Española desde 1996. Las dos obras que tomaremos en cuenta en este estudio son *El invierno en Lisboa* y *Plenilunio*, obras cuyo esquema pertenece claramente al género en cuestión y que poseen características temáticas y estilísticas que nos permitirán desarrollar los objetivos propuestos.

En *El invierno en Lisboa*, Muñoz Molina sitúa a sus personajes en una atmósfera que privilegia las evocaciones sobre la realidad presente; sin embargo, el pasado siempre vuelve para mantenerlos en un continuo estado de alerta, para que asuman la huida como estilo de vida, se trata de una novela de suspenso que utiliza el esquema del policial como metáfora de la elección del crimen.

En *Plenilunio*, del mismo autor, el eje principal es la persecución de un asesino, la obsesión que el caso crea en el inspector, pero también las implicaciones que el crimen tiene en su sociedad, los miedos que engendra en una ciudad que presenta en decadencia. Los personajes se ven de pronto envueltos en una situación espantosa y tienen que sobrellevar sus nuevos terrores junto con sus angustias del pasado.

La intención del autor no es tanto que el inspector descubra las pistas del asesino y le dé caza (incluso el criminal es uno de los personajes, el lector se encuentra de repente en su pensamiento; testigo, y, de algún modo cómplice de la deformidad de su razón) sino que contiene múltiples propuestas interpretativas del género policiaco, como mostrar la frustración del detective al tener todas las pistas, pero ningún rumbo que seguir, la retorcida inconformidad del asesino, la incapacidad de los hombres para olvidar sus temores y para dominarlos con el fin de no permitir que el mal y la enfermedad tomen el control de la sociedad.

Estas dos novelas de Muñoz Molina nos permiten una reflexión de las posibilidades metafóricas y estéticas de la novela policiaca actual y al mismo tiempo, un análisis de las técnicas narrativas novedosas de uno de los autores más importantes de las letras españolas contemporáneas.

En el primer capítulo de este trabajo, desarrollaremos brevemente la teoría al respecto del género policiaco así como una historia de su desarrollo. En los capítulos dos y tres, analizaremos *El invierno en Lisboa* y *Plenilunio*, respectivamente, como novelas policiacas.

Capítulo I: El género policiaco

1.1 Consideraciones sobre el género policiaco

El relato *Los crímenes de la calle morgue*, de Edgar Allan Poe, fue publicado en 1841. Con él, Poe inauguró el género que conocemos como literatura policiaca. A lo largo de su desarrollo, este género ha sido visto de diferentes maneras; en un principio se le consideró solamente un género popular menor, debido a su estructura. El hecho de que pudieran seguirse determinadas “reglas” para la creación de un texto policial, originó en algunas esferas de la “alta” literatura un rotundo desprecio. Sin embargo, también consiguió que se generara en torno a él una discusión constante acerca de sus posibilidades. Algunos autores como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares se interesaron por su estudio y rescataron algunas obras por sus méritos estilísticos¹.

José F. Colmeiro opina que “Por su génesis y posterior desarrollo la novela policiaca se sitúa mayormente en la intersección de la literatura culta y popular.”² Por otro lado, hay quienes observan que el género policiaco es tan sólo aquel que exagera las necesidades creativas de cualquier texto, como es el caso de Daniel Link:

La otra razón que vuelve interesante el policial es estructural: el policial es un relato sobre el Crimen y la Verdad. Es en este sentido que el policial es además el modelo de funcionamiento de todo relato: articula de manera espectacular las categorías de *conflicto* y *enigma* sin las cuales ningún relato es posible. Cualquier relato, cualquier texto es una

¹ BORGES y BIOY CASARES. *Los mejores cuentos policiales*. p. 6.

² COLMEIRO. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. p. 31.

determinada ecuación de tantas acciones distribuidas de tal modo y tal enigma resuelto a partir de tantos hermeneutemas.³

La clasificación de un texto dentro de determinado género siempre conlleva una serie de problemas. Hay incluso opiniones que justificarían el hecho de que una gran obra literaria no pertenece a ningún género, así como que una obra de género no es literatura. Tzvetan Todorov hace toda una tipología de la novela policial, que otros autores no aprueban, en la que inscribe al policiaco dentro de la literatura de masas, y se expresa de este modo al respecto del género de una obra:

Podríamos decir que todo gran libro determina la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, dominante en la literatura precedente, y la del que crea. Hay, sin embargo, un feliz dominio en el que esta contradicción no existe: el de la literatura de masas. La obra maestra literaria habitual no entra en ningún género que no sea el suyo propio; pero la obra maestra de la literatura de masas es, justamente el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial tiene sus normas; proceder “mejor” de lo que ellas reclaman es, al mismo tiempo, hacer mucho menos; quien quiere “embellecer” la novela policial hace literatura, no novela policial.⁴

Por ahora, tenemos que el género policial se encuentra en un lugar entre la literatura culta y la literatura popular o de masas. Por otro lado, hay autores que consideran que los elementos del género lo colocan en la literatura culta: “El hecho de que una característica de la novela policiaca sea la variación de elementos más o menos fijos es incluso lo que confiere a todo género su nivel estético. Es uno de los rasgos de una rama culta de la

³ LINK, “El juego silencioso de los cautos” en *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James*. p. 11.

⁴ TODOROV, “Tipología de la novela policial”, *Ibid.* p. 64.

literatura.”⁵ Empezamos a encontrar posibilidades del policiaco que van más allá del simple seguimiento de una cantidad de normas. En la actualidad, el problema de la literatura policial se ha hecho mayor debido al surgimiento de obras que funden junto con las características del policial propiedades de otros géneros, e incluso otras en las que el fin último del policial, la solución de un enigma, se deja de lado y se utiliza el género sólo como esquema para la construcción de una obra literaria más profunda. Comencemos por analizar las características del género.

1.1.1 Elementos del género policiaco

Walter Benjamin observa que en la poesía de Baudelaire podemos encontrar las consecuencias de haber traducido al francés a Poe. Si bien Baudelaire nunca escribió relato policial, para Benjamin los elementos del género se transparentan en tres poemas suyos: “*Les fleurs du mal* conocen como *disiecta membra* tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vin de l’assassin*), la masa (*le crépuscule du soir*). Falta el cuarto, que permite al entendimiento penetrar esta atmósfera preñada de pasión.”⁶ Efectivamente, toda novela policiaca cuenta con estos elementos, el criminal, la víctima, el lugar del crimen, la masa (que podemos considerar los miembros de una comunidad entre los cuales se esconde el asesino) y el detective, quien finalmente aclarará el misterio al lector. Sobre esta base se han construido gran cantidad de novelas que hacen variaciones con los elementos del género. Debido a la producción masiva de novelas que se reducían simplemente al uso de una fórmula que contemplaba la solución de un crimen por medio del seguimiento de una serie de pistas planteadas, el género fue

⁵ BRECHT, “De la popularidad de la novela policiaca” en *El compromiso en literatura y arte*. pp. 341-342.

⁶ BENJAMIN. *Poesía y capitalismo*. p. 58.

considerado mediocre, de puro entretenimiento; sin embargo, otras obras contaban con un estilo literario valioso y el esquema del policial les servía como esqueleto para subrayar otras inquietudes del hombre y desarrollar planteamientos que no carecían de profundidad, en palabras de Antonio Gramsci: “En esta literatura policial han existido siempre dos corrientes: una mecánica, de intriga, la otra artística.”⁷

Todorov, en su tipología, distingue tres ramas del género, “novela de enigma”, “novela negra” y “novela de suspenso”. Aún cuando sus categorías han sido rechazadas por otros críticos y autores, es interesante revisarlas debido a que aportan ciertas descripciones valiosas para el estudio general de la literatura policiaca. En primer lugar, apunta sobre la novela de enigma la idea de las dos historias contenidas en todo relato policiaco: la primera es la historia del crimen y la segunda la de la investigación. La primera historia no está presente en el relato inmediato, otro de los deberes del detective es sacar a la luz esa ausencia. Además, Todorov expone que estas historias no son exclusivas del policial:

Podemos caracterizar esas dos historias, además, diciendo que la primera, la del crimen, cuenta “lo que efectivamente ocurrió”, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica “cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos”. Pero estas definiciones no son las de dos historias que contienen la novela policial, sino las de los dos aspectos de toda obra literaria que los formalistas rusos descubrieron hace cuarenta años.⁸

Todorov toma la novela de enigma como el origen del género a partir de la cual se desprenden sus otras formas, como la novela negra que une en una sola las dos historias de la novela de enigma: “Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción. Ninguna novela negra ha sido presentada en forma de

⁷ GRAMSCI. *Literatura y vida nacional*. p. 136.

⁸ TODOROV. *Op. cit.*, p. 66.

memoria: no hay punto de llegada a partir del cual el autor abarcará los acontecimientos pasados, ni sabemos si llegará vivo al fin de la historia.”⁹ Según el autor, la novela negra genera en el lector dos tipos de interés para continuar con la lectura:

La primera puede ser denominada *curiosidad*; su marcha va del efecto a la causa: a partir de un cierto efecto (un cadáver y ciertos indicios) se debe hallar la causa (el culpable y lo que impulsó al crimen). La segunda forma es el *suspense* y en este caso se va de la causa al efecto: se nos muestran primero las causas, los datos iniciales (los gangsters que preparan malignos golpes) y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir, por los efectos (cadáveres, crímenes, peleas). Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma, pues sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) estaban, por definición, inmunizados: nada podía ocurrirles. La situación se revierte en la novela negra: todo es posible y el detective arriesga su salud si acaso no su vida.¹⁰

Finalmente, la novela de suspense es aquella que conserva las dos historias, y es la segunda historia, la de la investigación, la que tiene mayor peso en la narración. En este tipo de policial el lector se interesa más por lo que va a ocurrir, pero lo que ocurrió es igualmente importante. La tipología de Todorov es considerada demasiado simplista; además, las tres clasificaciones que emplea se manejan de diferente modo por otros autores. Ricardo Piglia, por ejemplo, habla de la serie negra desde el estudio de la novela norteamericana, en la que varían las tipologías clásicas de los elementos del policial y las caracterizaciones y motivaciones de los personajes:

Los relatos de la serie negra (Los *thriller* como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorciones, la cadena es siempre

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga.¹¹

La novela negra, como la entiende Piglia, se trata de la lucha del detective privado contra diferentes tipos de crímenes, pero el cambio más evidente consiste en una entrada de la sordidez del bajo mundo y de la intromisión del detective en la acción, como veremos más adelante.

Uno de los autores más importantes del género negro norteamericano fue Raymond Chandler, quien no sólo escribió novela policiaca, sino que reflexionó acerca del género y elaboró una serie de puntos que debía contener una novela para pertenecer al género sin trastornarlo. En primer lugar, sostuvo que el policial debía mantener la verosimilitud hasta el desenlace, tiene que ser realista y coherente en la ambientación y los personajes. En cuanto al personaje, expone las formas en las que puede ser creado:

El personaje puede ser creado de diversas maneras: por el medio subjetivo de introducirse en los pensamientos y las emociones del personaje; por el método objetivo o dramático, como sobre un escenario, es decir, a través de la aparición, la conducta, el lenguaje y las acciones del personaje; y, según el caso, el método histórico en lo que se conoce ahora como estilo documental.¹²

Podemos apreciar que la creación de personajes es también la de cualquier género literario, pero lo más importante es resaltar cómo los autores del género se interesaron por hacer teoría al respecto del mismo. Otro de los puntos más importantes del apunte de Chandler es el de la honestidad del autor para con el lector. El escritor debe permitirle al lector la posibilidad de develar el misterio, pero no dejárselo demasiado claro como para que no

¹¹ PIGLIA, "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*. p. 79.

¹² CHANDLER, "Apunte sobre la novela policial", en *Cartas y escritos inéditos*. p. 70.

continúe con la lectura. El lector debe tener la impresión de que está resolviendo el enigma, pero la última palabra debe ser siempre la del autor. Los datos que sean aportados al lector deben permitirle un trabajo de deducción.

Necesariamente, el criminal debe ser castigado. No es suficiente con que se conozca su identidad y sus motivos, sino que la restauración del orden no puede excluir las consecuencias de haber cometido un crimen; incluso si no es llevado a prisión, la transgresión de las normas de una comunidad merece un escarmiento. El castigo no sólo corresponde al crimen cometido, sino también al modelo de literatura policial al que se refiere una obra, cuestión que pone en evidencia, sobre todo, el tipo de detective que utiliza.

1.1.2 El detective

El detective es la figura central del género policiaco. Es de tal modo importante que el género ha sido llamado literatura detectivesca o de detectives. No sólo protagoniza la historia de la investigación, sino que también actúa como símbolo de la justicia y de la lucha del hombre contra el crimen. Es el encargado de develar la verdad al lector, una verdad que puede implicar la libertad de los afectados por el criminal:

Si hay verdad (y no importa de qué orden es esa verdad), debe haber alguien encargado de comprenderla y revelarla al lector. Es el caso del detective, que es un elemento estructural fundamental en la constitución del género. El detective, como señala Lacan, es el que ve lo que está allí, pero que nadie ve: el detective, podría decirse, es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando

información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos¹³

Este personaje ha cambiado también a lo largo del desarrollo del género. En un principio, el detective se mantuvo al margen de la acción, sólo analizaba e interpretaba las marcas dejadas por el criminal, los motivos que llevaron a la víctima a la vulnerabilidad y por medio de un ejercicio racional eliminaba los misterios de la trama y revelaba a los demás personajes su sistema de resolución. Antes de los avances tecnológicos, su observación era suficiente para ver lo que los demás pasaban por alto. Hay autores que apuntan en el detective los inicios del psicoanalista y el semiólogo, ya que su conocimiento sobre los hombres y sus pasiones, así como su capacidad para unir elementos que aparentemente no tenían relación entre ellos, le permitían descubrir los hechos acontecidos.

El criminal tenía que tener también una inteligencia superior. La grandeza del criminal era necesaria para que el detective, al vencerlo, consagrara su fama entre la comunidad que pedía sus servicios: “la lucha entre dos puras inteligencias —la del asesino y la del detective— constituirá la forma esencial del enfrentamiento.”¹⁴ Para la gloria del detective, el adversario tenía que tener fuerzas equitativas, pero finalmente el investigador consigue resolver los casos, pues logra pensar como el asesino, mientras que el criminal es incapaz de pensar en un hombre con su destreza. El detective de la novela policiaca clásica no se apasiona por sus casos sino como ejercicios intelectuales, su relación con los otros personajes es solamente profesional y no se impresiona nunca ante las manifestaciones criminales:

¹³ LINK. *Op. cit.* p.12.

¹⁴ FOUCAULT. “La resonancia de los suplicios”, en *Vigilar y castigar*. p. 81.

La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado [...] el detective es racionalmente impasible, moralmente indiferente, ante la acción del criminal [...] Para él como para el lector, la investigación es un entretenimiento noble¹⁵

Posteriormente, el detective cambia. El cambio es necesario, pues la novela policiaca comienza a adquirir diferentes matices. Los lectores se acostumbran a que el investigador sea inmovible e invulnerable. Por otro lado, el detective se aleja demasiado de la identificación del lector con el personaje; sus habilidades racionales así como su incapacidad de afectarse por los crímenes que investiga hacen que se convierta en un papel poco verosímil. El cambio no es radical, el detective va poco a poco transformándose en un hombre de carne y hueso, que puede ser herido y que se envuelve en el peligro que conlleva la búsqueda de la verdad:

Paradigmáticamente, el *chevalier* Dupin de Poe es el que puede ver lo que nadie. Otros escritores disimularán esta jactancia del detective mostrándolo como el que tarda en ver, pero finalmente ve, lo evidente. Es el caso del Marlowe de Chandler, y esa es una de las razones por las cuales, seguramente, se ha hecho célebre: como el hombre común, Marlowe tarda en darse cuenta. Pero finalmente sabe.¹⁶

Si anteriormente el investigador se mantenía desde un lugar fuera de la actividad criminal, como observador racional de los hechos, el detective de la novela negra, el hombre duro, tiende a exaltarse por lo que descubre y se relaciona personalmente con la trama del relato. Corre peligros porque el mundo del crimen es oscuro y tiende a sentir compasión por los otros personajes. Toma la justicia en sus manos y desea descubrir a los malhechores y

¹⁵ COLMEIRO. *Op. cit.* p. 59-60.

¹⁶ LINK. *Op. cit.* p. 12.

castigarlos porque lo considera su deber. El misterio no es más un juego intelectual, sino un hecho terrible que ha acontecido en una sociedad y que compromete directamente al detective como emisario de la justicia.

Otro tipo de detective que podemos apreciar en la novela policiaca contemporánea, es la presentación del investigador como parodia del detective de la literatura clásica.

La construcción del detective, así como la configuración de los demás personajes, la ambientación, la profundidad de la trama, ha cambiado hacia la creación de novelas sólidas y estructuralmente valiosas, a partir de la aceptación de las posibilidades estéticas del género y la función social que desempeña en la comunidad dentro de la que es creada.

1.1.3 Posibilidades estéticas del género

Como cualquier género literario, el policiaco tiene en sus propios elementos determinadas posibilidades estéticas. Con esto no nos referimos únicamente al talento del autor, sino a que la elaboración del enigma se presenta en muchos casos como un juego estético para aquél que deba resolverlo. Esta cuestión estética del policial se puede observar desde su origen:

La novela policiaca, ya desde sus mismos orígenes con el mismo Poe, participa de esta tendencia a tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo; ellos son, en efecto, la obra artística [...] en ningún caso el juego estético de la novela policiaca llega a separarse totalmente del juicio moral.¹⁷

¹⁷ COLMEIRO. *Op. cit.* p. 59.

El criminal representa dentro del policial, los vicios y el horror. Incluso cuando se trate de un asesino brillante, un hombre de inteligencia extrema que nunca pareció ser sospechoso, un buen amigo o vecino de las víctimas, aún si actuó en la desesperación de la ambición o el deseo, es necesario que el pueblo lo rechace, representa la semilla del mal a la que se debe combatir.

El razonamiento del detective se presenta de manera que el lector pueda participar en el juego de deducción y comprenda que el criminal debe ser encontrado y aprehendido; la posibilidad de seguir las pistas y resolver el misterio aporta al género un placer intelectual particular. Este tipo de literatura, más que otra, exige la participación activa del lector, motivo por el cual varios autores se sienten inclinados a emplear su estructura.

Por otro lado, la estética toma un papel en el género a partir de la concepción del crimen como obra artística. Al igual que las demás actividades humanas, el crimen puede tener pretensiones artísticas. Aquél que se atreve a perpetrar un acto criminal se diferencia inmediatamente del resto de los hombres, especialmente el asesino. El asesinato, por lo tanto, adquiere la posibilidad de presentarse como una obra de arte, como el trabajo de un artista. A diferencia del arte en el que la obra no tiene necesariamente una función en la cultura o un motivo específico por el que se realiza, el asesinato en la novela policial siempre tiene un motivo, un objetivo secreto del criminal que el detective debe descubrir.

Al respecto del asesinato como obra de arte, Michel Foucault expone:

aparecía una literatura del crimen completamente distinta: una literatura en la que el crimen aparece glorificado, pero porque es una de las bellas artes, porque sólo puede ser obra de caracteres excepcionales, porque revela la monstruosidad de los fuertes y los poderosos, porque la perversidad es todavía una manera de ser un privilegiado: [...] hay toda una

reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles. Se trata, en apariencia, del descubrimiento de la belleza y de la grandeza del crimen; de hecho, es la afirmación de que la grandeza también tiene derecho al crimen y que llega a ser incluso el privilegio exclusivo de los realmente grandes.¹⁸

1.1.4 Función social del género policiaco

Borges y Bioy Casares, en el prólogo de su antología *Los mejores cuentos policiales*, suponen que Poe no podía saber los alcances que iba a tener la publicación de sus cuentos policíacos, que probablemente no se hubiera dado cuenta de que inauguraba con ellos un nuevo género que se enriquecería y ramificaría. Sin embargo, el trabajo de Poe nos permite darnos cuenta de que la sociedad estaba pasando por un momento en el que el crimen, siempre presente en la historia de la humanidad, comenzaba a observarse desde un nuevo punto de vista. Había una necesidad de apartar al hombre común del crimen. Link se pregunta: “¿Qué hay en el policial para llamar la atención de los historiadores, psicoanalistas y semiólogos? Nada: apenas una ficción. Pero una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad.”¹⁹ Desde sus orígenes, el género policial tiene una función social. Antes que nada, nos habla de que una comunidad tiene sus normas establecidas, aceptadas por la mayoría, reglas que no pueden ser transgredidas sin consecuencias funestas tanto para el malhechor como para la sociedad completa:

bajo la apariencia de un mero juego estético la novela policiaca clásica posee una fuerte carga ideológica que, escudada en las corrientes científicas y positivistas (la experimentación, el

¹⁸ FOUCAULT. *Op. cit.* p. 81.

¹⁹ LINK. *Op. cit.* p. 9.

proceso inductivo y deductivo, la investigación), se inclina sin ningún lugar a dudas hacia el mantenimiento del *statu quo* social.²⁰

Todo individuo debe tener conocimiento de las normas que rigen a la sociedad en la que participa, y de todos modos siempre se cometen faltas. La literatura policial es el reflejo de una sociedad que es incapaz de eliminar el crimen, pero idealmente debe poder identificar y erradicar a los criminales para restablecer el orden: “El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen”.²¹ Los crímenes que se realizan en una sociedad la describen mejor que sus buenas cualidades, cada miembro de ella tiene deseos de cambio, no importa cuál sea el régimen político o social con que se rige, toda persona tiene sus propios conceptos de justicia, deber y verdad. Es evidente, a través del estudio del género policiaco, que toda sociedad está enferma de algo, pero esto no necesariamente tiene que ver con su política, sino con la esencia misma del hombre.

El caballero Dupin, detective de Poe, no pertenece a la policía, es un hombre común que se interesa por los eventos criminales que ocurren en su comunidad. Lo mismo podemos decir de otros grandes detectives, como Sherlock Holmes, el Padre Brown, Samuel Spade o Philip Marlowe, que ayudan a la gente del pueblo a resolver enigmas y, a veces, son llamados por la autoridad judicial, pero su creación implica una crítica al poder:

La actividad “judicial” ha interesado siempre y continúa interesando. La actitud del sentimiento público hacia el aparato de la justicia (siempre desacreditado y de allí, por consiguiente, el éxito del policía privado o diletante) y hacia el delincuente ha cambiado frecuentemente, o al menos ha adquirido diferentes matices.²²

²⁰ COLMEIRO. *Op. cit.* p. 60.

²¹ PIGLIA. *Op. cit.* p. 80.

²² GRAMSCI. *Op. cit.* p. 136.

La crítica consiste en la falta de confianza que siente el pueblo hacia sus autoridades. Existe una separación definitiva entre ambos.

Para que la novela policial cumpla con su objetivo de mantener el orden social se hace necesario que el pueblo no se identifique con el criminal, sino que lo vea como un enemigo. Las principales víctimas del crimen fueron siempre los ricos, la ambición es siempre uno de los motivos que llevan a un hombre a cometer un crimen. Pero el pueblo debe tomar partido en contra del criminal, no identificarse con él:

Ha sido absolutamente necesario constituir al pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos, no sólo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policiaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes.²³

Las necesidades sociales de la comunidad fueron transformándose y, a su vez, el género policiaco fue cambiando. La diferencia fundamental entre novela policiaca clásica y la novela negra radica en la función social de cada una. Ricardo Piglia lo expone de la siguiente manera:

La transformación que lleva de la policial clásica al *thriller* no puede analizarse según los parámetros de la evolución inmanente de un género literario como proceso autónomo. Es cierto que la novela policial clásica se había automatizado [...] pero esa automatización [...] y el desgaste de los procedimientos no puede explicar el surgimiento de un nuevo género, ni sus características. De hecho, es imposible analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década de los 20. La crisis en la bolsa de Wall Street, las huelgas, la desocupación, la depresión, pero también la ley

²³ FOUCAULT. “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método” en *Microfísica del poder*. p. 91.

seca, el gansgterismo político, la guerra de los traficantes de alcohol, la corrupción: al intentar reflejar (y denunciar) esa realidad los novelistas norteamericanos inventaron un nuevo género.²⁴

En la actualidad, la novela policiaca es más utilizada para hacer una crítica de la sociedad en la que vivimos que para mantener el estado de las cosas. Hay un desencanto ante el bienestar aparente de la sociedad. Por un lado el detective o investigador de un hecho criminal es visto como el héroe, pero por otro la imagen es más bien desencantada. El crimen no dejará de existir, y el género policiaco muestra cómo se tratan de encontrar las soluciones al respecto una vez que el mal está hecho, no antes.

El género policiaco tuvo una gran acogida en España a partir de los años 70. Tras la dictadura, los españoles encontraron en este género la representación metafórica de su propia lucha por desenterrar la verdad, la verdad de su identidad. Antonio Muñoz Molina es consciente de esta situación del mundo contemporáneo y utiliza el género policiaco como metáfora de los tiempos que vivimos.

²⁴ PIGLIA, *Op. cit.* p. 81.

1.2 Antonio Muñoz Molina y el género policiaco

A partir de su primera novela, *Beatus Ille*, Muñoz Molina nos presenta los elementos más importantes de su obra: la memoria, el conocimiento, la identidad, el misterio. Un escritor joven llega a Mágina, ciudad inventada por el escritor, para averiguar la vida de uno de los caídos republicanos de la guerra civil española. Poco a poco, el joven se ve envuelto en la historia del pasado, se da cuenta de que no puede mantenerse a salvo de los acontecimientos y de que su vida no podrá ser la misma que era antes de iniciar la investigación. Además, se le presenta como evidencia la cuestión de que las pasiones humanas son más fuertes que las ideologías, que una obsesión puede destruir a cualquiera. Lourdes Franco Bagnouls expone que en esta novela:

La metáfora es clara: el escritor contemporáneo que osa remover las cenizas del pasado recurriendo a sus propios orígenes en busca de las voces que le construyan su identidad ha de pagar el precio, y ese precio es la deconstrucción de sí mismo y su conversión en texto literario, múltiple y plurivalente, marcado por espejos con memoria, no solamente visual, también auditiva, táctil, olfativa, etc.²⁵

En *Beatus ille* se comete un asesinato, nunca resuelto, aparentemente perdido en el pasado. Sin embargo, no se trata de una novela policiaca como tal, aunque contenga algunos elementos. La estructura se desarrolla hacia otro objetivo, e incluso cuando una de las metas es el descubrimiento del asesino, no hay posibilidad de restablecimiento del orden y el crimen pasa a un segundo plano.

Muñoz Molina pertenece a la nueva generación de narradores españoles, quienes reconocen una tradición procedente de la narrativa latinoamericana y norteamericana; autores como

²⁵ FRANCO BAGNOULS. *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. p. 44.

Cortázar, Onetti, Puig, Borges, Simenon, Chandler y Hammet, han establecido las pautas, sumamente diferentes entre ellas, de la literatura por la que los autores españoles jóvenes sienten inclinación, así como algunos españoles como Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán. Es posible que debido a estas pautas autores como Muñoz Molina hayan encontrado en el género policiaco un espacio fértil para desarrollar algunas de sus producciones. Como mencionamos anteriormente, el género policiaco en la actualidad no está desvalorizado como lo estuvo en algún momento de su historia. Manuel María Morales de Cuesta explica que “algunos de los modelos de AMM como Borges y Bioy Casares ya han demostrado suficientemente en muchas ocasiones que lo fantástico y lo policíaco pueden merecer el calificativo de literario y no es un género folclórico e insustancial.”²⁶

Los escritores contemporáneos españoles han conseguido un estado de comodidad en este tipo de géneros. Esto no quiere decir que el modelo de literatura del género policial sea más sencillo o que ofrezca mayores posibilidades de ser consumido, sino que han logrado en varias ocasiones explotar las posibilidades estéticas y metafóricas del género.

Muñoz Molina desarrolla el policiaco con una maestría particular. El esquema del género le sirve como columna vertebral para desarrollar personajes y situaciones. Christine Pérès comparte esta opinión, y además, cita palabras del propio autor con respecto a la utilización del género en su obra:

La trama policial se impone a Muñoz Molina como punta de lanza de la búsqueda, como metáfora del deseo de conocimiento que anima a sus personajes y que trata de comunicar a sus lectores: el proceso de búsqueda justifica el uso de este esquema novelístico ya que, para el escritor, la novela policiaca es “una metáfora del conocimiento, del deseo de

²⁶ MORALES CUESTA. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. p. 40.

conocer.” El autor agrega: “Yo creo que es la metáfora más perfecta que se ha inventado”.²⁷

Después del interés que obtuvo tras la publicación de *Beatus Ille*, ha publicado varias novelas que se construyen a partir del esquema policial, como *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*. En este estudio analizaremos los usos del género policiaco en dos de las obras de Muñoz Molina, para poner en evidencia los alcances estéticos del género policiaco y su trascendencia en la literatura española contemporánea.

1.2.1 Consideraciones sobre *El invierno en Lisboa*

Esta novela, desde su publicación en 1987, se tomó como un homenaje de Muñoz Molina al cine negro norteamericano. Se trata de la segunda novela de nuestro autor, con la cual confirmó sus habilidades literarias. *El invierno en Lisboa* obtuvo el premio Nacional de Literatura en 1988.

Según Morales Cuesta, esta novela significó para Muñoz Molina, además de un homenaje y una metáfora a partir de la estructura de la novela de suspenso, un aprendizaje especial como escritor, pues “Intentando escribir una novela ambientada en una ciudad que no conocía fue cuando se dio cuenta de que no se escribe para contar cosas sabidas, sino porque es la única forma de que el autor se cuente a sí mismo las cosas que ignora.”²⁸ A su vez, el personaje protagonista de la novela, Santiago Biralbo, cuenta su vida al narrador

²⁷ PÉRÈS. *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité: Antonio Muñoz Molina*. p. 21. “La trame policière s’est imposée à Muñoz Molina comme le fer de lance de la quête, la métaphore de ce désir de connaissance qui anime ses personnages et qu’il entend communiquer à ses lecteurs: le processus de quête justifie l’emploi de ce schéma romanesque car, pour l’écrivain, le roman policier est «una metáfora del conocimiento, del deseo de conocer.» Il ajoute: «Yo creo que es la metáfora más perfecta que se ha inventado.»”

²⁸ MORALES CUESTA. *Op. cit.* p. 38.

para comprender los motivos que lo convirtieron en el hombre que es. Por lo tanto, la memoria es uno de los elementos fundamentales de esta obra. El orden cronológico se interrumpe constantemente debido a este ejercicio del recuerdo; como la memoria de cualquiera, la memoria de Biralbo va de un punto a otro de su vida, y deja en manos del narrador —quien mezcla además sus propios recuerdos e inventos— la organización de los eventos. Como resalta Lourdes Franco Bagnouls, en *El invierno en Lisboa*:

El potencial del ensueño adquiere así propiedades extraordinarias mediante las cuales la realidad consigue la tridimensionalidad propia de los hechos ricos en matices humanos y no la linealidad del acontecimiento escueto. El ensueño, en su proceso mismo de sublimación, contiene un profundo valor catártico, como catarsis de autor y catarsis de personajes. Los verbos imaginar y recordar acercan hasta la sinonimia sus posibilidades semánticas, demostrando que el hombre no sólo es el resultado de lo que hace, sino, de manera muy especial, el resultado de lo que inventa en torno a su ser y su pasado, y aun en la posibilidad intrínseca de su futuro.²⁹

Y es así como ocurre en la narración, Biralbo se inventa a sí mismo, no sólo por los actos realizados y las decisiones tomadas, sino también por medio del relato que hace a su compañero. La manera en la que va componiendo su narración le permite exponerse al mismo tiempo que analiza las consecuencias de sus acciones. El discurso puede resultar un tanto complejo para el lector, ya que necesariamente los dueños de la historia, el protagonista y el narrador, la conocen de principio a fin y adelantan o retrasan información según lo consideran pertinente. Observa Morales Cuesta:

El argumento a veces resulta confuso, pero adecuado para reflejar el caos a que están sometidos los personajes, unos personajes estereotipados —la mujer fatal, los gánsters, el

²⁹ FRANCO BAGNOULS. *Op.cit.* p. 87.

pianista desarraigado, el trompetista borracho...—, pero que consiguen ser elevados a la categoría de mitos por la fuerza de un estilo evocador y poético [...] aquí el amor, la desesperación y el crimen cobran unos tintes poéticos que convierten en mito literario algo que era admitido sólo como mito cinematográfico.³⁰

La historia de amor es uno de los hilos conductores de la obra, es una de las constantes. Biralbo se convierte en detective de su propia vida para explicarse su amor fracasado y por qué lo ha puesto en peligro. Tomando en cuenta que esta novela se ve sobre todo influenciada por la novela de la serie negra norteamericana, es pertinente citar a uno de sus más importantes creadores. Raymond Chandler expone como una de las “reglas” de este género:

El interés por lo amoroso casi siempre debilita la obra policial, pues introduce un tipo de suspenso que resulta antagónico con la lucha del detective por resolver el problema [...] El único tipo efectivo de interés amoroso es el que trae aparejado un riesgo personal para el detective pero que simultáneamente y de manera instintiva, se siente como un mero episodio.³¹

Definitivamente, el amor implica para Biralbo un riesgo, se enamora de Lucrecia, la mujer de un mafioso que trafica con obras de arte. Entre el marido de Lucrecia y Toussaints Morton, el gran villano de la historia, ponen a Biralbo en la necesidad de huir constantemente para salvar su vida. Sin embargo, la relación del pianista y Lucrecia no puede verse de ninguna manera como un “mero episodio”, es una pieza central para comprender los motivos por los cuales Biralbo permite la transformación de su vida y su identidad, pero en lugar de poner en riesgo la estructura policial, la justifica y refuerza.

³⁰ MORALES CUESTA. *Op.cit.* p. 41.

³¹ CHANDLER. *Op. cit.* pp. 77-78.

Como dijimos anteriormente, Biralbo se convierte en una especie de detective de su vida. Esta situación hace que en primera instancia se considere que no hay una investigación, no hay un crimen a partir del cual se desenvuelva la trama policial, pero los hechos ocurridos en la vida de Biralbo son presentados por el narrador como una investigación policial, y no carece de las dos historias, la previa al crimen y la investigación posterior:

El hecho de que el ‘discurso’ de la investigación suela seguir con mayor o menor fidelidad los pasos del investigador ficticio de la ‘historia’ no quiere decir que ambas investigaciones sean la misma [...] la ‘historia’ de la investigación (del detective) está dirigida por el investigador mismo, es su propia narrativa, mientras que el ‘discurso’ de la investigación (del lector) está señalado por el narrador del texto y reordenado por el lector³²

Esto no quiere decir que la novela se desarrolle solamente con la estructura del policial debido a que un hombre investiga su propia vida; si supusiéramos esto, estaríamos concluyendo que toda novela es una novela policiaca. Es necesario que haya un crimen, y en *El invierno es Lisboa* hay varios crímenes, de diferente tipo. Hay adulterio, asesinato, robo, amenaza; algunos de estos crímenes son anteriores al discurso de la investigación, pero otros son provocados por la determinación del protagonista a descubrir su vida. Ricardo Piglia, en la introducción a su compilación *Cuentos de la serie negra* expone una de las características de este género: “en la novela policial norteamericana no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes.”³³ Biralbo se convierte en un asesino al defenderse de un ataque, después elige libremente la ruta de la evasión, cambia su identidad para cubrir el crimen de Lucrecia

³² COLMEIRO. *Op.cit.* p. 76.

³³ PIGLIA. *Op. cit.* p. 80.

y el suyo propio. Malcolm, Toussaints Morton, Lucrecia y Santiago son criminales. Unos son peores que otros, pero todos viven al margen de la ley. Debido a la regla del género que estipula que el crimen debe ser castigado, todos deben vivir una vida a medias. No son libres, pues están consumidos por la ambición y el odio, o simplemente están incapacitados para disfrutar del amor. El castigo último es su necesidad constante de perseguirse y de huir, las ciudades en las que se desarrollan no ofrecen ningún refugio.

En esta novela, el paisaje urbano es sumamente importante, se convierte en una marca de la huida, en palabras de Christine Pérès: “El espacio urbano de las grandes ciudades puede ser considerado un verdadero actor, capaz de modificar al personaje haciéndole perder su identidad”³⁴ Santiago Biralbo tiene la fortuna de aceptar plenamente su nueva identidad, con todas sus desventajas. El proceso de investigación consiste en asumir el conocimiento como elemento determinante en el cambio efectuado, ha conseguido la comprensión de su presente, el misterio ha sido resuelto y aprende a vivir con sus consecuencias.

1.2.2 Consideraciones sobre *Plenilunio*

Plenilunio fue publicada en 1997. Después de más de un siglo de literatura policiaca, el género necesariamente ha cambiado. Muñoz Molina es bien consciente de ello y, sin embargo, emprende una labor mucho más interesante que atenerse a las nuevas reglas del género. Daniel Link, en el prólogo a *El juego de los cautos*, aborda las condiciones del género en la actualidad:

³⁴ PÉRÈS. *Op. cit.* p. 197. «L`espace urbain des grandes villes peut être considéré comme un véritable acteur, capable de modifier le personnage en lui faisant perdre son identité.»

Hoy hay nuevas formas de policial: La máquina forense (de P.D. James a la serie *Criminal Scene Investigators*) y la alta tecnología dominan el género como dominan, por cierto, el escenario social: vivimos los albores de la época de la reproductibilidad digital, que es la época de las biopolíticas. Y sin embargo, mientras el género sobreviva (no es seguro que lo haga) habrá que hacerle las mismas preguntas sobre la ley, la verdad y la justicia.³⁵

Nuestro autor no ignora estas condiciones, como tampoco ignora que en la realidad, incluso con los avances de la tecnología puestos al servicio de la solución de crímenes, las evidencias orgánicas no son suficientes. Como observa Walter Benjamin: “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad.”³⁶ Por lo tanto, en esta novela, el autor se sirve de elementos que siempre han existido en el policial, pero los resignifica, pues no es lo mismo que las pruebas materiales no lleven a la solución inmediata de un caso en el siglo XIX que en el XX. Muñoz Molina critica así a la sociedad, está tan impregnada de lo que mira en la televisión que ha perdido el sentido común con respecto al crimen, se ha acostumbrado a él como algo corriente. La gente de la ciudad es el abrigo del criminal, no sólo porque éste se esconde entre ellos, sino también porque nadie observa, nadie ve lo que debería ver. Sin embargo, al final el asesino es descubierto y castigado. Muñoz Molina vuelve a los preceptos fundamentales de la novela policiaca, si no se atrapa al asesino, la novela no tiene sentido; para Benjamin este es el momento de origen del género: “Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre.”³⁷ La preocupación latente en *Plenilunio* también

³⁵ LINK. *Op. cit.* p. 7.

³⁶ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 58.

³⁷ *Ibid.* p. 63.

implica a la sociedad contemporánea, si el asesino no es atrapado lo suficientemente aprisa, la sociedad, incluso si se ha mostrado indignada, tiende a olvidar a la víctima.

Una de las características de *Plenilunio* que la separa de la novela policiaca clásica es el desarrollo de los personajes. Cada uno de ellos tiene una historia que lo ha marcado, aunque los acontecimientos narrados evidentemente pesan sobre ellos y los transforman, sus personalidades han sido configuradas de antemano. Bertolt Brecht expone:

Es decisivo no desarrollar las acciones a partir de los personajes, sino los personajes a partir de las acciones. Uno ve a la gente actuar, en fragmentos. Sus motivos son dudosos y tienen que descubrirse por lógica. Como hipótesis decisiva de sus acciones se toman sus intereses, y casi exclusivamente sus intereses materiales. Son estos lo que se busca.³⁸

Como veremos detalladamente más adelante, los personajes de Muñoz Molina no son desarrollados a partir de la acción; reaccionan y se relacionan independientemente de la estructura policial. Este cambio en la estructura permite que el narrador se acerque a cada uno de ellos y adopte su estilo expresivo, cada uno de ellos tiene una esencia perfectamente diferenciable de la de los demás.

Asimismo, estas configuraciones permiten que el asesino sea uno más de los personajes, que el narrador también entre en su mente y le sirva como medio de expresión. Este elemento elimina el misterio, el lector sabe desde que aparece quién es el asesino y a qué distancia se encuentra de él el inspector. Raymond Chandler habla de la honestidad del autor hacia el lector como una de las necesidades fundamentales del género, pero advierte que “La absoluta franqueza destruiría el misterio. Cuanto mejor sea el escritor, más lejos irá

³⁸ BRECHT. *Op. cit.* p. 342.

con la verdad, y con mayor sutileza envolverá lo que no pueda decirse.”³⁹ Muñoz Molina lleva la franqueza hasta el límite de presentar al asesino desde un momento muy temprano en la narración y sí, elimina el misterio, pero no el suspenso. El autor ha logrado remotivar el género, no se trata más de la sorpresa de que el lector descubra al asesino, sino de que desee su captura tanto como el detective, el escritor consigue envolver lo que no puede decirse todavía, que el criminal caerá y cómo.

El desenlace del asesino, su aparente arrepentimiento, no lo exime del desagrado del lector, como tampoco lo salva del desprecio de la sociedad y de su familia. Foucault explica que desde antes del surgimiento del género policiaco, desde siempre, ha habido lectores interesados en el crimen, incluso antes de que se apreciaran sus posibilidades estéticas. Se trataba de crónicas de crímenes acaecidos en la sociedad real que terminaban con la descripción del castigo impuesto al criminal y en muchos casos la narración de su arrepentimiento, y que tenían como fin último la concientización del público. Sin embargo, sus alcances llegaron a ser contraproducentes:

Pero el efecto, como el uso de esta literatura era equívoco. El condenado se encontraba convertido en héroe por la multiplicidad de sus fechorías ampliamente exhibidas, y a veces la afirmación de su tardío arrepentimiento [...] Si el condenado se mostraba arrepentido, pidiendo perdón a Dios y a los hombres por sus crímenes, se le veía purificado: moría, a su manera, como un santo.⁴⁰

El asesino de esta novela también se arrepiente de sus crímenes, se acerca a Dios para justificar sus faltas, intenta culpar al demonio de lo que hizo. El inspector no cree en su arrepentimiento, cree que es un hombre aún joven que en libertad volvería a matar. No hay

³⁹ CHANDLER. *Op. cit.* p. 76.

⁴⁰ FOUCAULT. *Vigilar y castigar.* p. 79.

absolución posible, el crimen ha acontecido y su poder devastador ha transformado la vida de las víctimas para siempre, este es un punto que en otras novelas policiales carece de importancia: “Pero la claridad no llega hasta después de la catástrofe, si es que llega. El asesinato ha ocurrido. Pero ¿qué se ha estado fraguando antes? ¿Qué había sucedido antes? ¿Qué situación se había producido?”⁴¹ El autor ha respondido a estas preguntas por medio del narrador, pero para Muñoz Molina las respuestas no son suficientes, que la sociedad haya obtenido el restablecimiento del orden es sólo una situación aparente.

⁴¹ BRECHT. *Op. cit.* p. 346.

Capítulo II: *El invierno en Lisboa*

El invierno en Lisboa es la metáfora del crimen como elección o estilo de vida. Los personajes principales de la novela han optado por vivir conforme a las consecuencias de haber cometido un crimen o permitir que se cometiera. Eligen libremente el camino del adulterio, el robo, el asesinato. La historia se desarrolla en el bajo mundo, en la oscuridad de la noche, la penumbra de los bares y el jazz.

La novela comienza en Madrid, con el encuentro entre el protagonista, Santiago Biralbo, y el narrador. Todo lo que hay que contar sucedió en el pasado, el lector se entera de los acontecimientos a través de un narrador, que utiliza la primera y tercera personas, quien lo escuchó todo de Biralbo en varias noches de copas que resume mentalmente en una sola. Por lo tanto, la memoria es el elemento fundamental de esta obra, los personajes se construyen a partir del discurso del narrador, y las descripciones y los ambientes están contaminados por las imágenes que vio en el cine, imaginó o, incluso, soñó.

El argumento de *El invierno en Lisboa* es muy sencillo. Santiago Biralbo y Lucrecia son amantes cuando ambos viven en San Sebastián, ella está casada con Malcolm. Malcolm y Lucrecia abandonan España para irse a Berlín, donde hacen negocios con Toussaints Morton. La vida de Biralbo se detiene. En Berlín, Lucrecia es testigo de cómo Malcolm y Morton asesinan a un hombre para obtener el mapa de un lugar en Lisboa llamado Burma. Lucrecia roba el mapa y lo envía en una carta a Biralbo, luego huye. Cuando Biralbo y Lucrecia vuelven a encontrarse, ella le pide que la acompañe a Lisboa, pero en el camino descubren que no pueden estar juntos, así que ella recupera el mapa y se va sola. Toussaints

Morton siempre la sigue de cerca, pero consigue escapar. Tiempo después, Biralbo tiene que ir a Portugal porque su maestro y amigo, Billy Swann, está a punto de morir. Desde que llega a Lisboa trata de encontrar a Lucrecia. Cuando ve un lugar con el letrero de Burma, decide entrar. Ahí se encuentra con Malcolm y Morton, quienes le preguntan por la joven, por el cuadro o por el dinero. Biralbo no sabe de qué le están hablando, pero logra fugarse. Billy Swann le confiesa que es ella quien paga sus gastos en el hospital y le dice dónde encontrarla. Cuando está camino de casa de Lucrecia, Malcolm le da alcance; desesperado, Biralbo lo arroja de un tren y lo mata. Cuando se encuentra finalmente con su amante, Lucrecia le confiesa que ella robo el mapa, encontró un Cezanne de gran valor, lo vendió y vive escondiéndose desde entonces. Una vez más, tienen que huir, pues Morton debe estar cerca. Como Biralbo asesinó a Malcolm, tiene que cambiar su identidad. Se convierte en Giacomo Dolphin, un hombre duro y solitario que cuenta su historia a un viejo compañero de copas en Madrid. Ninguno de los personajes vive tranquilo, pues Toussaints Morton seguirá persiguiéndolos hasta el final.

Se trata de un ejemplo particular de novela policiaca, pues falta un personaje fundamental: el detective. El género policial constituye entonces una metáfora más, implica el deseo de cualquier hombre por conocer las verdades que construyen su vida, por saber los motivos que lo llevan a su estado presente. Biralbo es a la vez el detective y la víctima, tiene que investigar los actos de los otros personajes a partir de los daños que le provocan. Podría parecer que no hay investigación, pues el personaje descubre todo a partir de lo que vivió; sin embargo, el narrador presenta su discurso como una investigación, utiliza estrategias del género policiaco para mantener la intriga al respecto de la vida de los personajes. Manipula la información que da al lector para sostener el suspenso del relato. Para ello emplea

también estrategias dilatorias o estructuras retardatorias como la alteración del orden cronológico y causal de la historia y otras interrupciones. José F. Colmeiro expone que en la novela policiaca actual:

las interrupciones suelen implicar cambios de tiempo (*flashbacks* o anticipaciones) o cambios de espacio [...] son corrientes las digresiones que ayudan a construir y dar carácter a los personajes [...] inserción de falsas pistas y falsos sospechosos [...] complicación sintáctica o estilística del ‘discurso’¹

Desde el comienzo de *El invierno en Lisboa* sabemos que Santiago Biralbo se ha cambiado el nombre a Giacomo Dolphin y que ha sufrido una importante transformación desde su último encuentro con el narrador; sin embargo, los motivos siguen estando ocultos, no tendremos la explicación a estos acontecimientos sino al final de la novela. Uno de los motivos por los que el narrador presenta el relato de la vida de su compañero como una investigación es para que el lector participe también como un detective observador.

¹ COLMEIRO. *Op. cit.* p. 79.

2.1. El narrador como personaje

La historia se desarrolla en un periodo de varios años. En el momento de la narración, el narrador conoce ya todos los detalles del relato, a través del protagonista. Estas características permiten que el narrador adelante o retrase la información que da al lector como lo considere pertinente.

El narrador de esta novela es también un personaje, un hombre gris, carente de impulso y de ambiciones. Su participación en la obra sólo tiene una función: conservar las memorias del protagonista para transmitir las. Sin embargo, su labor es mucho más personal, ya que al no tener una vida y una historia propias, se sirve de las de su amigo para justificar su existencia.

Biralbo es pianista y compositor; vierte en sus obras las experiencias vividas. El narrador, como ha sido su compañero de copas en más de una ocasión, siente que la música también le pertenece: “a medida que las escuchaba iba logrando de cada una de ellas la explicación de mi vida y hasta de mi memoria, de lo que había deseado en vano desde que nací, de todas las cosas que no iba a tener y que reconocía en la música tan exactamente como los rasgos de mi cara en un espejo.”² Por este motivo resulta lógico que el narrador se deje llevar por su imaginación en la descripción de los personajes y de los ambientes, si ésta es la única historia que podrá contar en su vida, más vale que sea una historia llena de emoción e intriga, como si la creara, como si fuera suya:

Sigo escuchando la canción: como una historia que me han contado muchas veces agradezco cada pormenor, cada desgarradura y cada trampa que me tiende la música, distingo las voces simultáneas de la trompeta y del piano, casi las guío, porque a cada instante sé lo que en

² MUÑOZ MOLINA. *El invierno en Lisboa*. p. 109.

seguida va a sonar, como si yo mismo fuera inventando la canción y la historia a medida que la escucho, lenta y oblicua, como una conversación espiada desde el otro lado de una puerta, como la memoria de aquel último invierno que pasé en San Sebastián.³

Es indispensable que el personaje-narrador encuentre la manera de tener un valor en los acontecimientos de los que estuvo cerca. En una de sus conversaciones, Biralbo le confiesa que en algún momento creyó que sólo existía si alguien pensaba en él, a lo que su compañero reacciona: “Se me ocurrió que si eso era cierto yo nunca había existido, pero no dije nada.”⁴ Narrar la vida de Santiago Biralbo le da sentido a la suya, se convierte en el compañero del detective que posteriormente relata los hechos de la investigación, se convierte en su Watson.

Se debe al narrador que la novela tenga tanta semejanza con una película del cine negro, los temas a los que va a referirse lo remiten a las películas de detectives que vio; por lo tanto, el estilo que elige para dar a conocer la vida de Biralbo es el que le parece más atractivo para exponerse a sí mismo, y no tiene ningún problema en confesar que mezcla la realidad con referencias cinematográficas: “Pero ese recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber.”⁵

El narrador no tiene nombre, es el personaje anónimo que sabe todo, pero al que no va a pasarle nada. Él va introduciendo en la historia a los demás personajes, los conoció, aunque fuera de lejos, y eso le basta para darse importancia y permitir que sus reflexiones se mezclen en el relato: “Quiero imaginar que también escucharon la cinta del día en que

³ *Ibid.* p. 83.

⁴ *Ibid.* p. 74.

⁵ *Ibid.* pp. 21-22.

Malcolm me presentó a Lucrecia y que en el ruido de fondo de las copas chocadas y las conversaciones sobre el que se levantó la aguda trompeta de Billy Swann quedaba un rastro de mi voz.”⁶

Para él, Biralbo va convirtiéndose en un héroe que enfrentó a los más temibles adversarios en sórdidos bares, que amó a la mujer misteriosa y que consiguió que ella lo amara. Pero además lo importante es que él estaba cerca mientras vivió sus aventuras: “Aún existíamos. Me gusta verificar pasados simultáneos: acaso al mismo tiempo que Biralbo pedía una habitación yo le preguntaba por él a Floro Bloom.”⁷ Al encontrarse alrededor del personaje a lo largo del desarrollo de la historia, es capaz de aportar al lector los datos precisos que lo harán sospechar de las personas y situaciones incorrectas, tal como le sucedió a Biralbo.

Podemos observar en *El invierno en Lisboa* varias fracturas temporales, lo que hace necesario encontrar una clasificación de los hechos para su estudio. Hemos elegido ordenar los eventos de esta novela con base en las ciudades en las que ocurrieron y aportar los datos narrativos necesarios para la comprensión del análisis de los personajes y de los lugares. Asimismo, trataremos de mostrar cómo subvierte Muñoz Molina el género policiaco a partir de las atmósferas y del lenguaje.

⁶ *Ibid.* p. 98.

⁷ *Idem.*

2.2 Los lugares del crimen

El argumento de *El invierno en Lisboa* se desarrolla principalmente en tres ciudades: Madrid, San Sebastián y Lisboa. En ellas suceden los eventos que forman parte de la investigación. Además, la escena más terrible acontece en una casa de campo cerca de Berlín. Las circunstancias que rodean cada crimen influyen en la forma en que éste se llevará a cabo. Cada uno es una pieza distinta de la búsqueda de la verdad y tienen diferente carácter, relacionado con quién y cómo lo comete y cuáles son sus motivos. Las ciudades funcionan como metáforas de los acontecimientos que en ellas sucedieron e implican el crecimiento o la transformación de diferentes personajes. El paisaje no sólo sirve de adorno a los hechos, sino que afecta a los actores para que se conduzcan de determinada manera.

2.2.1 Madrid

Madrid es la ciudad de la narración, se trata de un espacio que abre una tregua entre el protagonista y sus perseguidores para que pueda contar la historia al narrador. Es una ciudad de hoteles sin personalidad y habitados por la soledad, de bares de paso, de hombres desilusionados que pasan el tiempo para llegar a otro lugar. Cronológicamente, es la última ciudad del relato, sin embargo, es en la que se inicia la configuración de los personajes y de la historia.

Biralbo vive en un hotel en el que se sabe siempre observado, nada lo une ya con el hombre que era antes. La atmósfera de indiferencia de Madrid ayuda al personaje a perderse en su nueva identidad, a ser absolutamente Giacomo Dolphin. Mantiene cerca su revólver porque la tranquilidad puede terminar en cualquier momento y recomenzará la huída. Christine

Pérès comenta que el espacio urbano actúa como personaje en esta novela, la ciudad no ofrece otra perspectiva que la de la huida, los personajes están atrapados en este espacio y en las consecuencias de sus crímenes. La ciudad, como un monstruo corruptor, no permite otra alternativa que la desesperanza.

Santiago Biralbo se gana la vida tocando en bares y dando conciertos. Cuando el narrador se encuentra con él en Madrid, después de dos años de haberlo visto por última vez, el grupo con el que toca se llama Giacomo Dolphin Trio. Biralbo ha cambiado de identidad así como de actitud y de apariencia: “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.”⁸

Y es precisamente el conocimiento la causa del cambio en el personaje. La novela narra la búsqueda de conocimiento de Biralbo, encontrado en Lisboa y asumido en Madrid. Él es al mismo tiempo la víctima y el héroe. Es la víctima porque una serie de eventos que estuvieron siempre fuera de su control y de su deseo se sumaron para trastornar su vida. Por motivos que desconoce se vio envuelto en una persecución atroz, obligado a escapar y a matar para salvar la vida. Víctima de Lucrecia, quien lo abandona constantemente dejándolo en la desesperación y la indiferencia. Es la víctima de Malcolm y Toussaints Morton, que lo persiguen para obtener una información que él no posee. Es la víctima a la que siempre encuentran, la que siempre está a merced de los criminales, porque no sabe que tiene que esconderse, siempre lo atrapan porque no sabe que tiene que huir.

También es el héroe; tratándose del género policiaco, podemos decir que es el detective. Biralbo actúa como investigador de su propia vida, tiene que ponerse a la tarea de descubrir

⁸ *Ibid.* p. 10.

qué fuerza está alterando el orden de su existencia, reunir todas las piezas que conforman los misterios que lo rodean, tiene que descubrir al culpable de su miedo y su infelicidad.

Sabemos que el personaje ha cambiado, nos lo dice el narrador desde el principio de la novela: “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.”⁹ Biralbo descubre que su vida ha sido tocada por el crimen y decide libremente mantenerse dentro de ese mundo, en ningún momento considera acudir a las autoridades, sino que opta por cargar con un revólver y defenderse a sí mismo. Ahora la tarea del lector es armar la historia del héroe.

En Madrid, la acción se detiene para que el pasado sea contado, pero la historia no termina. Al final de la novela, Lucrecia va al hotel donde Giacomo Dolphin vivió. Seguirán unidos en la clandestinidad y la huída, pero de ninguna manera en la inocencia, lo que les impedirá estar juntos, deben seguir huyendo de su perseguidor: Toussaints Morton.

Lucrecia y Biralbo consiguieron escapar de él en varias ocasiones. Estas fugas pueden hacer que el personaje del villano no sea más que una caricatura. A lo largo del texto la figura del villano se ha ridiculizado tanto que es necesario que el narrador exprese textualmente los sentimientos que despierta un hombre como él: “Desde la calle subía el miedo hacia mí como un sonido de sirenas lejanas: era una sensación de intemperie, de soledad y viento frío de invierno, como si los muros del hotel y sus puertas cerradas ya no pudieran defenderme.”¹⁰ Porque es Toussaints Morton el que espera pacientemente a que sus víctimas den un paso en falso.

⁹ *Ibid.* p. 15.

¹⁰ *Ibid.* p. 64.

Estas circunstancias logran que el espacio de la narración, Madrid, se construya como un lugar inhóspito para los que han optado por el crimen como estilo de vida, aunque los personajes sigan buscándose y encontrándose, no consiguen hallar refugio.

2.2.2 San Sebastián

El crimen que se comete en esta ciudad es el adulterio. Lucrecia es esposa de Malcolm, un tipo oscuro que se dedica a la restauración y venta de obras de arte, sin embargo, parece que no todos sus negocios son legales. No conocemos los motivos por los que Lucrecia se casó con Malcolm, pero resulta evidente que no está enamorada de él. San Sebastián es, de alguna manera, la ciudad de Lucrecia, huye de ella precisamente porque es el lugar que muestra más cruelmente su transformación.

Las otras ciudades de la novela son capitales; San Sebastián es la única ciudad menor. Esto le confiere una especie de inocencia que no podemos encontrar en las demás. A partir de que Biralbo conoce a Lucrecia y se enamora de ella, su vida depende de su relación. Es, por lo tanto, comprensible que la pareja no pueda ser del todo feliz, siempre están escondiéndose del marido engañado, buscando pretextos para encontrarse.

El misterio comienza cuando Lucrecia y Malcolm tienen que abandonar el país repentinamente. Se van a Berlín. La vida de Biralbo en San Sebastián cambia, todo se vuelve rutinario, su cotidianidad está libre de misterios. Incluso, abandona la vida de músico, deja los bares y las copas.

Hasta este momento de la narración lo único que podemos suponer como acto criminal es el trabajo de Malcolm, sin embargo también es posible que descubriera los amores ilícitos de

su mujer y se fueran para poner tierra de por medio entre los dos. El narrador trata de llamar la atención acerca de la actitud de Lucrecia ante su amante, como si no le importara que todos se dieran cuenta de sus sentimientos hacia él “en el instante en que sonó la música ella se volvió como si Malcolm y yo no existiéramos, apretó los labios, unió sus largas manos entre las rodillas, se apartó el pelo de la cara.”¹¹ Es importante que el lector piense que Malcolm no puede desconocer totalmente la infidelidad de su mujer, pero se trata de una pista falsa, después descubriremos que Malcolm no sabía nada de la relación entre el músico y su mujer, pero el narrador nos oculta sus verdaderos motivos para mantener el suspenso y recurre a informaciones falsas para conseguir la sorpresa de averiguarlos.

La separación dura tres años en los cuales Biralbo se convierte en un músico mediocre que da clases en una escuela de monjas. Los tres años ocupan muy poco espacio de la narración, como lo hace notar Christine Pérès:

El tiempo se inmoviliza porque el personaje se encierra en un presente rutinario [...] El tiempo retoma cierta consistencia con el regreso de Billy Swann, portador de la última carta de Lucrecia, después con la llegada de Morton y Daphne que le traen a Santiago noticias de la joven [...] es hasta la llegada de Lucrecia cuando el tiempo se pone realmente otra vez en marcha.¹²

Todo se pone nuevamente en movimiento cuando Billy Swann vuelve a San Sebastián. Este personaje es una especie de guía de Biralbo, él le ha enseñado a ser un músico y casi todo lo que sabe de la vida. Lo más importante de Billy Swann es que cuando él aparece la trama

¹¹ *Ibid.* p. 25.

¹² PÉRÈS. *Op. cit.* p. 61. “Le temps s`immobilise car le personnage s`enferme dans un présent routinier [...] Le temps reprend quelque consistance avec le retour de Billy Swann, porteur de la dernière lettre de Lucrecia, puis l`arrivée de Morton et de Daphné, qui donnent a Santiago les nouvelles de la jeune femme[...] Au retour de Lucrecia, le temps se remet véritablement en marche.”

policíaca se reactiva. Swann trae consigo la última carta: un breve mensaje escrito en el reverso de un mapa de Lisboa en el que se marca un lugar con la palabra *Burma*.

Cuando Lucrecia fue a pedirle a Billy Swann que se lo entregara a Biralbo lo antes posible, él nota que ella carga un revólver en su bolsa; éste es el primer dato que abre la posibilidad de que los protagonistas corran un verdadero peligro, pero Biralbo está tan desilusionado que decide olvidarse del asunto por completo, aspira a transformar su vida a partir del dolor para disfrutarla otra vez, para volver a los placeres de antes, entre ellos, la música. Poco a poco, parece que logrará desprenderse del recuerdo de Lucrecia:

Lentamente la soledad se le despoblaba de fantasmas: a veces, un rato después de despertarse, lo asombraba comprobar que había vivido unos minutos sin acordarse de ella. Ni siquiera en sueños la veía, sólo de espaldas, a contraluz, de modo que su rostro se le negaba siempre o era el de otra mujer [...] Pensó sin amargura que llevaba casi tres años escribiéndose a sí mismo, que ya era tiempo de vivir otra vida.¹³

En más de una ocasión trata de convencer al narrador de que el amor es para él un lujo prescindible, el amor y la felicidad. En Madrid, después de las aventuras que el músico vivió, se ha vuelto un hombre duro, inmune al miedo y a la ternura, el héroe rudo de la literatura negra. Sin embargo, cada vez que está a punto de dejar de amar a Lucrecia, vuelve a ella como por acción del destino. Cuando él cree que ya está listo para recomenzar su vida, recibe noticias de ella por medio de uno de los más grandes personajes de la novela: Toussaints Morton.

El hecho de que Lucrecia haya abandonado a su marido sin decir una palabra a Biralbo, ya implica un misterio, pues aparentemente lo único que los separaba era su matrimonio con

¹³ MUÑOZ MOLINA. *El invierno en Lisboa*. p. 55.

Malcolm. La actitud de Morton hace dudar a Biralbo acerca de sus intenciones por encontrar a Lucrecia. Algo le dice que no puede confiar en él, que debe mantenerse lejos.

Biralbo nunca trata de engañar a Toussaints Morton, no puede decirle nada porque no sabe nada. Parece lógico para el personaje y para el lector que el interesado en encontrar a Lucrecia sea su marido y que busquen a Biralbo porque era su amante. Además Morton sería la persona más adecuada para llevar el mensaje, ya que es un hombre imponente. Podría parecer un villano paradigmático del género policiaco; sin embargo, posee ciertas características que lo hacen único. La descripción que nos da el narrador imprime un tono cómico a la novela, un toque sumamente recurrente en el género policiaco clásico: “Era tan grande y tan vulgar que uno tardaba un rato en darse cuenta de que también era negro. Siempre sonreía, no demasiado, lo justo como para que su vasta sonrisa no pareciese una afrenta.”¹⁴ Su actitud es siempre amable, por lo que el lector tarda en darse cuenta de que es un hombre peligroso, que es capaz de cualquier cosa con tal de conseguir lo que se propone.

Biralbo podría pensar que realmente Lucrecia le había hablado al mafioso de él, pues de otro modo no tendría cómo saber que Lucrecia y él eran amantes. De este modo descubrimos una de las características más importantes de Morton, es un gran observador, tiene características del detective, lo que le permite ir reuniendo las piezas del rompecabezas creado por los personajes para saber en qué momento debe actuar para beneficiarse. Cuando vio a Biralbo con Lucrecia en el bar de San Sebastián, supuso que eran amantes y, por lo tanto, que cuando Lucrecia se escapara del lado de Malcolm iba a buscarlo a él.

¹⁴ *Ibid.* p. 52.

Desde este momento ya sabemos que el gran perseguidor será Toussaints Morton. La reacción del villano, al no recibir la respuesta esperada por parte de Biralbo, es fingir una gran pena por la falta de confianza de los que deberían ser sus amigos, no parece tomarse nada en serio. Su actitud relajada y amistosa se debe a su paciencia para la maldad. Como un depredador tiene que esperar el momento más adecuado, cuando sus víctimas se confíen para, entonces, atraparlas sin que tengan posibilidad de escapar.

Lucrecia sufre a lo largo de la novela una transformación tan importante como la de Biralbo. En un principio nos parece una mujer inocente que cometió el error de casarse con un hombre al que no ama, una mujer inalcanzable para cualquiera menos para el que ella misma elija. El narrador, que la conoció desde lejos, la compara con San Sebastián: “Pensé que había una incierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad en que Biralbo y yo la habíamos conocido, la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospitalarias y extranjeras”¹⁵ Ésta es la postura que Lucrecia adopta frente a los demás, la única persona con la que llega a intimar es con Biralbo, e incluso a él hay cosas que no puede decirle, hasta que él mismo las descubra.

Lucrecia y Santiago logran escapar de Toussaints Morton. En este momento el villano no se ha configurado por completo, parece un hombre torpe y ridículo. Su secretaria, Daphne, le da un toque de misterio, pero no fortalece al malhechor como un personaje peligroso.

Por éste y otros motivos, San Sebastián se convierte en el lugar de las pistas falsas y los crímenes menores, desde este punto de vista es un sitio de poco interés para la novela, el territorio de la inocencia, lo que funciona como una metáfora más de la naturaleza del hombre, de su necesidad constante de violencia y desesperación como motores vitales. No

¹⁵ *Ibid.* p. 23.

hay regreso posible a San Sebastián después del conocimiento de la verdad, una verdad terrible y oscura que comienza con la narración de Lucrecia sobre los acontecimientos de Berlín. Es hasta el relato de Lucrecia que el lector se entera de lo que Toussaints Morton es capaz de hacer.

2.2.3 Berlín

Cuando Lucrecia y Malcolm se van a Berlín, ella le insinúa a Biralbo que se van para detener su relación, pero que seguirá escribiéndole. El narrador nos adelanta que ella sufrió un cambio radical a raíz de su partida:

En cierto modo, tampoco he visto más a aquella Lucrecia: la que vi después era otra, con el pelo mucho más largo, menos serena y más pálida, con la voluntad maltratada o perdida, con esa grave y lenta expresión de quien ha visto la verdadera oscuridad y no ha permanecido limpio ni impune.¹⁶

Hasta que Lucrecia regresa se piensa que su transformación se debe a la larga separación de los amantes. Sin embargo, cuando vuelven a encontrarse, parece que ella ha logrado olvidarse de la pasión que sentía, que el miedo ha borrado cualquier otro sentimiento. El cambio no es sólo físico, se percibe en ella una ansiedad constante, aparentemente se ha convertido en una mujer más frágil que huye aterrada de que su esposo la encuentre; semeja la poseedora de un secreto peligroso y sombrío.

Biralbo no puede resistirse a la idea de comenzar una nueva vida su lado, por este motivo le promete acompañarla a Lisboa. En un hotel en el que paran la primera noche del viaje, Lucrecia y Biralbo hacen el amor y él se da cuenta definitivamente de que ella no es la

¹⁶ *Ibid.* p. 28.

misma que amó. Entonces ella le relata su historia: “De pie ante la ventana Lucrecia siguió hablando sin mirar a Biralbo. Tal vez no para que supiera o compartiera, sino para que también él alcanzara su parte de castigo, la dosis justa de indignidad y de vergüenza.”¹⁷ Cuando llegaron a Berlín, ella y Malcolm vivieron en la más absoluta pobreza, habitaron departamentos sórdidos llenos de cucarachas. De repente volvió Toussaints Morton a sus vidas y todo cambió. Empezaron a tener dinero y a convivir lujosamente con él y su secretaria. Lucrecia siempre sospechó de los negocios de su marido, pero aparentemente no tenía el valor de enfrentarlo o abandonarlo. Sus esperanzas seguían siendo volver en algún momento al lado del pianista. “«Soñamos la misma ciudad» le había escrito Lucrecia en una de sus últimas cartas, «pero yo la llamo San Sebastián y tú Berlín»”¹⁸. Sigue enamorada del músico, pero los motivos por los que acompaña de todas formas a Malcolm son del todo desconocidos.

Es probable que Lucrecia estuviera siempre motivada por la ambición. Desde este punto de vista puede considerarse como una mujer fatal, dispuesta a enfrentar las situaciones más extremas con tal de preparar su golpe. Su oportunidad llega cuando Morton los invita a pasar la navidad a una casa de campo alejada de la ciudad. Entre los invitados se encuentra también un hombre al que apodaban “el portugués”, ella presencié su asesinato y cuenta que este evento la llenó de horror. Morton la amenaza con matarla si dice algo. Hasta este momento, Lucrecia es otra víctima en la novela.

No dejó a su marido cuando la llevó a la miseria en Berlín, ni cuando inició negocios sucios con Morton, pero sí después de ver cómo mataban al “portugués” a sangre fría. Resulta fácil pensar que no pudo mantenerse al lado de un asesino, que el temor era demasiado

¹⁷ *Ibid.* p. 105.

¹⁸ *Ibid.* p. 77.

grande como para no aprovechar la primera oportunidad de escape. Sin embargo, no avisó a la policía de los hechos que atestiguó, sólo se fue. En este caso, se puede pensar que la amenaza de la que fue objeto era suficiente como para que ella no denunciara el crimen.

Biralbo ya puede medir el peligro que lo acecha, Morton es un asesino que quiere de él una información que no puede darle o que no posee.

Berlín ocupa sólo un lugar tangencial en la novela; sin embargo, la temporada que Lucrecia pasa en Berlín es lo que separa definitivamente a los amantes. En esa ciudad, Lucrecia conoce la verdad acerca de los que la rodean, se da cuenta de la maldad que anida en ellos y la avaricia que los mueve; además, se contagia de sus vicios. Morton planea llevar al “portugués” a algún lugar alejado de todo, en el que pueda asesinarlo si es necesario. Berlín es el espacio del engaño, de lo falso. La acción nunca ocurre directamente ahí, sino que se refieren los acontecimientos ocurridos, sólo sabemos que algo pasó por medio de una voz que puede ocultar la verdad. El frío que envuelve la casa de campo es el mismo que Toussaints Morton alberga en su interior por todos los que lo rodean, no posee sentimiento cálido alguno, aunque finja tenerlos.

Los alrededores de la casa están desiertos, al igual que las personas que la habitan. En este espacio se fraguan las traiciones y las amenazas. Si Morton no consigue lo que quiere por las buenas, las obtendrá con el asesinato. Sin embargo, no puede imaginarse que una mujer en apariencia frágil vaya a robarle el mapa obtenido del “portugués” y le gane el negocio del Cézanne.

Todo es engañoso; Lucrecia, que observa aparentemente aterrada el asesinato del “portugués”, no lo está tanto como para no planear su propio negocio. El frío y la soledad son las circunstancias adecuadas para que ella opte por la vida criminal.

2.2.4 Lisboa

Con la mención de Lisboa realmente comienza la historia policiaca, la persecución, el temor; empiezan a surgir las pistas, a desarrollarse los motivos, las ambiciones y traiciones. Cuando Lucrecia se va, sólo se lleva el mapa del Burma, un revólver, la fotografía de un cuadro y el dinero que Biralbo le deja. Estas pistas son mucho más cercanas a las que aporta el narrador de novela policiaca, pistas materiales que son mencionadas con el suficiente énfasis para que permanezcan en la memoria del lector, pero no como para que lo note de inmediato y adivine lo que va a pasar. Biralbo, como el lector, no es capaz de ver ninguna relación entre estas pistas, simplemente se conforma con pensar que a Lucrecia se le ha metido Lisboa en la cabeza como se le hubiera ocurrido cualquier otra ciudad.

Biralbo logra olvidarse de Morton. Hasta que él tiene que ir a Portugal también y vuelven a encontrarse todos en el *Burma*, el pianista no había pensado en él, y parece que de esa misma manera organiza su discurso para relatar su historia al narrador:

Pero tardó algún tiempo en volver a hablarme de Toussaints Morton y de su secretaria rubia. Cuando lo hizo, la última noche que nos vimos, en su habitación del hotel, tenía un revólver en la mano y vigilaba algo tras las cortinas del balcón. No parecía tener miedo: sólo esperaba, inmóvil, contemplando la calle, la esquina populosa de la Telefónica, tan absorto en la espera como cuando contaba los días que iban pasando desde la última carta de Lucrecia.¹⁹

De este modo el narrador nos adelanta que Morton volverá a participar en la historia, y que esta participación será una causa directa del estilo de vida de Giacomo Dolphin, siempre huyendo de algo.

¹⁹ *Ibid.* p. 53.

Es posible que no hubieran vuelto a verse de no ser, otra vez, por acción de Billy Swann. Casualmente, el trompetista se enferma gravemente cuando tenía planeado dar algunos conciertos en Lisboa. Biralbo se había negado a acompañarlo, pero ante la posibilidad de que su tutor y amigo muera, decide inconscientemente que es tiempo de enfrentar sus fantasmas:

Iba a viajar a Lisboa, pero aún no asociaba el nombre de esa ciudad donde tal vez Billy Swann iba a morir con el título de una canción que él mismo había compuesto y ni siquiera con un lugar largamente clausurado de su memoria. Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vio *Lisboa* escrito con letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos, recordó lo que esa palabra había significado para él, tanto tiempo atrás, en otra vida, y supo que todas las ciudades donde había vivido desde que se marchó de San Sebastián eran los dilatados episodios de un viaje que tal vez ahora iba a concluir: tanto tiempo esperando y huyendo y al cabo de dos horas llegaría a Lisboa.²⁰

Lisboa es el lugar del conocimiento, donde Biralbo, finalmente, logrará reconstruir su historia y conseguirá convertirse en el hombre que siempre deseó ser, un hombre de pasiones frías. Él no sabe a dónde va a viajar cuando se propone llegar a Lisboa, incluso su idea de la ciudad cambia cuando se enfrenta a la primera imagen real:

Había imaginado una ciudad tan brumosa como San Sebastián o París. Lo sorprendió la transparencia del aire, la exactitud del rosa y del ocre de las fachadas de las casas, el unánime color rojizo de los tejados, la estática luz dorada que perduraba en las colinas de la ciudad con un esplendor como de lluvia reciente.²¹

²⁰ *Ibid.* p. 111.

²¹ *Ibid.* p. 112.

Tenía una idea de la ciudad portuguesa que se apegaba con lo conocido. La sorpresa de su primer encuentro con Lisboa se trata sólo del inicio de una serie de descubrimientos que tiene que hacer. Este espacio es desconocido por varios factores, Biralbo ha tratado de borrar de su mente la existencia de Lisboa y todas sus implicaciones, la ciudad se representa como un laberinto de calles que ascienden y descienden al igual que los amores entre el protagonista y Lucrecia. El idioma hace que el pianista comprenda sólo a medias lo que le rodea, todo sucede en medio de una sensación de irrealidad, de sueño.

Estando en Lisboa, la presencia de Lucrecia se hace tan fuerte que por momentos el protagonista confunde el espacio con San Sebastián, con el lugar que compartieron y en el que fueron felices, pero la realidad va a mostrarle circunstancias totalmente diferentes. Hay una reduplicación constante, presente con frecuencia en las novelas de Muñoz Molina.

Desde su primera visita al hospital, cree haber visto a Lucrecia en un tren que iba en sentido contrario al suyo. El pasado le da alcance y pronto se da cuenta de que desea encontrarla, que se ha puesto a buscarla desde que puso un pie en Lisboa. Sin embargo, sus capacidades detectivescas dejan mucho que desear. En esta ocasión él siente que está siguiendo, que es él el que va detrás de las pistas. Cuando encuentra un bar con el letrero *Burma*, no puede evitar entrar, está convencido de que es su destino. Y lo es, pero de una forma totalmente inesperada.

Puede parecer un exceso de casualidad que se encuentre de repente con Malcolm, pero en el terreno del género policiaco sólo hay que seguir las pistas. Si Malcolm está buscando a su mujer, y sabe que ella está en Lisboa, cuando Santiago viaja también a Lisboa, resulta evidente para los villanos que va a reunirse con ella. Como él no sabe que está siendo vigilado, es sumamente fácil que lo encuentren. El bar llamado *Burma* es la única

referencia que Biralbo tiene; esta circunstancia es suficiente para explicar por qué el pianista tiene que entrar en el bar.

Aparentemente, el Burma es sólo un tugurio de prostitutas y hombres solitarios. Biralbo necesita encontrar el motivo por el que Lucrecia se interesaría en ese lugar. Actuando por primera vez como investigador, pregunta a uno de los camareros por la historia del lugar, lo que averigua es muy importante, aunque él aún no sepa por qué: “Antes era un almacén de café [...] 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 [...] Algo de política. *Burma* era una sociedad secreta.”²²

En el Burma, Malcolm y Biralbo hablan por primera vez y su conversación parece la de dos viejos conocidos que se ponen a hablar de su pasado en común. Lo más extraordinario es que Malcolm parece nunca haber sabido que Biralbo y su mujer eran amantes. Empieza a desarrollarse el giro más importante de la novela, hay un cambio de motivación: si Biralbo no ha sido perseguido por la búsqueda de venganza del marido engañado, no puede siquiera sospechar por qué.

El género negro no ha estado tan presente en la novela como lo estará en la visita a Lisboa, todos los elementos del policiaco comienzan a sucederse en el Burma. Biralbo se encuentra de repente llevado a punta de pistola hacia un cuarto donde lo atrapan Malcolm, Toussaints Morton y su secretaria Daphne. El relato ha llegado a su nivel cumbre de tensión, el pianista, amenazado por sus perseguidores conoce finalmente que ha sido guiado siempre por pistas falsas, el interrogatorio de Morton lo pone por fin en el camino correcto del misterio, un camino que de ninguna manera podía sospechar: “Yo le hago tres preguntas,

²² *Ibid.* p. 128.

usted me contesta a cualquiera de ellas y todos olvidamos el pasado. Número uno: dónde está la bella Lucrecia. Número dos, dónde está el cuadro. Número tres, si ya no hay cuadro, dónde está el dinero.”²³ La sorpresa de Biralbo es auténtica, así como la del lector. Sólo ahora estamos seguros de que Lucrecia no huía de Malcolm y Morton por haberlos visto cometer un asesinato, sino para ganarles un negocio. Es hasta que Morton pregunta por el cuadro o el dinero, que Lucrecia pierde su calidad inicial de víctima. Nunca se propone compartir las ganancias con nadie, prefiere perder su amor y su libertad a cambio del crimen.

Cuando todos los personajes vuelven a reunirse en el *Burma*, Malcolm ya no tiene las características de villano, las cede completamente a Toussaints Morton, el único personaje que conoce todas las referencias y todos los motivos.

Si Biralbo no ha sabido nada de Lucrecia en años, si él mismo le acaba de descubrir una verdad terrible acerca de su amada y si el secreto de ella ha puesto en peligro su vida, Morton no puede intuir que Biralbo todavía la ame. Tampoco puede sospechar que Malcolm al enterarse de que el músico y su mujer eran amantes, cometa el error que posibilita el escape de Biralbo. Es el desconocimiento de las pasiones humanas lo que deja a Morton como un criminal torpe; como él no siente pasión por nadie, sino que vive su vida en función de negocios que deben ser analizados con la cabeza fría, las pasiones de los otros personajes arruinan sus planes.

Después de este encuentro, Biralbo empieza a atar cabos: Billy Swann se mostraba demasiado preocupado por que se fuera cuanto antes de Lisboa; Lucrecia no escapaba de su marido sólo por miedo, debía tener algún otro motivo para alejarse de todos tomando en

²³ *Ibid.* p. 136.

cuenta que no avisó a la policía del asesinato cometido; Morton tenía un interés sospechoso en encontrar a Lucrecia como para que sólo quisiera ayudar a su amigo a reunirse con su esposa.

Comienza una persecución al más puro estilo del género negro. La impresión de desdoblamiento entre San Sebastián y Lisboa vuelve a la mente de Biralbo, le parece incluso que la persecución de Malcolm y Morton se continúa en Lisboa: “estaba en Lisboa y en San Sebastián, huía de Malcolm como otra noche igual había huido de Toussaints Morton, no había cesado nunca esa persecución por una doble ciudad que conjuraba su trama para convertirse en laberinto y acoso.”²⁴ No es sólo una sensación, el pianista se da cuenta de que han seguido todos sus pasos esperando que llegara finalmente a Lisboa, donde los conduciría a Lucrecia.

Malcolm corre detrás de Biralbo a través de calles laberínticas, pero lo pierde por el tiempo suficiente para que recoja la última información que le falta; Billy Swann confiesa que Lucrecia ha pagado su hospitalización, que sabe dónde encontrarla y que si desde su primera visita Biralbo creyó haberla visto en el tren fue porque ella lo había estado buscando. De este modo se eliminan las coincidencias excesivas.

Malcolm alcanza a Biralbo en el tren que lo lleva hacia la casa de Lucrecia. El pianista, entonces, comete la falta que lo obliga a cambiar su identidad. Mata a Malcolm en defensa propia arrojándolo al vacío; sin embargo, elige la vida de fugitivo, pues entregarse a la policía implicaría confesar todos los detalles del accidente, incluyendo el robo de Lucrecia. Se convierte en el héroe al decidir mantener en secreto el crimen de la mujer amada.

²⁴ *Ibid.* p. 143.

Lucrecia se enteró de todo con el asesinato del portugués y había elaborado el plan para hacerse con el cuadro. Obtiene una buena cantidad de dinero con la venta del cuadro, del que muestra una fotografía a Biralbo:

Biralbo me dijo que mirar aquel cuadro era como oír una música muy cercana al silencio, como ser muy lentamente poseído por la melancolía y la felicidad. Comprendió en un instante que era así como él debería tocar el piano, igual que había pintado aquel hombre: con gratitud y pudor, con sabiduría e inocencia, como sabiéndolo todo e ignorándolo todo, con la delicadeza y el miedo con que uno se atreve por primera vez a una caricia, a una necesaria palabra.²⁵

El último encuentro entre los amantes, cuando Biralbo ya conoce la verdad, es más parecido a sus primeros amores, pues los personajes se despojan de sus secretos. Lucrecia ya no es la mujer aterrada y nerviosa de antes, es una mujer tranquila, que sabe que ha escogido llevar una vida de fugitiva. Es obvio que para vender el Cézanne ella tuvo que relacionarse con gente del mercado clandestino de obras de arte y que está acostumbrada a escapar de sus perseguidores sin dejar huellas. Ahora tiene que huir una vez más, pues cuando Morton se entere del lugar en el que murió Malcolm, no tardará mucho tiempo en encontrar la casa de Lucrecia y reclamarle el dinero. Ella no está dispuesta a intercambiar el dinero por la tranquilidad, seguramente porque no confía en que Morton vaya a dejarla en paz de todos modos.

Después de todo lo que vivió y descubrió acerca de su vida en Lisboa, Biralbo no podrá ser el mismo en ningún sentido. Por un lado, se da cuenta de que es un hombre distinto al que amó a Lucrecia por primera vez: “En la pared vio la foto de un desconocido: él mismo, tres

²⁵ *Ibid.* pp. 158-159.

o cuatro años atrás.”²⁶ El narrador ya nos había adelantado las consecuencias de este encuentro con Lucrecia: “Dos años más tarde, en Lisboa, Biralbo iba a aprender que eso era lo único que los vincularía siempre, no el deseo ni la memoria, sino el abandono, sino la seguridad de estar solos y de no tener ni la disculpa del amor fracasado.”²⁷ Todavía se aman, pero el lazo que los une es tan oscuro, está marcado por tanto sufrimiento y sangre que saben que ya nunca van a estar juntos. Por otro lado, mató a un hombre, la policía busca a Santiago Biralbo, así que tiene que cambiar su identidad. Después no volverán a verse porque Biralbo dejará de existir.

Se convierte en Giacomo Dolphin. Un hombre nuevo, sin pasado, que amó, pero ya no ama, que aprendió la verdad de su vida, una verdad que no es luminosa ni bella, sino terrible. Este cambio lo convierte finalmente en el músico que siempre quiso ser, la experiencia del dolor, el conocimiento, la observación del cuadro de Cézanne y la pérdida definitiva de la mujer que tanto amó, le permiten tocar como nunca lo había hecho antes, tocar sólo para él:

Él levantó sus manos, acarició el teclado como buscando una fisura en el silencio, empezó a tocar, guiado por la voz como un ciego, aceptado por ella, imaginando de pronto que Lucrecia lo escuchaba desde la sombra y podía juzgarlo, pero ni siquiera eso le importaba, sólo la tenue hipnosis de la voz que le mostraba al fin su destino y la serena y única justificación de su vida, la explicación de todo, de lo que no entendería nunca, la inutilidad del miedo y el derecho al orgullo, a la oscura certidumbre de algo que no era el sufrimiento ni la felicidad y que los contenía indescifrablemente, y también su antiguo amor por Lucrecia y su soledad de tres años y el mutuo reconocimiento al amanecer en la casa de los acantilados.²⁸

²⁶ *Ibid.* p. 170.

²⁷ *Ibid.* p. 70.

²⁸ *Ibid.* p. 182.

Desde este punto de vista, el género policiaco se funde con la novela de aprendizaje; a partir de lo aprendido, de la nueva sabiduría, Biralbo se convierte en otro. Se convierte en el hombre que cuenta su historia al narrador, el que puede desprenderse de las cartas de Lucrecia, vivir en hoteles solitarios y realmente no necesitar del amor y la felicidad, sino sólo de la música. En palabras de Andrés Soria Olmedo:

La lección sentimental o el escarmiento sufrido por Biralbo es lo que ha dado lugar a que Giacomo Dolphin sea más que un mero nombre adoptado para conservar la vida [...] Pero además, la educación sentimental implica una educación estética. El narrador nota que Dolphin toca mejor que Biralbo. Las experiencias sufridas le han hecho permeable a las enseñanzas del trompetista Billy Swann [...] Ha aprendido que más allá de una forma de confesión, la música puede ser una “pasión fría”²⁹

Después del concierto en Lisboa el grupo en el que toca el pianista es el *Giacomo Dolphin Trio*. Dolphin ha conseguido formar su propio grupo, tomar las riendas de su vida. Ahora sabe que siempre está siendo vigilado por Morton, quien sólo está esperando que cometa un error, sabe que tiene que cargar con un revólver para defenderse, que va a vivir huyendo, como vuelve a suceder al final de la novela.

Muñoz Molina consigue subvertir el género policiaco, pues el objetivo siempre fue restablecer el orden perdido en una sociedad. Sin embargo, la sociedad a la que *El invierno en Lisboa* hace referencia se ha encontrado siempre fuera del *statu quo*. No hay necesidad de que los personajes cuenten con una autoridad que represente a la justicia y, por lo tanto, no hay nada que restituir.

²⁹ Citado por PÉRÈS. *Op. cit.* p. 71.

Otra de las novedades se debe a las constantes fracturas temporales. La mayor parte de las novelas policiacas van de un punto temporal a otro, sin transgredir el orden, ya que el sentido último del género es encontrar al criminal. Se trata sobre todo de un juego del intelecto, pero Muñoz Molina rompe con esta característica para enriquecer el estilo de la narración. Mediante el lenguaje, el autor consigue remotivar el género policial contemporáneo, el esquema sigue estando presente, mas no es necesario seguir un modelo creativo. En este sentido, su construcción literaria se acerca más a la realidad. Esta sensación está incluso más presente en *Plenilunio*, como veremos a continuación.

Muñoz Molina hace que el narrador de *El invierno en Lisboa* utilice el lenguaje de la novela policiaca porque es el que le parece mejor para la historia que va a narrar. Sin embargo, su manejo difiere del de otras novelas gracias a la intromisión constante del punto de vista del narrador. En *Plenilunio*, el lenguaje que utiliza el narrador es totalmente impersonal, se conforma con acercar al lector al punto de vista de los personajes, pero en ningún momento expresa su opinión. La remotivación del género por medio del lenguaje consiste en aportar al género policial una capacidad metafórica que muchas veces no fue aprovechada por otros autores. Los alcances metafóricos de la obra en *El invierno en Lisboa*, atañen sólo a un hombre. Ahora veremos un caso en el que atañen a toda su sociedad.

Capítulo III: *Plenilunio*

Plenilunio es una novela muy distinta de *El invierno en Lisboa*. En un principio parece acercarse mucho más a la estructura clásica del género; sin embargo, pronto nos damos cuenta de que, una vez más, Muñoz Molina lo modifica con el fin de dar intensidad a la narración. La acción comienza, como en casi todas las novelas policíacas, cuando el crimen ya fue llevado a cabo. El inspector al frente de la investigación está desesperado por encontrar al asesino, pues en la escena del crimen fueron halladas diversas evidencias materiales que, sin embargo, no han dado una captura como resultado. Además, el crimen fue de una perversidad terrible. La víctima, Fátima, una niña de nueve años, fue encontrada muerta en un parque a las afueras de la ciudad. Hubo intento de violación y fue asfixiada con su propia ropa. El inspector se propone atrapar al asesino como una labor personal. Sin embargo, pasa el tiempo y el culpable no cae; es un desconocido perdido en el anonimato que ofrece una gran ciudad donde nadie ve ni oye nada. Mientras el inspector da caza al asesino, se involucra sentimentalmente con la maestra de Fátima. Es posible que no se conocieran los motivos del asesino, si éste no intentara cometer un segundo crimen de la misma manera, exactamente, que el primero. En esta ocasión la víctima es Paula, de doce años. Paula logra sobrevivir al ataque del asesino, y el inspector se aprovecha de esta oportunidad. Consigue que no se publique ninguna información acerca de la desaparición o la muerte de Paula y así, el asesino debe preguntarse si lo que hizo ocurrió verdaderamente. El inspector lo espera noche tras noche en la escena del crimen, hasta que el criminal regresa. Es un hombre joven, sin rasgos particulares. Será juzgado, condenado y, luego, puesto otra vez en libertad. La historia del inspector no termina con el castigo del asesino.

Cuando era joven perteneció al grupo encargado de delatar estudiantes politizados. Una de sus víctimas del pasado se propone matarlo. Al final de la novela el hombre que lo había estado siguiendo para vengarse, le dispara en la calle; el inspector no pierde la vida aún, el final queda abierto.

Plenilunio es la metáfora del poder corrosivo del crimen. Si el género policiaco había funcionado para demostrar que existía una forma de restablecer el orden en una sociedad que lo había perdido por un acto criminal, a partir de su castigo, *Plenilunio* nos muestra la imposibilidad de recobrarlo; nos enseña que la vida, al tener contacto con el crimen, no puede de ninguna manera volver a ser lo que fue. Algo queda roto para siempre. La captura del asesino y el triunfo del detective, el inspector en este caso, carece de sentido, pues el crimen ha corrompido a las víctimas y sus allegados, de una forma irreparable. El dolor, la frustración y la sed de venganza se instalan en cada uno de los personajes y en el resto de su entorno.

Todos los hombres son culpables de algo. Todos tienen un secreto que ocultar, cuentas que saldar consigo mismos, con su pasado. Nadie es inocente y por lo tanto, nadie puede ser redimido. La semilla del mal germina en todas las almas, pero también la del bien; eso genera una sensación constante de relatividad en la narración, en la que cada personaje, dotado de características similares, se ve rodeado en circunstancias que no necesariamente merece, sino que lo envuelven con la misma naturalidad que en la vida. En este sentido, ni siquiera el encargado de hacer justicia, el inspector, es libre de culpas; todos los hombres son falibles y la captura de un asesino no implica que no vaya a haber otro, o incluso el mismo una vez liberado.

La sociedad, entonces, seguirá en una lucha infinita contra sus demonios, las víctimas no olvidan al criminal después de la aplicación del castigo, el agresor sigue teniendo un alma oscura, aunque la esconda y pueda quedar nuevamente en libertad, la ciudad no deja de estar en decadencia, sino que ésta se hace cada vez más palpable con el paso del tiempo.

La investigación del hecho policiaco sirve en esta novela como esqueleto para sostener un cuerpo mucho más grande, es el hilo conductor que nos permite adentrarnos en la complejidad de la mente humana gracias a la introspección psicológica de los personajes. Esto es posible debido a la utilización de un “narrador con”, un narrador que está muy cerca del personaje al que se refiere. Utiliza un discurso narrativo en tercera persona que da una impresión de primera. De alguna manera ésta es la primera técnica que nos hace sentirnos dentro de una novela policiaca: cada vez que comienza un nuevo capítulo, el narrador se ha acercado a un personaje distinto, y la primera actividad del lector como detective es averiguar a qué personaje se ha aproximado. Alberto Paredes nos dice de este tipo de narrador:

El narrador somete su discurso a la perspectiva de uno de los personajes que intervienen en la historia; y acude parcialmente, de una manera controlada por el propio registro del narrador, al modo indirecto libre. Sólo se narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás y su funcionamiento en el texto.¹

El lector se ve forzado a recuperar la mayor cantidad de información posible a partir de los datos aportados por el narrador. En un momento dado, el narrador nombra al personaje al que se refiere, pero en primera instancia la identificación depende del lector. Incluso hay casos en que el narrador ni siquiera nombra al personaje, pero la voz de cada personaje es

¹ PAREDES. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. p. 41.

sumamente distinta y el discurso indirecto nos permite sin lugar a dudas decidir de quién se trata o, al menos, sospecharlo. El narrador, al acercarse a un personaje, adopta su personalidad. Si el inspector es un tipo frío, que mantiene sus pensamientos a salvo hasta de sí mismo, entonces el narrador es también frío, y nos brinda los datos del inspector tal como él podría pensarlos, carentes casi de sentimientos, con la cabeza fría. Si se acerca al asesino, nos damos cuenta porque tiene un pensamiento retorcido, un lenguaje mucho más vulgar y la agresividad que lo domina traspasa las palabras.

A la dificultad de la voz narrativa se suma la mezcla de tiempos que también puede desconcertar al lector, pues la vida de cada personaje se convierte en un rompecabezas que tiene que armar. Los tiempos están bien marcados, como en el caso de *El invierno en Lisboa*, el narrador comienza a narrar en presente, como si se encontrara con el personaje en ese momento, luego hay marcas de pasado como “cuarenta años antes” o “cuando era un niño” o de futuro como “sólo después de unos meses” o “pronto descubriría que”. De manera que a lo largo de la novela, el lector, como lector de novela policial, tiene todos los elementos para reconstruir las historias de los personajes así como el desarrollo de la investigación y la forma en la que se cometieron los crímenes así como los motivos que los engendraron.

Los hechos no son suficientes para conocer la verdad de la historia, los personajes de Muñoz Molina están llenos de sentimientos y motivos; la historia, cualquier historia, y la de un crimen también, se conforma de mucho más que hechos; en palabras de Lourdes Franco Bagnouls: “El botín es la verdad que rebasa la historia; la verdad verdadera, 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.”²

Plenilunio va presentando una verdad que no es luminosa, sino terrible y oscura, la madeja se va desenmarañando para mostrarnos un nudo imposible de desenredar. Cada personaje es un hilo que se enreda con los demás para completar la trama de la novela, se encuentran con los demás, se duplican al igual que el tiempo, se rechazan y se atraen. Analizar a los personajes nos permitirá comprender qué papel juegan en la novela policiaca y cómo van conformando la metáfora de la realidad deseada por el autor.

Para realizar el análisis de esta novela, hemos optado por seguir un método distinto al de *El invierno en Lisboa*, debido a que los personajes de *Plenilunio* tienen una mayor profundidad psicológica. En esta novela la ciudad actúa como personaje sólo en la medida en que sirve para esconder al asesino, no influye en sus actividades.

² FRANCO BAGNOULS. *Op. cit.* p. 43.

3.1. Personajes

3.1.1. El héroe-detective y el villano-criminal

I. El inspector

La característica que define al inspector, y que no es de ninguna manera común a las de los otros detectives de novela policiaca, es el miedo: miedo en la infancia al sentirse abandonado en el orfanato; miedo en Bilbao por los ataques a la policía; miedo a la vergüenza de pedir el traslado; miedo a enfrentar los reproches de su mujer y más tarde su locura; miedo y vergüenza a aceptar su pasado de espía entre los estudiantes frente al padre Orduña; miedo a no ser capaz de encontrar al asesino de Fátima; miedo de perder a Susana, pero también de entregarse a ella. Cuando Susana reflexiona acerca de la personalidad del inspector, el narrador nos lo explica sencillamente:

Pensó que a cada uno nos retrata del todo un solo gesto, y que ese era el que lo retrataba entero a él: parado en el quicio de una puerta, sin decidirse a dar el próximo paso, por inseguridad o miedo de no ser aceptado, o tal vez, en el fondo, por falta de verdadera convicción, de simple impulso de vivir.³

Su infancia en el colegio de jesuitas, bajo la tutela del padre Orduña, lo convierte en un joven lleno de dudas, que voluntariamente trata de olvidar su pasado. Fue enviado al colegio mientras su padre cumplía condena por ser republicano y su madre no podía hacerse cargo de él. Por esa vergüenza miente al respecto de sí mismo con tanta fuerza que finalmente no sabe quién es en realidad. El pasado del inspector es un pasado sucio, él, que en el presente de la narración es el encargado de hacer justicia, tampoco está libre de culpas

³ MUÑOZ MOLINA. *Plenilunio*. p. 462.

terribles como la que confiesa al padre Orduña: “de quien me estaba escondiendo era de usted, de lo que habría pensado de mí si hubiera sabido que me ganaba la vida en la universidad pasando informes a la brigada político social sobre la gente politizada o revoltosa de mi curso”⁴. Este pasado finalmente va a darle alcance, pues la persona que intenta asesinarlo al final de la novela recuerda quién es y decide que también merece su castigo.

En este caso el inspector es más cercano al detective de la novela negra que al de la novela policiaca clásica, pues hay una participación visceral del detective, se involucra personalmente con el caso así como con los demás personajes. Se trata de una forma del hombre rudo que aparenta no inmutarse por las cosas que pasan cuando en realidad le afectan profundamente.

Antes de ser destinado a Mágina, el inspector pasa catorce años en Bilbao, también como policía, encargado de la búsqueda de terroristas, de quienes es constantemente blanco de amenazas de muerte. Su matrimonio se arruina por culpa del terror que llevó a su mujer a la locura, pero también porque él nunca estuvo ahí para ella. Llegaba usualmente tarde a casa, después de haber pasado la noche con sus compañeros en bares donde trataba de exorcizar su miedo a base de alcohol. Cuando finalmente le dan el traslado, su mujer ya tiene los nervios destrozados y tiene que ser ingresada en un sanatorio. De modo que el inspector se encuentra en una ciudad nueva, en la más absoluta soledad, en el momento del asesinato de Fátima.

⁴ *Ibid.* p. 363.

Atrapar al asesino se convierte en su único deseo, en su única ocupación, incluso cuando la captura no va a recuperar a Fátima ni a su familia, él lo toma como una labor personal:

lo que lo empujaba era una urgencia de restitución imposible y un apasionado rencor que sin saberlo nadie era un nítido deseo de venganza. Tenía que encontrar la cara de un desconocido para castigarlo porque había matado y para impedirle que volviera a matar [...] para que se meara, como se meaban tantos años atrás los estudiantes, los detenidos políticos.⁵

En el caso del asesinato de Fátima, el inspector ve una posibilidad de redención, es el momento de atrapar a alguien que ha cometido un crimen terrible, a alguien que realmente merece un castigo. En la escena del crimen se encontraron diversos restos del asesino: sangre, saliva, las huellas de sus zapatos, las marcas de sus huellas digitales, cabellos; sin embargo, todas estas pistas van a parar a la nada, pues no existe algo contra qué compararlas, las marcas de la existencia del asesino guían a un fantasma. Entonces el inspector se propone buscar una mirada, la mirada de un desconocido que ha cometido un crimen tan atroz que tiene que llevar un rastro en los ojos.

El paso del tiempo lo lleva casi a la desesperación, a la frustración de la inutilidad. Por primera vez, un caso no tiene sólo implicaciones de trabajo, sino que la muerte de Fátima remueve en él sentimientos que no conocía, una sensación de dolor que no le permite vivir en paz. Cuando mira las fotografías de Fátima al ser encontrada muerta en el parque, piensa con alivio que él no tuvo hijos, pues intuye que no podría soportar la rabia y el sufrimiento. Se da cuenta de que la ciudad se va olvidando poco a poco de la niña a la que lloró con tanta pena, y esa imposibilidad de hacer permanecer en la memoria de los otros a la niña le hace prometerse a sí mismo estar constantemente alerta:

⁵ *Ibid.* p. 15.

Clavada en la pared estaba la foto de ella que habían entregado los padres cuando denunciaron su desaparición: era un recuerdo, un mandamiento imperioso para seguir buscando, pero también, para el inspector, mirar esa cara de risueña dulzura, los ojos grandes y rasgados en los que no había un solo rastro de recelo, ni un presentimiento de dolor, era un manera de no pensar en las otras fotos⁶

El inspector comprende el olvido de Fátima como una segunda muerte, la muerte definitiva; para Lourdes Franco, en la obra de Muñoz Molina, en general: “El recuerdo es como un exorcismo contra la muerte, es el arma con la cual se combate a la verdadera muerte que es el olvido.”⁷ El inspector no estaba en posición de rescatarla de su muerte física, pero puede intentar salvarla en la memoria.

El asesinato de Fátima implica una serie de cambios insospechados para el inspector. Por un lado tiene la oportunidad de empezar a vencer el miedo, deja de verse a sí mismo como blanco de ataques, es consciente de que lo más importante no es esconderse de sus enemigos, sino encontrar al criminal, pero la metamorfosis posible va mucho más allá del miedo, puede convertirse en un hombre nuevo, pues es gracias a este crimen que tiene la oportunidad de conocer a Susana Grey, la maestra de Fátima, quien juega el papel más grande en su transformación.

La historia de amor entre el inspector y Susana tampoco es parecida a las de otras novelas policíacas. Lo importante de este encuentro es que el inspector aprenderá a vivir, a notar cosas que antes ni siquiera sospechaba, que antes de morir el inspector debe saber que está vivo; de alguna manera, para ser capaz de atrapar al asesino, tiene que hacerse digno de ello. Después de comenzar su vida al lado de Susana el inspector confiesa: “Yo no he sido

⁶ *Ibid.* p. 30.

⁷ FRANCO BAGNOULS. *Op. cit.* p. 38.

valiente todos estos años, cuando pensaba que tenía dominado el miedo y que no me importaba mucho que me mataran, era que no conocía la diferencia entre estar vivo y estar muerto.”⁸

El terror que sentía en Bilbao se debía a que la muerte podía encontrarlo desprevenido, en que podía un día salir de su casa y morir sin saber que estaba por morir y sin haber hecho nada que de verdad tuviera valor. Lo primero que lo hace sentirse hombre es toparse cara a cara con el cadáver de Fátima: “Pero sufrir, sufrir por alguien de verdad, no querer vengarme o tomarme la justicia por mi mano, sufrir como si me hubieran arrancado algo, como si me amputaran sin anestesia, eso no lo he sentido más que aquella vez.”⁹ Después se siente hombre al ser un hombre para Susana Grey.

Es durante su primer encuentro íntimo con ella en “La isla de Cuba” cuando el asesino ataca de nuevo. Entonces el inspector tiene la primera idea de contraataque, quiere mantener en secreto que Paula sobrevivió para desconcertar al asesino y obligarlo a cometer un error, además, gracias a Susana se le ocurre que las fases de la luna pueden tener algo que ver con el procedimiento del asesino y decide esperarlo en el parque donde dejó a sus víctimas, lo que lleva a la captura del criminal.

Es posible que el hombre frío que había sido antes, sin haber vivido el dolor y el amor, no hubiera dado jamás con el asesino. Sin embargo, no es capaz de hacer frente a esa transformación. Cuando su esposa sale del sanatorio, el inspector se reúne con su vieja personalidad: “Había pasado su vida adulta callando y postergando las cosas, cubriendo de silencios o dejando para más tarde íntimas decisiones y deseos.”¹⁰ Esta vez no será la

⁸ MUÑOZ MOLINA. *Plenilunio*. p. 373.

⁹ *Ibid.* p. 369.

¹⁰ *Ibid.* p. 437.

excepción, deja de buscar a Susana para vivir de nuevo con su mujer en la frustración de antes, de siempre. Ni siquiera la captura del asesino le resulta estimulante, al encontrarse frente a él no puede evitar la sensación de apatía y molestia:

Sin haberlo visto nunca hasta entonces el inspector lo reconocía, pero se daba cuenta de que faltaba la exaltación nerviosa que había imaginado tantas veces que lo dominaría cuando llegara este momento, la sensación de victoria y de ira. Lo que notaba, en el fondo de sí mismo, era un principio de decepción, de cansancio, una impaciencia de terminar cuanto antes.¹¹

Al atrapar al asesino y dejar a Susana, la vida del inspector carece de sentido otra vez. Como en el género policiaco, se ha reinstaurado el orden, incluso cuando el orden no sea la situación deseada. Por otro lado, su final se había estado desarrollando desde mucho tiempo antes. El narrador nos había dado las pistas para sospechar que algo no estaba bien, que el inspector bajó la guardia cuando no debía:

Un día el inspector vio su propia cara en el telediario, tomada de muy cerca, con su nombre y su cargo escritos en la parte baja de la pantalla, como por si quedaba alguna duda, y se irritó mucho y se alarmó más de lo que él mismo estaba dispuesto a reconocer [...] Se preguntó si esas imágenes las estaría viendo alguno de los que le enviaban anónimos cuando vivía en el norte y comprendió con desagrado que había tenido un acceso innoble de cobardía¹²

Alguien mira su rostro en la televisión y empieza a cazarlo, planea su muerte, se trata de un espía que lo observa en todo momento y que va a castigarlo por haber sido también un espía y haber delatado a los estudiantes politizados cuando estaba en la universidad. Es justamente cuando se arrepiente de no haberse quedado al lado de Susana, cuando lo están

¹¹ *Ibid.* p. 407.

¹² *Ibid.* p. 43.

esperando para matarlo, cuando él no se lo espera y está más concentrado en su propio abatimiento que en protegerse, “fue el grito lo que lo despertó de su ensimismamiento, y es probable que si no hubiera empezado ya a volverse y a intuir el peligro no habría llegado a saber lo que estaba a punto de ocurrirle, y tal vez habría muerto sin enterarse siquiera de que iba a morir”¹³.

El personaje del inspector funciona dentro de la metáfora del crimen corrosivo, pues es herido por sus crímenes, no puede salvarse porque él mismo no lucha por la salvación, porque aunque se arrepiente y siente vergüenza no es capaz de cambiar su vida, de ser un hombre nuevo. Es el héroe de la novela policiaca, pero no lo es de sí mismo, estaba condenado como lo están la sociedad y la ciudad, como ellas, al final de la novela todavía no muere, pero ninguno deja de sufrir las consecuencias de la degradación que ellos mismos comenzaron y no pueden frenar.

II. El asesino

Todos los personajes adultos de *Plenilunio* tienen sentimientos fuertes, todos son capaces de sentir un odio vivo, de guardar rencor, de desear venganza, pero también de amar y de luchar por la verdad; todos menos uno: el asesino. Este personaje sólo es capaz de sentir odio y resentimiento. Sin embargo, estas características sólo las conoce el lector, pues él se desenvuelve en su vida cotidiana ocultando su verdadera personalidad. Aparentemente, para sus padres y sus vecinos, es un hombre común y corriente, incluso un buen hombre, un muchacho ejemplar que dejó de estudiar para hacerse cargo de la economía familiar, que tiene un trabajo honrado que lleva a cabo de la manera más agradable posible.

¹³ *Ibid.* pp. 469-470.

El narrador consigue presentarnos la realidad del personaje desde el tipo de lenguaje que utiliza al referirse a él. Las ideas más turbias y oscuras las expresa en discurso indirecto; no estamos escuchando la voz del narrador, sino la voz del asesino, un joven que raptó, intentó violar y mató con crueldad a una niña de nueve años, y que intentó repetir su crimen con otra de doce. El personaje está creado para que el lector no sienta la más mínima compasión por él.

Su aparición en la novela es sorprendente, el inspector está en su busca, el forense hace las pruebas de sangre y la autopsia de la primera víctima, los padres de Fátima están devastados y quieren venganza. De repente el narrador introduce a un personaje desconocido, un personaje fundamental, pero sin nombre. El discurso comienza a ser denso y retorcido, este joven no tiene sino pensamientos terribles. Desprecia a sus padres por ser viejos y por no terminar de morir, desprecia su trabajo porque le deja el olor del pescado en las manos todo el tiempo, porque por más que se limpie sigue sintiendo el repulsivo olor y hace que odie su entorno, lleno de miseria.

Es importante que el asesino y el inspector sean los dos personajes importantes que no tienen nombre. Implica que son los únicos imprescindibles de la novela policiaca, los dos necesarios, el detective y el criminal, personajes indispensables que se repiten una y otra vez en el género, el perseguidor y el perseguido. No importa cuántas veces el detective encuentre al criminal, lo atrape y lo castigue, siempre habrá otros, hubo otros y los seguirá habiendo porque el crimen se ha vuelto parte de la vida, parte de la sociedad. El orden no existe porque siempre que se recupera se vuelve a perder. El inspector y el asesino no tienen nombre porque pueden ser cualquiera, el que comete un crimen y el que resuelve uno.

Llega un momento en que la figura del asesino se vuelve de alguna manera envidiable, pues él sabe lo que ha hecho cuando nadie más lo sabe, “El puede decir, en el secreto de su impunidad, *Yo sé quién soy*, él sabe que ha raptado y que ha matado”¹⁴. Él sabe que es un asesino y ese conocimiento le da fuerza, le hace sentir grande y poderoso, pero en realidad esa necesidad de encontrar el poder en un acto criminal se debe a que se considera a sí mismo un ser miserable, envuelto para siempre en sus circunstancias, incapaz de crearse la vida que desea. El crimen logra que se convierta en alguien, que piense en sí mismo como un hombre importante, pero esa importancia radica en que no lo atrapen, en que siga siendo el único portador de su secreto, la fuerza que adquiere a partir del asesinato de Fátima le hace creer que es infalible: “Ahora, siempre que mira un televisor encendido, se acuerda de cuando vio en las noticias la cara de la niña, y aunque sabe que es imposible imagina que un día puede ver su propia cara”¹⁵. No cree que pueda fallar, tiene la certeza de que no lo atraparán, “sabe que es imposible”.

Lo más terrible de este asesino es que de algún modo enfermo cree en su inocencia, a la vez que se regodea en la idea de que ha cometido un acto atroz e inhumano, sigue su vida después del asesinato como si nada hubiera pasado, incluso tranquilo, como si la muerte de Fátima sirviera sólo para darse importancia:

entra uno a la ducha a las dos de la madrugada, aturdido todavía, asustado, un poco borracho, recordando cosas que parecen soñadas, y cuando sale enrojecido y desnudo frente al espejo turbio de vapor ya es como si fuera otro, como si no hubiera hecho nada ni estuviera cansado hasta el límite del desvanecimiento¹⁶

¹⁴ *Ibid.* p. 129.

¹⁵ *Ibid.* p. 170.

¹⁶ *Ibid.* pp. 179-178.

Se siente inmune a las miradas de los otros, a las acusaciones posibles, cree que nadie podría reconocer a un asesino detrás de su cara de niño, de sus ojos llenos de inocencia, esta condición lo lleva incluso a retar a la autoridad, aunque sea desde lejos, se acerca a la comisaria bajo la ventana del inspector sintiéndose expuesto, pero a salvo, nadie sería capaz de sospechar de él: “Si él quiere, si le da la gana, si le sale de la punta de la polla, cualquier cosa que se le ocurra puede hacerla y no pasará nada, parecerá luego que ha soñado y sin embargo será real, saldrá en los periódicos y en el telediario de las tres.”¹⁷

Su sentimiento de inocencia se incrementa cuando se atreve a ser partícipe de la misa para Fátima, la niña a la que él mató con sus propias manos, la que es llorada por su culpa. El asesino asiste al funeral de Fátima, uno más entre los dolientes, entre los cientos de personas que fueron a pedir que se hiciera justicia, y se siente limpio, como si la inocencia de Fátima se contagiara a su piel: “Sólo él sabiendo, aunque no recordando, conmovido, casi inocente, igual que todos, atrapado por la misma ondulación universal de congoja, de luto y de rabia vengativa que atravesaba la multitud”¹⁸

El saber que es un asesino impune le lleva a pensar en el acto criminal como una forma de venganza, como un acto de justicia en contra de los que quieren ser más que él, en contra de cualquiera que se atreva a pasar sobre su idea de sí mismo, a recordarle que no es más que un joven corriente que trabaja con las manos sucias en una pescadería. En el momento en que está siguiendo al padre Orduña y una mujer le grita porque se pasó en la luz roja, él piensa conscientemente en su crimen como una forma de venganza: “qué sentiría la tía, tan

¹⁷ *Ibid.* p. 205.

¹⁸ *Ibid.* p. 209.

soberbia, con sus pulseras y sus uñas rojas, si el niño o la niña bajaran a la calle y tardaran en volver, si no volvieran nunca.”¹⁹

Muñoz Molina hace que los pormenores del crimen fluyan del propio pensamiento del asesino a través de la voz del narrador; cuando rapta a Paula, repite casi instintivamente todo lo que hizo con Fátima, la narración del elevador, de la caminata a través de la ciudad, es más recordada que actuada por segunda vez; hace lo mismo que la primera, así el lector conoce cómo llevó a cabo los dos crímenes, cómo escogió arbitrariamente a la víctima y la violencia que ejerció sobre ella manejándola como un títere lleno de miedo.

El lector de novela policiaca sabe ahora cómo lo hizo, pero falta conocer el porqué. Para encontrar la verdad del asesino es necesario conocer los motivos que lo llevaron a actuar. Sabemos que tuvo que trabajar para llevar dinero a su casa y a su bolsillo; que entró a la escuela militar y que estuvo siempre aterrado de los que eran más fuertes y más inteligentes que él; que fue acosado por sus compañeros y víctima de sus burlas; que se siente avergonzado de su miembro sexual y que es impotente, pues no pudo penetrar a sus víctimas. Uno de los datos más importantes que conocemos gracias a un personaje secundario, una prostituta, es que necesita la violencia para excitarse, que requiere de una navaja en las manos y sentirse en un estado de poder sobre las mujeres para tener una erección, pero que ni siquiera así puede concretar el acto sexual. Antes de matar a Fátima había amenazado a una prostituta. Después de atacar a Paula acude una vez más al mismo bar y amenaza a otra prostituta, pero ésta es más vieja y se burla también de él. Después de esto sabemos que ataca a las niñas porque no se atreve con una mujer, porque no está lo suficientemente seguro de sí mismo para dejar a un lado la pornografía y la violencia y

¹⁹ *Ibid.* p. 211.

tener una relación normal. Está enfermo, pero no genera ninguna compasión, sólo asco y repulsión, el lector también desea que el criminal sea atrapado. Ésta es una de las principales necesidades del género policial.

Finalmente, comete un error, cae en la trampa tendida por el inspector, no sabe si encontraron el cuerpo de Paula, después de que él repitió uno por uno todos los actos que llevaron a Fátima a la muerte, no tiene noticias del hallazgo de Paula, ni siquiera de su desaparición. Trata de convencerse de que es él el fuerte, de que sabe que todo es una trampa:

callaban, tenían miedo, una ciudad entera aterrada por un solo hombre, confabulada en vano para atraparlo, tendiéndole trampas en las que no pensaba caer, escondiendo cosas, queriendo borrarlas, como si él fuera idiota [...] querían engañarlo, estaba seguro, que se confiara, que diera un paso en falso²⁰

Mientras piensa en que es más inteligente que toda la ciudad y que no caerá en la trampa, va acercándose al parque donde dejó sus cadáveres. Va directamente a ser apresado. Se entrega a la policía con una docilidad absoluta; el hombre fuerte que creyó que era no existe, levanta las manos incluso cuando no se lo ordenan y cuando lo atrapan se orina en los pantalones, como sus propias víctimas. A partir de su captura es como si no desapareciera, el narrador no volverá a acercarse a sus pensamientos sino indirectamente.

El inspector se siente decepcionado al encontrar al asesino; es un tipo común, de mirada huidiza, que llora y argumenta que él no hizo nada, que fue culpa de la luna. Es un tipo que genera fatiga; un tipo cualquiera, sin misterio; siente repulsión por él, pero no odio, no despierta ninguna clase de sentimientos fuertes, sino rechazo mezclado con indiferencia.

²⁰ *Ibid.* p. 400.

Algunos meses después de su captura es un joven solo, al que nadie quiere defender y que cree que ha encontrado su salvación en Dios, que es un inocente que cometió dos crímenes poseído por el demonio. La mayor venganza del inspector es decirle que no cree en su cambio ni en su salvación, que será siempre el mismo miserable y que para eso no hay cura posible:

—Cumplirás diez, como máximo —el inspector ahora había alzado la voz, más áspera de lo habitual, casi temblándole, con una furia inútil que no sabía contener—. Con poco más de treinta estarás otra vez en la calle y harás lo mismo que has hecho esta vez, y si vuelven a atraparte estarás otros pocos años y serás todavía un hombre fuerte y dañino cuando te suelten de nuevo, si no quiere tu Dios que te hayas muerto antes.²¹

No hay posibilidad de dar al asesino el castigo que realmente merece. Lo más deseable será que su propia consciencia lo atormente una vez que se asuma como culpable. Mientras él crea realmente en su inocencia el castigo es inútil.

III. Duplicación de acciones y de tiempo

Para atrapar a un desconocido es necesario que el inspector lo encarne de alguna manera, que esté cerca de él antes con el pensamiento para que después pueda estirar la mano y tocarlo. La duplicación corre un papel fundamental en la captura del criminal. Primero hay una especie de duplicación en las acciones del inspector y las del asesino. El inspector recuerda que la noche del primer asesinato había luna llena y que eso le impidió volver a dormirse cuando se despertó de un mal sueño. Todavía no sabe que se ha cometido un crimen horrible, su sueño pudo ser provocado por cualquiera de los motivos que teme. Sin

²¹ *Ibid.* p. 450.

embargo, empieza a estar muy cerca del asesino; esa noche seguramente los dos se quedaron en la cama sin poder dormir, los dos debido a la claridad de la luna y a la culpa. Aunque los remordimientos sean producidos por motivos bien distintos, existe una condición humana similar que los une y acerca de la que reflexiona el inspector: “Tal vez al mismo tiempo que el inspector se despertaba del sueño y se encontraba varado en el insomnio, el otro, el reciente asesino, había yacido en su cama, todavía despierto, cansado, sobresaltado”.²²

En el mismo orden de la duplicación entre estos personajes, el inspector empieza a pensar circunstancias en las que puede encontrarse el asesino, como qué hizo si cuando llegó a su casa después de asesinar a Fátima había una mujer esperándolo; cómo hizo para ocultar el olor a sangre y a sudor, el sobresalto y la fatiga extrema. De repente el inspector se da cuenta de que ya no está pensando en el asesino, sino en él mismo, en cómo no podía ocultar el olor de alcohol y cigarrillos o incluso de otras mujeres cuando llegaba a casa y su mujer lo esperaba despierta. Efectivamente al asesino lo espera una mujer, su madre, y la diferencia fundamental es que el inspector siente una culpa fortísima por llegar en ese estado, mientras que el asesino no siente más que rabia.

El inspector necesita encontrar los ojos del asesino para encerrarlo, no sólo porque ha cometido un crimen, sino porque de esa manera él dejará de ser el criminal de sí mismo y se convertirá en el héroe. Es por ello que lo busca incansablemente, que no piensa más que en aprenderlo, para poder volver a ver sus propios ojos sin culpa como lo hace siempre: “y al apartarse de la cara la toalla húmeda y no muy limpia y ver de pronto sus ojos enrojecidos por el insomnio tuvo de nuevo la sensación de estar a punto de ver o de

²² *Ibid.* p. 32.

recordar los ojos del hombre que buscaba”.²³ Lo más terrible no es que sus ojos puedan ser para él los de un criminal, que al verlos en el espejo sienta que está cerca de recordar los del asesino aunque nunca los haya visto, sino que al buscar una mirada finalmente comprende que los ojos no son el espejo del alma, que los ojos de cualquiera pueden ser los de un criminal o los de un inocente.

La segunda duplicación es todavía más importante, es la duplicación de los crímenes, la forma casi exacta en que el asesino lleva a cabo sus dos crímenes. Lourdes Franco Bagnouls ve el espejo como una constante en la obra de Muñoz Molina. En el caso de *Plenilunio* apunta a la luna como un espejo que permite la repetición de la fatalidad. El asesino no comete crímenes premeditados, sino que se deja llevar por sus instintos para realizarlos. Asesinar a Fátima parece incluso sorprenderlo, después de matarla se asombra de la capacidad destructiva de sus manos. No la elige como víctima, sólo llega a su portal casualmente, como después hará cuando llegue al elevador de casa de Paula. Actúa la segunda vez como actuó en la primera, sin planearlo: “y sólo al darse cuenta de que este bar donde ha entrado a tomarse un ron con cola es el mismo de la otra vez empieza a comprender la repetición de las cosas, la duplicación de todo, idéntico, pero ligeramente distinto”²⁴

No sólo hay luna llena como antes cuando raptó a Fátima, sino que también hay frente a él un espejo que empieza a darle la idea de que puede hacer todo dos veces:

los dedos ciñen la forma del mechero y lo acercan, en dos lugares al mismo tiempo, aquí y en el otro lado del espejo, ahora y hace dos meses, porque cada cosa se le va revelando idéntica,

²³ *Ibid.* p. 36.

²⁴ *Ibid.* p. 260.

como si comprendiera de pronto la forma de un dibujo geométrico, cada detalle se ajusta a la casilla correspondiente de la duplicación²⁵

Y si la primera vez no lo atraparon no tienen por qué atraparlo una segunda vez, siempre y cuando lo vuelva a hacer todo idéntico. La hora es la misma, el barrio el mismo, el bar donde bebe la copa que lo medio emborracha es también igual “no ha tenido que decidir ni elegir nada, sólo dejar que las cosas sean exactamente iguales, detalle por detalle, segundo a segundo”.²⁶

El lector sabe que si todo es igual va a atacar una vez más, que se está preparando para llamar otra vez al portero automático de un edificio y cuando entre una niña la va a seguir y que ella no sospechará nada. El lector empieza a ser un detective impotente por la duplicación de los acontecimientos, sabe de antemano qué es lo que va a pasar, qué va a tratar de hacerle a su nueva víctima, no puede hacer nada más que ser testigo y esperar que algo pase, que algo cambie, que sea visto por alguien o que Paula actúe de una manera diferente a la docilidad aterrada con que actuó Fátima. Entonces el narrador le da una oportunidad de que sus deseos ocurran en la novela, todo es idéntico aparentemente, pero se nos aporta un dato sumamente importante, una diferencia:

Nadie lo sorprendió la otra vez, nadie lo detuvo, y ahora todo es tan idéntico que mira la cara de la niña y ve la de la otra [...] Todo lo mismo, la navaja que desciende hasta el cuello, pero ahora no tiene que bajar tanto como la otra vez, y eso de repente es una anomalía, una irregularidad que disgusta, pero que no es grave, parece más bien el resultado de un defecto de enfoque.²⁷

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.* p. 266.

²⁷ *Ibid.* p. 297.

Esta diferencia que perturba fugazmente al asesino, pero que no le impide continuar, es de lo más significativa, aunque el criminal cree que todo es igual, la diferencia entre las edades de Fátima y Paula contribuyen a que ésta última, un poco mayor, sobreviva al ataque. Franco Bagnouls lo explica de esta manera:

duplicación de dos acciones separadas en el tiempo, reiteradas en el espacio y la circunstancialidad, que corren paralelas en su realización hasta que surge un pequeño resquicio que impide que estas dos acciones se repitan de manera idéntica, rompiéndose así la similitud y provocando lo que he denominado “la fisura en el espejo”.²⁸

La fisura en el espejo le da oportunidad al inspector de tender la trampa al asesino y atraparlo; tal vez el procedimiento fue el mismo, pero las consecuencias son bien distintas. El asesino se creía infalible porque para él los dos crímenes fueron idénticos, pero el otro sabe que no fue así. El conocimiento, el secreto, cambia de propietario, ahora el inspector sabe algo que el asesino no, obtiene el poder. La duplicación de las acciones no podría llevarse a cabo sin las víctimas, una misma niña duplicada para el asesino, pero sumamente diferentes en todo sentido, unidas y asimiladas tan sólo por la acción del crimen.

3.1.2 Las víctimas

I. Fátima

La víctima de la novela policiaca no siempre es inocente. Algunas veces se trata de un personaje que ha entrado en un mundo turbulento y sus actos lo llevan a las manos del criminal; en otras, se entera de algo que no debía saber o guarda un secreto oscuro que no debe divulgarse. Sin embargo, en gran parte de las novelas de este género la víctima es

²⁸ FRANCO BAGNOULS. *Op. cit.* pp. 129-130.

inocente. Esto es necesario para que el lector cree cierto lazo de simpatía por ella y desee que se descubra a su agresor. Fátima se trata de un caso extremo de víctima inocente.

Desde el comienzo de la novela se habla de la desaparición de la niña; pronto nos enteramos de que fue asesinada y otros detalles brutales extraídos de la escena del crimen y de la autopsia. Todo el tiempo se trata de un personaje fallecido, sólo sabemos de ella viva a través de los testimonios de quienes la conocieron, y su ausencia hace que no recuerden más que detalles de una niña excepcional, diferente al resto de sus compañeros, mucho más educada y comprometida; era madura para su edad en muchos aspectos, ayudaba a cuidar de sus hermanos menores y escuchaba con atención cuando le hablaban los adultos. Tenía nueve años cuando fue asesinada y su pequeño cuerpo maltratado fue enterrado con el vestido que usó en su primera comunión, con el que su imagen de absoluta inocencia queda fijada para siempre.

La fotografía de su primera comunión se convierte casi en una imagen santa, una sociedad que ha perdido desde mucho tiempo antes la cohesión y la fuerza en la unión, volverá a integrarse para pedir por su descanso. Además el asesinato devuelve importancia a Mágina, hacía falta algo así de terrible para que los ojos de todos se volvieran hacia la ciudad y el desarrollo de varias historias, como la del inspector, siguiera su curso.

Esta muerte revela la intensidad del aislamiento que se vive en las urbes, donde algo espeluznante puede llevarse a cabo sin que nadie se fije, sin que la angustia de una pequeña niña sea sentida por los que la rodean; resalta la soledad y la indiferencia de cada uno de los habitantes que ya no son capaces de sentir a los que pasan a su lado: “y ya parecía que aquellos minutos precisos eran los únicos en los que nadie había visto nada y que justo en ese tramo de la calle no había cruzado nadie en ese momento, ni había mirado nadie desde

ningún balcón.”²⁹ De este modo, el asesinato de Fátima adquiere también un sentido de culpa colectiva, una persona que hubiera notado algo extraño, una entre todas las que se atravesaron con el asesino mientras cruzaba la ciudad, hubiera podido detener la tragedia. Pero no fue así, ni siquiera sus padres notaron algo raro hasta que se tardó demasiado en volver a casa: “Nadie adivina nunca nada, nadie descubre en la serie idéntica de los actos comunes ninguna señal que permita distinguir el último de ellos.”³⁰ Sus padres, su maestra, la dependienta de la papelería y una única señora que la vio caminando guiada por el asesino que sangraba se sienten culpables por no haber cambiado algo en sus actos que hubiera detenido la labor del azar.

La muerte de Fátima origina que vuelvan a la ciudad antiguos temores, que nadie se sienta a salvo; ella se convierte en un símbolo del orden quebrado, en la esperanza de tiempos mejores y mejores personas imposibilitada para siempre. Porque la aprehensión del asesino no revivirá a la víctima ni restaurará la pérdida de los que convivieron con ella.

El asesino no sólo le quitó la vida, sino que también le hizo ver una forma del terror que ningún niño debe conocer. Intentó violarla y desgarró su carne con las uñas rotas y sucias, para terminar asfixiándola con sus propios calzones, abandonada a la intemperie como una muñeca vieja y olvidada. Pero sigue siendo una niña de nueve años. Es muy importante que sea una niña tan pequeña, pues así comprendemos parte de la psicología corrompida del criminal y la incapacidad de Fátima para defenderse, ni siquiera llegaba a comprender lo que estaba pasándole. Al ser tan pequeña no podía imaginarse lo que su atacante trataba de hacerle, no podía pensar que alguien quisiera herirla o matarla.

²⁹ MUÑOZ MOLINA. *Plenilunio*. p. 77.

³⁰ *Ibid.* p. 48.

Los datos de la autopsia indican que la falta de oxígeno hizo que se desmayara antes de morir, por lo que no sufrió más el dolor ni la agonía de la asfixia. Esta información sirve para que los personajes y el lector tengan cierto alivio respecto al asesinato, pero no para que no le desee lo peor al asesino. La experiencia de muerte de Fátima se nos brinda fríamente, pero con cierta discreción, como si el autor no quisiera hacer demasiado violento para el lector el conocimiento de los hechos. La duplicación del crimen nos permite conocer más detalles, desde el primer encuentro entre la víctima y el criminal en el elevador hasta el terror de la fuerza del asesino y el abandono en el parque, pero es otra víctima, “la doble inexacta”, un poco mayor que Fátima, la que sobrevivió.

II. Paula

Fátima y Paula comparten la experiencia del crimen, ambas fueron elegidas casualmente y obligadas por el violador. Ambas sufrieron la caminata a su lado a través de toda la ciudad deseando que alguien lo detuviera y las salvara, pero la experiencia de Paula es diferente. Ella tiene ya doce años y es consciente de lo que su rebeldía podría implicar, sabe que si no hace lo que el raptor le ordene la matará, pero seguramente intuye que lo que va a hacerle no será mejor. Paula sobrevive al ataque, sobrevive gracias al frío y al dolor, que la mantienen despierta: “se ha esforzado en quebrar el sueño y ha emergido de él a tiempo de no ser aniquilada en medio de la pesadilla”.³¹ Logra retirar de su boca el objeto que la asfixia y arrastrarse fuera del parque.

Una vez a salvo, todavía no parece haber vuelto a la consciencia, se comporta como un animal que ha sido herido, reacciona con miedo al contacto de los que están con ella, sufre.

³¹ *Ibid.* p. 328.

Paula parece tener dentro de sí el motor de la vida, una energía que hace que logre sobreponerse a la experiencia horrible que vivió. Pero los daños son mucho más profundos que las lesiones físicas, lo que pasa dentro de Paula es una metáfora dentro de la metáfora, así como en la novela el orden será restablecido sólo en apariencia con la captura del asesino, el bienestar de la niña será sólo parcial, no es suficiente con que haya sobrevivido, pues el crimen penetró en su vida y dejó huellas que serán imposibles de borrar:

Ahora dormía en la cama de ellos, porque aún no soportaba quedarse a solas en su dormitorio, y su padre y su madre se turnaban para dormir con ella, en cuanto empezaba a agitarse en sueños la abrazaban y le decían cosas al oído, encendían la luz, la sacudían para despertarla, pero estaba tan dormida y tan cercada por la pesadilla que muchas veces no lograban rescatarla de ella³²

Paula consiguió sobrevivir a la pesadilla, pero su vida no puede volver del todo a la normalidad, el precio de la vida seguirá siendo muy caro, pues aunque su fuerza e inteligencia le permiten darse cuenta de que el peligro quedó atrás, tuvo contacto con algo demasiado oscuro para ser olvidado.

La detención del asesino no representa un acto de venganza para ella, sino la única manera de alejar el miedo, de ponerse a resguardo. Sin embargo, no importa que él esté preso, pues el acto fue cometido y dejó parte de su poder corruptor en la mente de Paula, el miedo se instala en su vida para siempre. Ella puede recordar todo con una precisión que sorprende a cualquiera, puede hablar de ello apartando el miedo, pero no puede volver a ver los ojos del hombre, no puede porque en los ojos está contenida toda su maldad, porque los tuvo cerca y

³² *Ibid.* p. 423.

la miraron como nadie la volvería a ver, porque eran los ojos de alguien que ya había matado antes y que en ella veían a la otra víctima.

Cuando el inspector le pide que vaya a reconocer al asesino, el lector se da cuenta de la imposibilidad de recobrar la inocencia perdida, la amenaza la perseguirá por el resto de su vida. Cuando ella vuelve a ver los ojos del asesino, piensa: “le estaba diciendo con los ojos lo que le decía algunas veces en sueños, que iba a volver para acabar con ella y que la próxima vez no la dejaría viva”.³³

En la novela policiaca clásica todo se resuelve con el descubrimiento del asesino, con la investigación de los motivos que tuvo para llevar a cabo su crimen, con su aprehensión y castigo. El detective queda como un hombre superior que con su inteligencia repara los daños ocasionados por el crimen. Sin embargo, en la realidad y en *Plenilunio* las cosas no son así, por mucho que el asesino sea puesto en prisión, las víctimas seguirán sufriendo las consecuencias de la agresión. Es por eso que la reacción del inspector al arrestar al asesino no es la que él esperaba:

Al obtener la declaración y reunir las pruebas terminó su trabajo, y justo entonces le había sobrevenido aquel sentimiento de desolación y vacío, de futilidad, sobre todo: mientras buscaba al asesino había agigantado sin darse cuenta la relevancia de su tarea, y ahora, recién concluida, la contrastaba involuntariamente con toda la extensión de la crueldad y del mal, con el dolor sin alivio de los padres de Fátima y el espanto que había visto en los ojos de Paula. No había compensación posible, no había un modo de reparar el ultraje, de hacer verdadera justicia, de borrar siquiera una parte del sufrimiento provocado. Sentir orgullo,

³³ *Ibid.* p. 430.

envanecerse del éxito, le hubiera parecido no sólo una obscenidad, sino también una falta de respeto hacia las víctimas.³⁴

3.1.3 Personajes secundarios

I. Padre Orduña

El padre Orduña sólo se relaciona con el inspector. Su figura funciona como un espejo doble, refleja lo que el inspector fue y el hombre en el que se ha convertido, y también refleja aquello que le avergüenza no ser y los compromisos que no hizo. Gracias a él conocemos más profundamente al inspector, pues de alguna manera es su memoria y su confesor, y también parte de la historia de España, ya que vive tenazmente apegado a lo que pensaba y las decisiones que tomó en el pasado con respecto a los eventos políticos. Su estilo de vida en la vejez es la consecuencia de estas decisiones.

Fue uno de los padres que llegaron a la ciudad para establecer un colegio de jesuitas en el que educaran a los hijos de republicanos que estaban presos o que seguían en la guerrilla contra el franquismo. Él deseaba sinceramente hacer de estos niños hombres de bien, hombres trabajadores que pudieran salir adelante en el mundo. Sin embargo, no sabía cómo hacerlo, llenaba de reglas y de terror la cabeza de los alumnos, lo que lo avergüenza hasta su vejez.

Desarrolló el gusto por las lecturas políticas de ideología contraria a la del gobierno y ayudó a refugiar a los perseguidos políticos, lo que hizo que le consideraran entre los “curas rojos” y que estuviera a punto de ser relevado por completo de sus labores eclesiásticas. Para no ser excomulgado, sólo por razones del abolengo de su apellido, fue reducido a dar

³⁴ *Ibid.* p. 442.

la misa de las siete de la mañana. En este sentido también comprendemos la magnitud de su compromiso por la iglesia, pues decide permanecer en ella aún bajo estas reglas en lugar de tomar una vida laica que pudiera ofrecerle mayores comodidades.

Lo más interesante del padre Orduña es que es un viejo lleno de piedad hacia el otro. Nunca sintió la tentación de la carne, ni otras de las pasiones que afligen al inspector, pero lo comprende y lo compadece. Es él quien le dice al inspector que busque una mirada, pues cree que en los ojos no se puede ocultar un crimen. Este punto nos habla de un hombre inocente que confía en la sinceridad interior de los seres humanos, ya muestre la maldad o la bondad.

II. Ferreras

Ferreras es el médico forense de la comisaría. Es un personaje secundario, pero sumamente interesante. Es un hombre en los últimos años de la juventud que, cuando era más joven, dedicó gran parte de su tiempo al cine y la literatura. Se dice de él que parece cualquier cosa menos un forense. También fracasó en su vida amorosa y está dedicado totalmente a su trabajo; se siente seguro sólo entre los muertos, se siente seguro de ellos, pues no ocultan nada, “están más allá del pudor como de la vida”.

Casi todo su contacto con el mundo es a través de su trabajo. Pasa mucho tiempo actualizando sus conocimientos científicos. Desconfía de los vivos en los que no puede apreciar ninguna realidad, siempre mienten, como si estuvieran enmascarados. Sin embargo, es un hombre sensible hacia las víctimas:

Con cuidado infinito, con una delicadeza que nunca podría ser suficiente, examinaba de vez en cuando, en alguna noche de guardia, a una mujer violada, extraía residuos de semen y de flujo vaginal y cepillaba muy suavemente el vello del pubis en busca de pelos del violador: podía determinar luego la evidencia de la injuria y el grupo sanguíneo de quien la había cometido, y esos datos tal vez serían útiles para obtener una condena, pero no para saber nada de lo que había sucedido de verdad en el alma de la mujer violada, de lo que se había roto para siempre y lo que aún era posible restituir y curar, lo que latía tan turbiamente en la conciencia del violador, la sucia lujuria o la arrogancia o el odio que lo habían empujado a actuar.³⁵

Incluso cuando sus informes se inclinan a pruebas físicas y tengan la frialdad de los términos médicos, le inquieta pensar en los daños permanentes que sufren las víctimas y sus familiares. Comprende que el crimen mancha para siempre la vida que toca, su experiencia le permite darse cuenta de lo que muchos no son capaces de ver.

3.1.4 Otros personajes

Hay otros personajes en la novela que sólo intervienen tangencialmente, los padres del asesino, la mujer que vio a Fátima con el asesino, los padres de Paula, Susana Grey y su familia, la esposa del inspector, los padres de Fátima y el espía que intentará matar al final al inspector. Entre ellos los más importantes son los padres de la primera víctima.

En la familia de Fátima podemos apreciar más que en ningún lado los poderes destructivos del crimen. Los padres son incapaces de recuperarse, especialmente el padre, quien en el proceso de investigación pierde la fe en la policía que no adelanta nada sobre el caso y

³⁵ *Ibid.* p. 169.

además son torturados por alguien anónimo que llama cada semana a la misma hora en que desapareció Fátima. La madre admira sobre todas las personas a la maestra Susana y le pide que intervenga: “«Él dice que no sirve de nada, que la policía no va a ayudarnos, pero si usted viene también no se negará».”³⁶

Alejan a sus hijos pequeños de la ciudad en lo que encuentran al asesino, mientras su impotencia y su deseo de venganza crece hasta la obsesión. El padre se culpa por no haber detenido a Fátima cuando iba a la papelería, a su madre por no haber llevado a la niña con ella, en su alma sólo anidan el remordimiento y la desesperación:

Sólo pensaba en una cosa, decía, vivía nada más que para eso, para coger a ése y matarlo como él hizo con mi hija, así de despacio, ése y yo solos, y se retorció de nuevo las manos, con una desesperación y una fuerza doblemente inútiles, porque hacía meses o años que las manos no le servía para trabajar y era muy probable que tampoco le sirvieran para estrangular al asesino de Fátima³⁷

La familia de Fátima vivirá las secuelas del crimen para siempre, incapaz de olvidar e incapaz de recuperar lo perdido.

Otro de los personajes sólo mencionados y que, no obstante, juega un papel sumamente importante en el desarrollo de la novela es el hombre que espía al inspector. Su presencia implica también la incapacidad de olvidar aquello que nos dañó más profundamente, pues le basta con ver el rostro del inspector en el noticiero para tomar la decisión de empezar una venganza que llevaba muchos años esperando: “un instante o un gesto y alguien no habría

³⁶ *Ibid.* p. 148.

³⁷ *Ibid.* pp. 148-149.

visto y reconocido en el telediario esa cara, y decidido algo que lentamente empieza a cumplirse, inexorable y secreto”.³⁸

El inspector también es juzgado por sus acciones del pasado, él también fue un agresor para otros, su trabajo como espía seguramente destrozó la vida de aquellos a los que denunció, fue un criminal, sólo que de otra especie, y su crimen marcó permanentemente la vida de este hombre que finalmente va a vengarse.

Todos los personajes de *Plenilunio* tienen un motivo para existir, todos tienen pasiones que los sobrepasan y los hacen vivir, ya sea hacia la oscuridad o hacia la esperanza.

³⁸ *Ibid.* pp. 163-164.

3.2. Las dos historias dentro de la historia

Si la novela policiaca consiste en las dos historias, la de la investigación y la del criminal, en *Plenilunio* son totalmente identificables. La primera historia, la de la investigación, comienza cronológicamente después de la segunda historia, la del asesinato, con el hallazgo del cadáver de Fátima en los jardines de la cava. No es una historia de investigación de novela policiaca clásica, en las que el detective, gracias a su pensamiento metódico, puede encontrar en lo cotidiano pistas del acontecimiento extraordinario y atar cabos hasta descubrir al asesino, generalmente el menos sospechoso de los personajes. En esta novela el asesino no trató de ocultar sus huellas, no se trata de un cuarto cerrado del que no se sabe cómo escapó. Todo lo contrario, asesinó a Fátima en un parque en los límites de la ciudad, donde nadie pudo haberlo visto, de donde era fácil escapar sin levantar la más mínima sospecha, donde incluso era posible que tardaran varios días en hallar el cadáver. El trabajo de la policía, el inspector y los forenses es recoger la evidencia de la escena del crimen antes de que se pierda por la acción del tiempo o de la gente. Una vez guardadas las pruebas tienen que hacer la autopsia para calcular la magnitud del daño y, finalmente, dar caza al asesino.

La historia de la investigación no sigue de ninguna manera los patrones del género policiaco clásico, está mucho más apegada a la realidad. Daniel Link en su prólogo al libro *El juego de los cautos* nos habla de que hay que hacer una revisión del género a partir de que en la actualidad existen gran número de películas y series de televisión que tienen un trasfondo policiaco. El imaginario colectivo tiene una idea de las investigaciones policiales a partir de lo que se muestra en la televisión, y la literatura policiaca no puede ignorar esos

cambios. Muñoz Molina tampoco los ignora, es por eso que los personajes de la novela hacen referencia a estos cambios en el género. Los ciudadanos que esperan la pronta captura del asesino piensan que “había tales adelantos ahora en los laboratorios de la policía que un pelo o una huella digital o una gota de saliva bastaban para identificar a alguien y llevarlo a la cárcel.”³⁹

Sin embargo no es así como ocurre en la realidad y *Plenilunio* es una novela realista. El investigador tiene la dificultad de que el asesino de Fátima no tiene antecedentes penales, es un hombre común entre miles de hombres comunes. No basta con la inteligencia del detective y la meticulosidad de los científicos, pues la víctima y el criminal no tienen ninguna relación que permita tener un sospechoso, nadie espía a Fátima, nadie la siguió y nadie quería hacerle daño. El hecho de que el criminal haya elegido su víctima al azar impide cerrar el círculo de sospechosos. Ésta es la gran diferencia entre la realidad y la ficción, es por eso que el inspector le dice a Susana: “Las películas le han destrozado el cerebro a la gente. Matar a una persona es bastante fácil en realidad, no tiene ningún mérito y ningún atractivo, ni siquiera morboso.”⁴⁰

Encontrar a un asesino así es una labor sumamente difícil. No depende del investigador sino de que el asesino mismo cometa un error que lo exponga, como sucede afortunadamente. Es por eso que el inspector no puede reconocer al asesino en el joven que atrapa, su cara no le dice nada:

Vio allí mismo su cara, le hizo volverse, todavía en el suelo, le puso la linterna delante de los ojos, y al principio, al mirarlo, tuvo durante unos segundos la sensación de que se había

³⁹ *Ibid.* p. 71.

⁴⁰ *Ibid.* p. 289.

equivocado. No se parecía al retrato robot, esa cara simple y redonda no podía ser la que llevaba buscando tanto tiempo.⁴¹

La historia de la investigación termina en el momento en el que se descubre al asesino. En la novela policiaca clásica la segunda historia, la del criminal, se va descubriendo a lo largo de la investigación o se conoce hasta el final, cuando él mismo confiesa sus motivos.

En *Plenilunio*, la historia del asesino se presenta como una narración independiente que no tiene que ver con el detective, el asesino es un personaje más al que el narrador se acerca. Pero sigue habiendo dos historias. La segunda historia comienza cuando el asesino ya cometió el primer asesinato, pero la repetición de su método nos permite conocer cómo lo llevó a cabo.

Sus motivos son retorcidos, no siente nada en contra de Fátima o de Paula especialmente, sino que tiene un odio que dirige hacia las dos niñas porque le falta el coraje de dirigirlo hacia sí mismo, a lo largo de su vida ha generado una serie de frustraciones que le dan un poder de destrucción que encausa a las dos como representantes del mundo en el que no puede hacer nada ni cambiar nada.

La segunda historia no termina con la sentencia de prisión. El asesino cree que se ha regenerado y que actuó bajo la posesión del demonio. Pero la experiencia del inspector le dice que cuando salga en libertad volverá a matar.

⁴¹ *Ibid.* p. 417.

Conclusiones

Antonio Muñoz Molina emplea el género policiaco como esquema a partir del cual desarrolla tramas y personajes que salen de la visión clásica del género. Por un lado, en *El invierno en Lisboa*, hace un homenaje al cine negro norteamericano y una metáfora acerca de la elección voluntaria del crimen como estilo de vida. Por otro, en *Plenilunio*, establece la imposibilidad de hallar a un asesino al contar solamente con huellas materiales, el asesino se esconde entre la multitud de la gran ciudad, un espacio en decadencia. La metáfora de *Plenilunio* consiste en el poder destructivo y corruptor del crimen. Ambas novelas son muestras representativas de la nueva novela española y hacen una crítica de la sociedad en la que nacieron tomando como base la investigación de un crimen.

El invierno en Lisboa y *Plenilunio* son sumamente diferentes entre ellas, pero también tienen puntos en común. Hablaremos primero de sus diferencias.

En *El invierno en Lisboa*, no hay una figura de autoridad, el encargado de la investigación es un hombre común. La búsqueda que hace se relaciona directamente con su vida, aunque no se ha presentado un crimen cometido; sin embargo, la atmósfera en la que se desenvuelven los personajes se ve influenciada en todo momento por su sensación funesta. El narrador es un personaje que conoce de antemano todos los factores de la trama. Las víctimas no son inocentes, son seres complejos que encuentran la forma de defenderse de lo que los amenaza al mismo tiempo que atacan con igual furia. Tanto Biralbo como Lucrecia eligen mantenerse al margen de la legalidad y optan por la huida permanente como estilo de vida. La acción se desarrolla en diferentes lugares que repercuten en el comportamiento de los personajes. Cada lugar se carga de una personalidad propia. La historia sólo incumbe a los personajes que la vivieron, en ningún momento se involucra a la sociedad; los alcances

de la persecución o de los crímenes cometidos no tendrán consecuencias sino para el reducido grupo que participa en ellos. Cada uno de los personajes posee en mayor o menor medida características tanto del detective como del criminal, elemento que distancia esta novela del género policiaco clásico. Sin embargo, el crimen más importante es revelado sólo al final de la novela, cuando nos enteramos de que toda persecución fue originada por el robo de un cuadro; la sorpresa es reservada para el final, pues tanto la naturaleza del crimen como quién lo cometió crean el efecto de suspenso necesario para el soporte del género.

En *Plenilunio*, la investigación comienza a hacerse a partir del descubrimiento del cadáver de la víctima, una víctima absolutamente inocente. El crimen cometido afecta a la sociedad completa de la ciudad, por lo tanto, hay una figura de autoridad, el inspector, que debe encargarse de atrapar al asesino y de ver que se le castigue. El lector conoce al asesino y sabe desde el principio que la dificultad de atraparlo consiste en el anonimato que le brinda la población, sin quererlo. El criminal actúa como una persona común, no se distingue de ningún modo, sino a través del lenguaje, conocido por medio del narrador. Mientras que en *El invierno en Lisboa* hay una duplicación aparente en el espacio, en *Plenilunio* el espejo es el doble crimen, llevado a cabo de forma casi exacta en dos ocasiones. La racionalidad del inspector es utilizada para aprovechar la oportunidad que ofrece la sobrevivencia de la segunda víctima, pues las pistas materiales no aportan nada útil. El narrador no es un personaje, sólo es una herramienta para ofrecer al lector los pensamientos de los involucrados. Los medios tienen un lugar muy importante en los eventos, pues es gracias a que no se ocupan del segundo crimen como el inspector puede tender la trampa al asesino; asimismo, es a través de los medios de comunicación como el personaje que dispara contra

el inspector al final se entera de dónde encontrarlo y trama su venganza. Incluso cuando el inspector termina por tomarse la captura del asesino como una labor personal, el crimen no afecta directamente su vida sino por sus consecuencias. El estilo de *Plenilunio*, la calidad de la prosa, la construcción de los personajes y las situaciones, revelan que esta novela pertenece ya al periodo de madurez literaria de Muñoz Molina.

Las semejanzas entre ambas novelas son también interesantes. En un principio, podemos encontrar fracturas temporales constantes en las dos, aunque el manejo es diferente. En la primera el narrador ordena todo a su conveniencia, retrasa o adelanta información para mantener el suspenso; en la segunda, el narrador se acerca a cada uno de los personajes, el desorden temporal es personal, la memoria no es selectiva, sino que ordena todos los episodios referentes a un mismo sentimiento sin importar a qué época pertenecen. Sin embargo, la mezcla de diferentes periodos temporales resulta el primer factor común. Aun cuando Toussaints Morton tiene algunas características que lo hacen parecer torpe o gracioso, los villanos de las dos novelas fueron contruidos de modo que no originen sentimientos positivos en el lector, especialmente el asesino de *Plenilunio*.

La semejanza más importante entre las dos novelas es que tienen la misma visión acerca del conocimiento de la verdad. Los personajes protagonistas, Biralbo y el inspector, los investigadores, descubren a partir del enfrentamiento con la verdad, al hombre que deben ser. Ambos sienten que su vida los pone a prueba para permitirles ser hombres nuevos, aunque las consecuencias no sean las mismas. Por medio de estas novelas, podemos afirmar que lo importante del género policiaco para Antonio Muñoz Molina, es que funciona como metáfora de la búsqueda de cada hombre por encontrar su verdad y de los alcances que puede tener ese encuentro con ella para su núcleo o su sociedad.

Desde sus primeras novelas, el autor establece sus principales puntos de interés, la identidad, la búsqueda de la verdad, la memoria. Estos temas están también presentes en las dos novelas expuestas en este trabajo. El género policial constituye una posibilidad para expresar estas inquietudes del hombre, gracias al estudio de los dos textos podemos comprender más claramente su éxito y trascendencia en la literatura contemporánea.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1980.

BORGES, Jorge Luis, y Adolfo BIOY CASARES. *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires, Emecé, 1962.

BRECHT, Bertolt. “De la popularidad de la novela policíaca”, en *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1973.

CHANDLER, Raymond. “Apunte sobre la novela policial”, en *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires, De la flor, 1976.

COLMEIRO, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994.

FOUCAULT, Michel. “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método” en *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1980.

_____. “La resonancia de los suplicios”, en *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 2009.

FRANCO BAGNOULS, Lourdes. *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México, Plaza y Valdés, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos Editor, 1976.

LINK, Daniel. *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires, La Marca, 2003.

MORALES CUESTA, Manuel María. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona, Octaedro, 1996.

[Escribir el título del documento]

[Seleccionar fecha]

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona, RBA Editores, 1993.

_____. *Plenilunio*. Madrid, Punto de lectura, 2008.

NARCEJAC, Thomas y Pierre BOILEAU. *La novela policial*. Paidós, Buenos Aires, 1968.

PAREDES, Alberto. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. México, Grijalbo, 1993.

PÉRÈS, Christine. *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité: Antonio Muñoz Molina*. París, L'Harmattan, 2001.

PIGLIA, Ricardo. "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires, CEAL, 1979.

TODOROV, Tzvetan. "Tipología de la novela policial", citado por Daniel Link en *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires, La Marca, 2003.