

LOS ESPEJISMOS DE LA HISTORIA Y LOS ABISMOS DEL DESEO: *BEATUS ILLE* (1986), *PLENILUNIO* (1997) Y *CARLOTA FAINBERG* (1999) DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Sabine Schlickers
Universidad de Hamburgo

RESUMEN. En el artículo que sigue, analizo tres obras muy distintas de Antonio Muñoz Molina.

El complejo tejido polisemántico y experimental de "Beatus Ille" (1986) requiere de un análisis cuidadoso de su diégesis, de su situación narrativa y de sus múltiples mises en abyme que revelará un fascinante laberinto de espejos, reflejos, palabras y miradas.

"Plenilunio" (1997) trata del asesinato de una niña y la búsqueda del asesino por un inspector. Lo que distingue "Plenilunio" de una novela policiaca es la presentación del asesino acomplejado cuyo distanciamiento hacia sí mismo se traduce por medio de las técnicas de focalización combinadas con unas sofisticas reproducciones del habla (interior).

Presentando abismos del deseo sexual, ficcional e intelectual, "Carlota Fainberg" (1999) constituye una vuelta a las raíces de la poética de Muñoz Molina. En esta novela corta, Muñoz Molina parodia de una manera muy cómica los discursos críticos actuales de procedencia anglo-americana, entretejiendo obras de Bioy Casares y Borges que remiten a la novela de aventuras y al cuento fantástico.

RÉSUMÉ. Dans l'article qui suit, j'analyse trois œuvres d'Antonio Muñoz Molina très différentes les unes des autres.

Le complexe tissu polysémantique et expérimental de "Beatus Ille" (1986) exige une analyse attentive de la diégèse, de la situation narrative et des multiples mises en abyme qui révèlent un labyrinthe fascinant de miroirs, de reflets, de mots et de regards.

"Plenilunio" (1997) traite de l'assassinat d'une petite fille et de la recherche de l'assassin par un inspecteur. Ce qui distingue "Plenilunio" d'un roman policier c'est la façon dont l'assassin – très complexé – est représenté. La manière de laquelle il se distancie de lui-même est traduite par des techniques de focalisation liées à des reproductions sophistiquées de la parole (intérieure).

Dans la mesure où "Carlota Fainberg" (1999) présente des abîmes du désir sexual, fictionnel et intellectuel, l'œuvre constitue un retour aux racines de la poétique de Muñoz Molina. Cette nouvelle est une parodie vraiment comique des discours critiques actuels de provenance anglo-américaine et fait en même temps allusion à des œuvres de Bioy Casares et Borges qui remettent au roman d'aventures et au conte fantastique.

Beatus Ille es un laberinto tejido de voces, espejos, miradas, reflejos y repercusiones, construido de manera que el narratario y el lector pierden la orientación para recuperarla solamente al final del recorrido textual. En adelante trato de reandar este

laberinto, orientándome no con el hilo de Ariadna, sino con aquel de la narratología moderna en la mano¹.

Beatus Ille cuenta dos historias temporalmente separadas, pero entrelazadas por los personajes y el espacio. Una es la historia del estudiante Minaya, quien llega a fines de los años 60 a un ficticio pueblo andaluz llamado Mágina. Viene escapando de Madrid en busca de los manuscritos de un poeta republicano fusilado en los años 40 por los franquistas, con el fin de escribir una biografía o novela sobre el poeta. Éste se llama Jacinto Solana y era amigo íntimo de Manuel, el tío de Minaya.

Su historia es la segunda historia, situada unos 30 años antes: Solana vivía en casa de Manuel, y lo engañaba con Mariana, la novia de Manuel. Minaya encuentra documentos que demuestran que Mariana no había sido víctima de una bala perdida en un tiroteo, sino que Mariana fue fusilada por el escultor Utreras, quien fue forzado por la madre de Manuel de cometer el asesinato.

Al igual que Minaya, quien debe reconstruir la historia de Solana como un detective, el narratario y, a través de éste el lector enfocado, deben detectar la voz narrativa que se auto-identifica al final: En la primera y en la tercera parte habla un narrador homo-extradiegético, en la segunda parte se introduce un narrador aparentemente heterodiegético cuya voz alterna con la del narrador homodiegético. Al final de la tercera parte, el lector atento encuentra la confirmación de su sospecha²: Resulta que Solana no había sido fusilado, sino que sigue viviendo y que es el narrador del texto entero, por lo que la voz de la segunda parte (y del primer capítulo de la tercera parte) debe ser clasificada de pseudo-heterodiegética. Pero Solana no cuenta solamente, sino que construye la historia que cuenta: Manipula los hallazgos de Minaya, imaginándose constantemente cómo Minaya iba a imaginárselo a él y a los demás y falsifica documentos para sugerirle ciertas pistas. A través de la mediadora Inés se entera del actual saber, de las reacciones y de los escritos de Minaya. Minaya, por su parte, (re)construye una imagen idealizada de un poeta-mártir. Uno está reflejándose en el otro, cambiando siempre la posición de sujeto y objeto, de autor y lector – pero el doble espejo no revela una imagen más acertada de la realidad (ficcional), sino que resulta ser un doble espejismo.

La reciprocidad de Solana y Minaya se encuentra asimismo a nivel diegético, puesto que Minaya aparece repetidas veces como una reencarnación de Solana: Ambos salen aturcidos de la cárcel y se dirigen a Mágina; Minaya tiene allí “de pronto la certeza física de que Jacinto Solana [...] había verdaderamente existido y respirado el mismo aire y pisado las misas baldosas que ahora él pisaba como en sueños”

1. El estudio de Maryse Bertrand de Muñoz (1989) ofrece una primera aproximación valiosa.

2. Cfr. las siguientes pistas: “Era fácil, esa noche, imaginar lo que estaba sucediendo, calcular los por menores de la escena y las palabras con que la contaría luego Inés” (83), “a veces Solana escribía en primera persona, y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo, para dar así a la narración el tono de una crónica impasible” (89), cfr. además pp. 87s.+174+193.

(43); ambos son literatos y Solana, al igual que Minaya, “lo miraba todo del mismo modo que miras tú, como averiguando la historia de cada cosa y lo que uno pensaba y lo que escondía tras las palabras” (197), le dice Manuel a Minaya; finalmente, ambos tienen una relación sexual con Inés.

La fusión de tiempos, espacios, acontecimientos y personajes lleva a la pregunta de cuál es la historia principal. Solana-narrador está ubicado al nivel extradiegético (plano de comunicación 3), desde donde refiere la diégesis de Minaya (plano de comunicación 4) en busca de la historia de la vida de Jacinto Solana (plano de comunicación 5). Solana-narrador refiere su propia historia como subordinada a la historia de Minaya. Sin embargo, resulta que la hipodiégesis³, es decir la historia de Solana, es la diégesis. Al contrario del procedimiento usual de la pseudodiégesis, que presenta la hipodiégesis como si fuera la diégesis, aquí la diégesis se presenta como hipodiégesis. Además, el efecto pseudodiegético se basa en la compleja situación narrativa en las dos modalidades homo-extradiegético y pseudo-hetero-extradiegético: Solana habla hasta el final en tercera persona sobre sí mismo, desorientando a su narratario intradie-gético Minaya, al narratario extradiegético y a través de éste al lector enfocado y real⁴. Sin embargo, no resulta satisfactorio distinguir así entre los planos comunicativos, y tampoco sería acertado concluir que la historia de Minaya es hipodiégetica. Al contrario: Solana le dice “usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir [...], ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer” (278). De hecho, la imaginación de Solana y de Minaya hizo resucitar a los personajes del pasado, y sin la intervención de Minaya, la historia de Solana no hubiera adquirido cuerpo. Solana equipara ya al principio la imaginación y el relato: “puedo imaginar o contar lo que ha sucedido” (7), y vuelve a insistir a lo largo del texto en la combinación imaginaria-fáctica –“yo no he podido inventarlo todo” (276)– para sacar al final la misma conclusión como Cipión en el *Coloquio de los perros*⁵: “acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. [...] No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla” (277). Esta *mise en abyme* inter y metatextual⁶ no hace solamente alarde de la

3. Metadiégesis según la terminología de Genette (1972); prefiero el término hipodiégesis para designar la subordinación de esta segunda diégesis que se sitúa al plano 5 de la comunicación intratextual.

4. Ni Winter (1998:387), ni Rich (1999:45) reconocen esta situación narrativa, postulando que los pasajes en tercera persona han sido escritos por un narrador anónimo.

5. “Cipión.–[...] los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos [y] es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos” (Cervantes: *Novelas ejemplares* 1613/1987:247).

6. Para la *mise en abyme* en general, véase Dällenbach (1977). Con el fin de conceptualizar nuevamente los procedimientos narrativos transgresivos de la *mise en abyme*, la metalepsis y la meta/hipo y pseudodiégesis, estoy cooperando con Klaus Meyer-Minnemann en un grupo de investigación sobre narratología en la Universidad de Hamburgo. Para más información véase la descripción de nuestro proyecto en www.port.unihamburg.de

conciencia estética y concepción epistemológica del narrador y del autor implícito, sino que alude asimismo al papel del destinatario. Solana advierte: “Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes del azar, y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino” (258). En otra *mise en abyme* se dirige a Minaya, pero a la vez, en una metalepsis, al lector enfocado, ironizando su afán interpretativo:

Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura [...]. Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen (276).

Pero resulta que no importa sólo el arte de narrar y de reconstruir/leer, sino que la realidad y la mentira se transforman por el hecho de ser contadas –lo que es una ilustración del *cognitive turn*: “como si las cosas no sucedieran del todo hasta que él no las hubiera transmutado en palabras” (230); “le pareció que la historia, al suceder en otra voz, ingresaba del todo en la realidad” (112).

La transmutación de la realidad no se efectúa únicamente mediante palabras, sino asimismo mediante la pintura. Sin embargo, el artista intraficcional fracasa, no logra pintar ni la gran obra maestra, ni el “laberinto sabio de figuras trenzadas en la desesperación y el deseo” (176) que serían Mariana, Manuel y Solana. Orlando caracteriza este proyecto como sigue:

Voy a pintar un cuadro: todos vosotros, esta mañana, en el cortijo, bajo esa luz que ni Van Gogh pudo imaginar, unidos por la culpa, y yo solo, a un lado, como Velázquez en *Las meninas*, mirándoos como si únicamente existiérais en mi imaginación y pudiera borraros con sólo cerrar los ojos, como un dios. (193)

La comparación con *Las meninas* no es gratuita, sino que resulta ser otra *mise en abyme* diegética, discursiva y metaficcional: Al igual que Solana (narrador) y Muñoz Molina (autor implícito), Orlando crea una realidad a través de la imaginación y desde una posición apartada. En su conocido análisis de *Las meninas*, Foucault (1966) despliega el panorama de miradas cambiantes que llevan a una continua superación de las relaciones sujeto-objeto, espectador y modelo. Estas relaciones desempeñan igualmente un papel sumamente importante en *Beatus Ille*: Mariana –que lleva el mismo nombre que la reina de *Las Meninas*– es el objeto de deseo y una pantalla de proyecciones para cualquier personaje masculino (cfr. *infra*), pero ejerce a la vez a través de su mirada un poder que cautiva al espectador de manera que el objeto se convierte en sujeto y el sujeto en objeto. El narrador se esconde detrás del modo pseudo-heterodiegético y depende de la información que le otorga Inés, por lo que es hasta el final un ente sin rostro, sin nombre y apellido. Desde su posición pseudo-heterodiegética, Solana se parece al visitador ambiguo en el fondo del cuadro de Velázquez, del cual no

se sabe si entra o si sale —el narratario y el lector no saben tampoco cómo relacionar el narrador inidentificado con la historia que relata. A la vez, la posición homodiegética corre parejas con la posición del pintor quien se autorretrata.

La mirada de la infanta es central: Está situada en medio del cuadro y focaliza al espectador, quien se siente desde cualquier ángulo mirado por ella. Esta relación ocular caracteriza igualmente la fotografía de Mariana, que se describe varias veces:

Al mismo tiempo que me apretaba el brazo, Mariana movió muy ligeramente la cabeza y encontró los ojos de Solana. Fue exactamente entonces cuando disparó el fotógrafo. Desde cualquier ángulo del gabinete que la mires, ella parece sonreír y mirarte a ti, pero a quien mira es a Jacinto Solana (173).

He vuelto a mirar los ojos de Mariana, que diez años después, cuando volvía a la casa, seguían tan fijos en mí como en el estudio del fotógrafo (193).

En la otra fotografía, los ojos de Mariana están ocultados por un velo. La relación del que mira y del que es mirado se invierte: ella está “atenta sólo a la pupila de la cámara, como a un espejo en el que la complaciera mirarse mientras caminaba” (23). Existe además un dibujo de Mariana, hecho por Orlando, en el cual tiene “los ojos muy abiertos, fijos en algo que no estaba fuera de ella, sino en su conciencia absorta” (23). El atractivo de Mariana reside en este misterio, que ofrece cantidad de interpretaciones posibles. El pueblo desprecia a la modelo madrileña, llamándola “*la miliciana* o *la roja*: contaron que bailaba desnuda en un café cantante de Madrid” (139). Manuel se enamora locamente de ella, rompe inmediatamente su viejo noviazgo, y se contenta admirándola porque “era una diosa [...], y las diosas no se enamoran de uno” (140). Más allá de la muerte de Mariana, Manuel permanecerá en esta apoteosis resignada. El médico Medina la conoció personalmente, y quedó igualmente encantado por la transparencia absoluta de sus ojos: “Era como si sus ojos pidieran algo, como si estuvieran vacíos, como si uno, con sólo mirarla, la viera desnuda. Al verla aquel día pensé que se parecía un poco a Hedi Lamarr” (142). La actriz austriaca se volvió famosa porque era la primera mujer que se desnudó completamente delante de la cámara; el título de la película rezaba *Extase*. En otro lugar, el narrador compara a Mariana con Louise Brooks, que causó igualmente un escándalo en su papel de Lulu en la película *Die Büchse der Pandora* (1929) de Walter Pabst. Lo que Mariana tiene en común con estas actrices no es sólo cierto atractivo físico, sino sobre todo la imagen de la mujer fatal: Los personajes proyectan sus deseos en Mariana, construyen por lo tanto esta fantasía masculina de la *femme fatale*, y tampoco faltan los consabidos ojos verdes. *Post festum*, Solana logra deconstruir el espejismo de Mariana, pero sólo a través de la ayuda de una mujer:

“Lo único que no he aceptado nunca es que me dejaras por una mujer que valía menos que cualquiera de nosotros dos.” Exactamente eso me dijo, y lo peor de todo es que probablemente tenía razón, porque Beatriz no se equivocaba nunca. Ella era la lucidez del mismo modo que Mariana había sido el simulacro del

misterio, pero en aquellos años [...] yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas, sino para suplantarlas (269s.).

Mariana no se conoce tampoco a sí misma, o, mejor dicho, llega a conocerse a sí misma sólo a través de la mirada de otro: “Cuando apareciste tú y me miraste fue como si al fin yo me encarnara en mí misma [...]. Aquel día fue como si me viera por primera vez en los espejos” (159), le dice Mariana a Solana. Solana suele mirarse también en un espejo mientras escribe (cfr. pp. 8, 18, 50, 211), hasta que logra desengañarse, hasta que “sólo queda una superficie ovalada y lívida, lisa y vacía como las lunas de dos espejos enfrentados. Como las fotos de Mariana” (212).

Mariana no tiene ningún discurso propio, es decir, no se le concede ninguna focalización interna, ni actúa en el mundo narrado –con excepción de la breve escena de presentación con Medina, donde destaca su comportamiento libre, natural y soberano (142)–, no aparece, pues, sino en cuadros y en las dos fotografías mencionadas. La reproducción no pierde en absoluto su aura, como pensaba Walter Benjamin, al contrario: Cualquier espectador queda hipnotizado delante de la fotografía, como si su poder fuera más grande que el original. Por otro lado, la fotografía no es (presentada como) una obra de arte, y la obra de arte acierta más que la fotografía: “Si usted la viera no la reconocería, porque no se parecía en nada a la foto de Madrid, ni siquiera a la que le tomaron el día de su boda. Sólo el dibujo de Orlando es aproximadamente fiel a la realidad” (142). El *imaginaire* supera, pues, la realidad, o logra intuir la realidad todavía desconocida: “Jacinto Solana, no inmóvil en su figura y en la fecha de su muerte, sino escribiendo, siempre, también ahora, contando, imaginaba Minaya” (87s.).

El efecto especular y circular de *Las meninas* es igualmente reconstruible en *Beatus Ille*, donde se construye también mediante la estructuración por miradas y espejos, además de por el uso de múltiples *mises en abyme*. El reflejo diegético puede incluso ser mortal: Manuel se muere de un ataque cardíaco cuando sorprende a Inés y Minaya haciendo el amor en el dormitorio:

no llegó a reconocer los cuerpos prendidos sobre la cama, brillando en la penumbra, y murió borrado por la certeza y el prodigio de haber regresado a la noche del veintiuno de mayo de 1937, para presenciar tras el cristal de la muerte cómo su propio cuerpo y sus manos y labios asediaban a Mariana desnuda (109).

Finalmente, hay que destacar la ironía del autor implícito de nombrar incluso el procedimiento narrativo privilegiado, satirizándolo: Solana cuenta cómo quiso publicar con Orlando y Buñuel un

manifiesto abista, porque queríamos derribar el engaño del surrealismo y proclamábamos una cosa a la que dimos el nombre de Abismo. “El límite”, decía Orlando, borracho, [...] “el vértigo, la ceguera, el suicidio desde el trigésimo séptimo piso de un rascacielos de New York” (270).

Pero cuando Buñuel se entera de que Orlando es homosexual, “no quiso saber nada más del Abismo”.

Beatus Ille presenta dos abismos fundamentales: el fracaso del amor y el fracaso del proyecto literario. “¿Conoce usted la imposibilidad de escribir? [...] Le hablo de una interminable parálisis [...] hasta la madrugada del 6 de junio de 1947 yo fui un borrador malogrado de todo lo que había querido ser a los catorce años” (273). El título *Beatus Ille* forma una isotopía recurrente que significa varias cosas: Primero, designa la novela nunca escrita por Solana que Minaya está buscando desesperadamente (26, 50, 89, 126, 223); segundo, el libro proyectado por Molina (29, 33, 273); tercero, “La Isla de Cuba” (100); cuarto, la novela que Solana logra finalmente escribir (281) y que corresponde extraficcionalmente a la novela de Muñoz Molina. Cuando Solana le dice a Minaya: “Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido” (277), se trata de una inversión intertextual de *Niebla* (1914), donde el protagonista muerto, Augusto Pérez, le dice al autor ficticio Unamuno en un sueño: “—¿A qué vienes?— le dije. —A despedirme de usted, don Miguel, a despedirme de usted hasta la eternidad y a mandarle, así, a mandarle, no a rogarle, a mandarle que escriba usted la *nivola* de mis aventuras...” (cap. 33).

En *Beatus Ille*, el círculo se cierra asimismo al final, incluso de manera más perfecta —porque la novela termina con el comienzo, es decir el final reanuda la situación narrativa del principio, donde el viejo y enfermo Solana reflexiona en su cama sobre Inés y Minaya. La macroestructura circular corresponde a la microestructura, donde la repetición de espacios y de personajes, más el uso de analepsis y prolepsis crea constantemente círculos, de manera que el tiempo se borra y pierde importancia a pesar de cantidad de datos temporales hiperprecisos. El movimiento circular se completa por la inserción del receptor —al igual que en *Las Meninas*: El lector enfocado debería leer la novela de nuevo —porque sólo desengañado, puede apreciar el engaño de un narrador supuestamente heterodiegético, percibir las pistas que Solana le ofrece (cfr. nota 2), detectar las múltiples *mises en abyme*, meterse, pues, de nuevo en este laberinto de espejos, reflejos y miradas sin perderse. La segunda lectura va a ser infinitamente más profunda, porque el lector enfocado adquiere entonces la capacidad receptora del lector implícito y se da cuenta de que Solana-narrador se encuentra en la misma situación que él mismo durante la primera lectura: Solana-narrador es el receptor de la información que Inés le concede, y debe imaginar, proyectar, llenar vacíos semánticos y construir sentido, es decir, una historia que bien hubiera podido ser otra.

Detrás de esta inseguridad epistemológica, característica de las ficciones de Muñoz Molina (Rich 1999:43), Rich destaca una metaficción historiográfica que apunta hacia la pregunta cómo la realidad histórica de la guerra civil española ha sido errónea y dogmáticamente interpretada. De ahí que el autor implícito destruya el mito del héroe republicano tal como fue expandido por la literatura del realismo social (ibid., 49). De hecho, los críticos españoles tacharon a Muñoz Molina de haberse mofado de los héroes intelectuales de la resistencia (Scheerer 1995:242). El mundo

narrado podría simbolizarse, pues, de esta manera (véase Rich 1994): La España reaccionaria (doña Inés) ha liquidado a personas con ideales de liberación (Mariana) y falsificado la historia por medio de leyendas melodramáticas. Por otro lado, la joven revolucionaria (la España republicana) ha forzado la liberación hasta el límite de la inmoralidad y de la traición y provocó con ello el odio de la otra parte (cfr. Scheerer 1995:240s.). Sin embargo, habría que subrayar que esta metaficción historiográfica no forma sino una parte importante del complejo tejido polisemántico y experimental de *Beatus Ille*.

Comparando *Beatus Ille* con la última novela de Muñoz Molina, hasta hoy raramente estudiada⁷, *Plenilunio* (1997) destaca a primera vista por la ausencia de sofisticadas técnicas narrativas y ambigüedades. ¿Pero cómo sería posible contar, si no de manera llana y objetivadora, el intento de violación y consiguiente asesinato de una niña y la búsqueda del asesino por un inspector? El recurso a un narrador extra-heterodiegético personal, que se queda completamente al margen de lo narrado, pero que tiene acceso a los pensamientos y sentimientos de sus personajes (focalización interna), es el único aceptable y adecuado para este tema. De ahí que el reproche de “una retórica de lo obvio, del espacio obvio, enfatizado y sobrecargado”⁸ es un desatino sólo superado por el mismo crítico, quien “ante tanta fijación obsesiva en la maldad por parte del inspector”, se acaba “poniendo casi del parte del violador, que no es tan mal chico a la vista de la familia que lo está cociendo a golpe de concursos televisivos y de vulgaridad” (ibid., 120, cfr. *infra*).

Cada uno de los 31 capítulos de *Plenilunio* se concentra en uno o dos personajes y el capítulo se retoma algunos capítulos más adelante. El mismo procedimiento se encuentra en *La larga marcha* (1996), y al igual que en la novela de Rafael Chirbes, el narrador recurre mucho a la focalización interna sin ceder su voz a una narración homo o autodiegética, pero sí a discursos directos y a monólogos interiores en el caso de los personajes principales.

El inspector, que jamás recibe un nombre, pero sí una historia propia, se encuentra recién trasladado desde Bilbao a una pequeña ciudad en Andalucía. Ciertos indicios topográficos, tales como la plaza con la estatua del general Orduña y un restaurante que se llama “Isla de Cuba”, hacen que esta ciudad se parecza a Mágina –pero no se nombra jamás y carece por completo del encanto del pueblo andaluz de *Beatus Ille*. La ciudad que el inspector recorre incesantemente es, por el contrario, pobre, deteriorada, descrita a lo largo del texto de manera tan minuciosa que sería posible retratarla en un plano. El inspector había pedido el traslado, porque fue durante 14 años amenazado por la ETA –una de las razones por las cuales su esposa se encuentra actualmente en un sanatorio, con los nervios gastados. Otro personaje foras-

7. Tampoco se analiza en la reciente monografía de Rich (1999) sobre la narrativa de Muñoz Molina.

8. Jordi Gracia: “El precio del espanto” [reseña de *Plenilunio*], en: *Cuadernos hispanoamericanos* 1997/564, pp. 119-121, p. 119.

tero es la maestra de la niña asesinada, Susana Grey. Lleva ya 15 años en esta ciudad, a la cual llegó desde Madrid con su exmarido. Después de que su hijo se fuera para vivir con su padre, se siente igualmente sola. Tendrá un romance con el inspector que significa para ambos más que un vulgar adulterio –sobre todo para el inspector, quien logra gracias a ella reconocer y vivir su lado sentimental, suprimido desde la niñez en una escuela de jesuitas.

Sobre este trasfondo de personajes normalmente frustrados destaca el personaje acomplejado del asesino y su representación: La primera descripción está dada en focalización externa/ocularización interna y proviene de una mujer de unos 60 años que le cuenta al inspector que le había visto con una niña paseando por la ciudad: “un hombre joven, moreno, sí señor, parecía su padre o su tío, la llevaba pasándole una mano por el hombro [...] me fijé porque el hombre tenía sangre en la otra mano y se la iba chupando, y yo pensé, como no tenga cuidado va a manchar de sangre la ropa de la niña” (82). La segunda presentación se efectúa en focalización y auricularización interna en la cual el narrador inserta continuamente fragmentos de discurso directo libre, procedimiento que destaca en cualquier focalización interna del asesino:

Oye el despertador en la habitación iluminada por la luna, la voz de la radio, la voz silbante y cálida de una mujer que hace un programa de llamadas nocturnas, *puta*, piensa, lo dice en alto, con cuidado, para que no lo oigan, *es muy tarde pero nunca se sabe, las paredes oyen, la tía tiene toda la voz de una puta, de cuando se acercan a la barra en la whiskería y dicen, hola, me invitas a una copa* (141, mi cursiva).

En lo siguiente, el narratorio se entera de que el hombre se levanta siempre a las cuatro o tres de la madrugada, que no logra dormir en las noches de luna llena, que le gusta el “privilegio, algunas veces, de ir caminando por las calles vacías” (142), o de recorrerlas en su furgoneta; que vive en el barrio viejo de la ciudad, que se examina arrogantemente en el espejo en su cuarto. Después se apuntan dos manías que le turban constantemente: La primera es que sus manos huelen siempre a pescado, razón por la cual las lava, las restrega, trata en vano de quitarse la línea negra debajo de las uñas rotas. La segunda se refiere en un monólogo interior en el cual se intercalan libremente discursos directos:

en las duchas de la mili [salía el agua] hirviendo o helada, no había término medio, estaba uno quemándose y de pronto se quedaba azul de frío, se le encogía a uno todo, y los soldados se hacían bromas brutales, a ver ése, que no tiene polla, que le hagan un trasplante (144).

Sin embargo, resulta que el agua no sirve como pretexto:

Se toca despacio, empieza a imaginar cosas y la nota que va creciendo, violácea y obstinada bajo el agua, pero no como en las películas o en las revistas, eso no hay modo de negarlo, aunque esos tíos están todos operados, y muchos son maricones y además no pueden ni usarla por su mismo tamaño (144).

Ahora bien: Vivir en un barrio de miseria con unos padres despreciables, ejercer un duro trabajo sin prestigio significa tener muy poco capital simbólico y social. Competir con el tamaño del miembro genital de los héroes de los mass-media que suele mirar a escondidas en videos pornográficos y salir invariablemente inferior tampoco logra elevar la auto-imagen. ¿Qué hacer con “la fuerza de los músculos, en los dedos de las manos”? (145). Se levanta más temprano que de costumbre y se dirige a un prostíbulo. El narratario se entera mucho más tarde lo que pasó allí, cuando va de nuevo a este sitio, amenazando a una prostituta con una navaja para excitarse –porque resulta que además de tener el miembro chiquito, es impotente.

El logro narrativo reside, sin embargo, en otra técnica que ilustra los abismos del deseo del asesino: la de presentar al asesino en focalización interna, en forma de un monólogo interior en el cual se acuerda de cómo había entablado contacto con la niña, cómo la había conducido a través de la ciudad, la excitación de estos momentos – y dejándolo recordar todo esto en tercera persona, como si observara a otro:

nadie va a decirle a uno nada por llamar a un portero automático o por entrar a un portal y mirar los nombres de los buzones, nadie puede notar el temblor de las manos, el fuego en el estómago, la presión violenta en la entrepierna, bajo la tela tan basta y apretada de los vaqueros, el instante de vértigo en que una mujer o una niña va a entrar en el ascensor y él sostiene la puerta y entra también (178).

Sin embargo, cuando vuelve a su casa, se quita tranquilamente la ropa y la esconde para lavarla al día siguiente (186).

Cuando se encuentra el cadáver de la niña, cuando llega la prensa amarilla y la televisión de sensación, él, excitado por el peligro, pasa delante de la comisaría, pregunta al cabo si hay novedades. Se siente muy hombre, muy listo –cuando nota de repente que se enrojece. En seguida toca la navaja, huye a una fantasía omnipotente, imaginándose “que es un terrorista, que saca una pistola [...] y se la pone al guardia [...] cualquier cosa que se le ocurra puede hacerla y no pasa nada, parecerá luego que ha soñado y sin embargo será real” (212). A lo largo del texto se insinúa varias veces que actúa como hipnotizado, en trance bajo el influjo del plenilunio: Cuando se mete entre la gente en la plaza que escucha una misa para la niña asesinada, “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” (216). Después sigue persiguiendo a un cura, se imagina confesarle el crimen, entra en una iglesia, y entonces “su imaginación lo precede y lo aturde y le parece que los pasos que aún no ha dado ya está recordándolos y son irreparables” (220). Logra retirarse en el último momento, contener el estallido –metáfora de sus dificultades sexuales. Tres capítulos más adelante sigue una descripción de sus manos. En este monólogo interior de una sola frase que abarca tres páginas resalta el mismo distanciamiento hacia sí mismo: Manos “pálidas en la oscuridad del insomnio, posadas en la cama, reclamando algo” (260), manos que “separan labios y dientes apretados, que sellan una boca cuando va a surgir de ella un grito y luego se queda abierta y nada se escucha, igual que ya no ven

los ojos tan abiertos, con un brillo de vidrio en la claridad de la luna llena” (261). Han pasado dos meses desde que asesinó a la niña; ahora se mete en un bar, ajeno de sí mismo, toma ron, vuelve a la calle, se reencuentra en el mismo barrio desconocido, “todo pasa muy velozmente, dentro y fuera de él” (264). Vuelve a la misma casa, sin saberlo (266), después al mismo bar, donde toma dos vasos de ron –y después se encuentra delante de un portal, llega una niña, la sigue, se mete con ella en un ascensor y todo el tiempo tiene la sensación de que las cosas se repiten idénticamente por sí solas, que él está llevado por una fuerza superior, “o como un sueño que se recuerda repetido mientras se lo está soñando” (304). La amenaza con la navaja, la obliga de satisfacerle oralmente, con ella sí se atreve enunciar palabras obscenas, pero al igual que la vez pasada “la hinchazón tremenda ha empezado a encogerse” (309), razón por la cual necesita un nuevo estímulo que consiste en pasear con ella por la ciudad hacia el parque. Dos capítulos más adelante la focalización se concentra en la niña. En unas imágenes muy acertadas se describe lo que sintió y vio ahogándose (focalización y ocularización interna, 334s.), la oscilación entre el sueño/la pérdida de conciencia y el despertar después de la violación:

pero cuando ya iba a perder de nuevo el conocimiento y tal vez a ser tragada por la amnesia o la inconsciencia o la muerte los dedos de la mano reviven y tantean sobre la cara y las uñas encuentran el borde de algo y tiran y la mordaza o la tela o la gasa que la ahogaba va saliendo poco a poco, dejando libre primero el interior de la boca y la lengua torcida y luego la garganta y las fosas nasales (338s.).

En la posterior escena de identificación, el narrador logra de manera impresionante representar el traumatismo de la víctima, concentrándose de nuevo en su focalización y ocularización interna y transcribiendo en discurso indirecto libre qué siente mirándolo completamente absorta a través del cristal blindado:

viendo justo enfrente de ella, con aterradora exactitud y proximidad, [...] los ojos que sólo la miraban a ella, que la descubrían sin esfuerzo, sin incertidumbre ni distracción, con una tranquilidad absoluta, con una expresión no de amenaza, sino casi de burla, como haciéndole saber que no valían de nada espejos ni trampas, que no importaba que él estuviera a un lado del muro y del cristal y ella al otro, separados por guardias de uniforme [...] le estaba diciendo con los ojos lo que le decía algunas veces en sueños, que iba a volver para acabar con ella [...], le estaba hablando y nadie más que ella lo podía escuchar (442).

El inspector la tranquiliza: “«te prometo que ya no tendrás que verlo nunca nunca más». Pero en el mismo momento de decirlo pensaba [...] que nadie tenía la potestad de cumplirla” (443). De hecho, el asesino puede contar con su liberación dentro de diez años, como máximo (459+462) –y el inspector teme con razón: “Con poco más de treinta estarás otra vez en la calle y harás lo mismo”.

Teniendo en cuenta que la historia de la violación de menores ha sido incontables veces trivializada en los medios, que –igual que el terror vasco– se basa en hechos

fácticos, hay que destacar el valor de Muñoz Molina de contarla. La citada crítica de Gracia demuestra hasta qué punto se reprimen hechos desagradables y amenazadores⁹. Sin embargo, Muñoz Molina no ha caído en la trampa de escribir una novela moralizadora –pero sí una novela que capta y emociona al lector y que demuestra una vez más su arte de escribir. *Plenilunio* no es sólo una novela policiaca y una crítica social, sino a la vez –como *Beatus Ille*, aunque en un grado distinto– una crónica de y reflexión sobre la historia nacional, desde la guerra civil hasta el presente, que se caracteriza por la violencia, la culpa y el olvido.

Después de tantas discusiones y experimentos literarios sobre la metaficcionalidad, autorreflexividad, posmodernidad, simulación, el *cognitive turn*, el deconstructivismo etc., Muñoz Molina planta en *Plenilunio* los pies en la tierra y presenta una historia ficcionalmente coherente con técnicas narrativas tradicionales pero manejadas magistralmente, expresando su recelo acerca de las modernas metateorías literarias y filosóficas:

Me sigue gustando construir bien la historia... pero el énfasis ya no lo pongo en el acto mismo de la literatura... Eso de la metaliteratura me parece que se ha abusado de eso de una manera terrible, ¿no? Digamos que si fuera pintor, yo antes habría sido un pintor de tipo casi abstracto y que con el tiempo me voy volviendo muy figurativo¹⁰.

En *Carlota Fainberg* (1999), Muñoz Molina (autor implícito) añade a la retahíla de discursos mencionados una parodia de los discursos críticos actuales de procedencia anglo-americana. A nivel paratextual se encuentra primero una “Nota del autor”, en la cual se explica la génesis del texto ficcional que sigue¹¹: en su proceso de creación influyeron una invitación de Muñoz Molina como profesor en la Universidad de Virginia y un “soneto de Borges sobre un personaje de la novela [*La isla del tesoro*] de Stevenson”. La reproducción del soneto “Blind Pew” de Borges constituye, después de la dedicatoria a Bill Sherzer, el tercer y último paratexto.

Resulta, además, que la novela de aventuras de Stevenson se vincula de modo menos obvio con el texto: refiriéndose al género de la novela corta, Muñoz Molina enumera en su nota, como al azar, algunas obras maestras, entre ellas *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. En su prólogo a esta novela, Borges cita al principio a Stevenson, elogiando la novela de aventuras por su “intrínseco rigor” (Borges 1940/1982:89). En cuanto a la novela de Bioy Casares, Borges destaca la trama o, más concretamente, la “imaginación razonada” (91) de esta “Odisea de prodigios” y el

9. La prensa alemana se mofó por ejemplo de la boda de la princesa Matilde, arguyendo que sirve antes que nada para corregir la imagen negativa de Bélgica debido al violador de niños Dutroux y los pollos con dioxina, véase *Die Zeit* 49/1999.

10. Entrevista personal de L. Rich con A. Muñoz Molina (1992), citado en Rich (1999:105).

11. Antes de su publicación en la editorial Alfaguara en 1999, el relato había salido en una versión más corta por entregas en *El País* (1994).

final “mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural”. El protagonista, quien intenta en vano explicar las “maravillas” de modo racional, recurre luego a argumentos de índole mística, parapsicológica y teosófica para reconocer al final que la solución –la invención de Morel– es mucho más simple. El elemento fantástico vincula *Carlota Fainberg* intertextualmente con *La invención de Morel* –pero en vez de una solución sorprendentemente simple y racional, *Carlota Fainberg* ofrece una solución inesperada: Carlota fue asesinada por su marido celoso veinte años atrás por haberle engañado continuamente. A pesar de no ser entonces sino una fantasía sexual de Marcelo –y parodia del incansable *spanish macho lover*–, éste había contado su *two-night-stand* con Carlota de manera tan “real”, detallada y convincente que Claudio se imagina verla en el comedor del mismo hotel un par de años más tarde. Claudio, el narrador homo o autodiegético, decide finalmente viajar a Madrid y decirle a Marcelo “que el hotel Town Hall de Buenos Aires ya habrá sido derribado, y que sólo en nosotros dos, en nuestro recuerdo o nuestra imaginación, sigue habitando todavía Carlota Fainberg” (174). El recuerdo adquiere, pues, –al igual que en *Beatus Ille* (cfr. *supra*)– el mismo estatus que la imaginación.

La aventura sexual del comerciante español Marcelo en Buenos Aires –lectura incitada por el desnudo erótico de Man Ray reproducido en la cubierta– no se revela sólo a nivel de la diégesis como imaginaria, sino que se comenta e ironiza a un meta-nivel intraficcional en la narración auto-extradiegética de Claudio¹². Esperando en el aeropuerto de Pittsburgh un vuelo a Buenos Aires, este profesor español de literatura escucha la historia que le cuenta Marcelo con un oído profesional. Es decir, se concentra en la manera de contar de su interlocutor¹³. Pero a lo largo de la conversación, llega –para su propia vergüenza– a perder el interés en la enunciación. Imita así, sin percatarse de ello, la preferencia del enunciado de la cual Borges hace alarde en el prólogo citado a *La invención de Morel*.

Claudio no es ningún héroe, sino un hombre algo ensimismado, huraño y solitario, que anhela una posición segura en el Humbert College, Pensilvania, donde trabaja desde algunos años como *associate professor*. De ahí que espere pulir su *curriculum vitae* con la invitación de la Universidad Nacional San Martín a un congreso sobre Borges. Es un tipo algo oportunista, pero no lo bastante como para adoptar los discursos corporal, poscolonial, de *gender, queer, etc.*, por lo que carece –desde el punto de vista de su *chairman* latinoamericano irreductiblemente posmoderno– de *political*

12. Claudio cambia constantemente de posición: como interlocutor de Marcelo, se sitúa al nivel intradiegético, como narrador, pertenece al plano extradiegético.

13. Según Sherzer (1998:289), las respuestas de Claudio son completamente inadecuadas, pero habría que precisar que se trata de reacciones mentales transcritas a nivel extradiegético de las cuales su interlocutor intradiegético no llega a darse cuenta. Estos enunciados, que no carecen de comicidad, revelan la formación intelectual de Claudio: citas a Freud, Lacan, Umberto Eco y otros dejan traslucir un discurso psicoanalítico, semiótico e intertextual.

correctness. Ello desemboca en una parodia de estos discursos cuya comicidad justifica citarla *in extenso*:

- Pero tú también has escrito sobre Cervantes, Morini –acerté desmayadamente a objetar.
- Por supuesto, pero desde un approach innovador, teniendo en cuenta a Lacan y a Kristeva, y sobre todo la Queer Theory, el cutting edge de la crítica, atreviéndome, arriesgándome un poco, Claudio, [...] acuérdate de mi estudio sobre drag queen epistemology y cross dressing en la segunda parte del Qujote... Pero ustedes los españoles no pueden soportar que su gran héroe fuese en realidad completamente queer, que lo mandasen a la cárcel no por un delito fiscal, sino en un episodio típicamente español de gay bashing, de persecución al homosexual, al judío, al disidente, al maricón [...]¹⁴.
- Hay otros problemas, Claudio [...]. Sospechas de racismo. De cierto race bias, al menos.
- Pero eso es una calumnia –balbucí, como un acusado sin defensa, sintiéndome ya definitivamente perdido [...].
- Esa estudiante tuya, Ayesha algo...
- ¿Una chica negra, bastante gorda? –nada más decir esas palabras me arrepentí, comprendiendo que yo mismo estaba labrándome la perdición [...]
- [...] ¿Quieres buscarme la ruina, Claudio, hablando de esa manera delante de mí? [...] Esta chica african-american, sobre cuyo aspecto físico no hay necesidad de hacer ninguna observación ofensiva y/o discriminatoria, vino a quejarse porque le habías marcado su último paper con una C.
- Por lo menos la aprobé, ¿no? No sabe nada de nada. No interviene en las clases, ni siquiera habla con los demás estudiantes. Se queda dormida masticando.
- La aprobaste, Claudio, qué palabra. Ustedes los españoles siempre aprobando y desaprobando a la gente, siempre con el espíritu de gran inquisidor. ¿Estás seguro de que la race y el gender de esa chica no te inclinaron, aun de manera subconsciente, a darle esa mark tan baja? (169ss.)

No obstante, la parodia llegó ya antes a su colmo: en vez de presentar su ponencia en la sesión plenaria, debe leerla en la madrugada delante de cinco personas en una sala apartada. A continuación, Claudio se ve aplastado por Ann Gadea Simpson Mariátegui, la célebre “Terminator del New Lesbian Criticism” (135)¹⁵. Mientras que el *paper* de ella se titula “*From Aleph to Anus: Faces (and feces) in Borges. An attempt at Postcolonial Anal/ysis*” (136), Claudio se concentra modestamente en los

14. Véanse asimismo las páginas 135ss.

15. Es curioso que la prensa y crítica españolas, a pesar de mofarse de la “crítica de la cultura de la queja y de la corrección política” (García Posada 1999) y de la terminología universitaria en general o de los departamentos de filología española en Estados Unidos, pasan por alto a este personaje (véanse Bueres 2000, León-Sotelo 1999, Muñoz Molina 2000, Muro 2000). Agradezco a mi colega y amigo Manuel Prendes Guardiola (Universidad de La Rioja) el haberme mandado estas reseñas, más muchas de aquellas citadas más arriba sobre *Plenilunio*.

aspectos narrativos e intertextuales de “Blind Pew”. Atacándole, Ann Gadea Simpson Mariátegui, “que exhibe los apellidos de sus exmaridos como si fueran los trofeos de un guerrero jíbaro” (135), le “negó el derecho a hablar de Borges, dada [su] condición de no latinoamericano. [Le] acusó de alimentar la leyenda de Borges, ese escritor elitista y europeo que dio la espalda a las genuinas culturas indígenas latinoamericanas”, para preguntarse al final “hasta cuándo iba a ser tolerada la fascinación europea, heterosexual y masculina por los mitos del expolio colonial, pues no otra cosa, según ella, era *La isla del tesoro* [...]” (139s.). No obstante de reconocer la presentación “at the very least satirical” de “feminist and post-colonial theory”, William M. Sherzer opina que esta “irony is matched by the additional irony that derives from the fact that given today’s approach to the study of third world literature, Simpson Mariátegui is right” (1998:291). Este juicio *dépasse la fiction* –según Sherzer, a la sátira ficcional no le está permitido transgredir la santa frontera de la *political correctness*:

What is at first blatant satire, created defensively by the injured narrator [Claudio], actually becomes subtle self-mockery when the author intervenes to apply politically correct discourse to the development of Simpson Mariátegui’s powerful diatribe. [...] her political literary viewpoint is validated by the fact that it is maintained today by many important contemporary theorists (ibid., 292)

y en ello, justamente, reside el mayor chiste.... Además, y volviendo a un nivel más serio, el autor no interviene ni en este ni en cualquier otro relato porque carece, según la lógica de la narrativa, de esta posibilidad, y en *Carlota Fainberg* no existen metalepsis u otras transgresiones paradójicas. Sherzer tampoco percibe el cinismo del final de la trayectoria de Claudio: después de su regreso al Humbert College, Claudio debe aprender que la facultad le dio el puesto que tenía por seguro no sólo a otro colega, sino a la misma Ann Gadea Simpson Mariátegui. De ahí que resulte que en vez de una “double alienated representation of a contemporary academician caught in the middle of the semantic battlefield” (ibid.), Claudio es una víctima del campo (de batalla) académico estadounidense.

A nivel de la intención de sentido, la doble parodia de la aventura sexual que se revela como mera fantasía y de su recepción progresivamente ansiosa por parte de un intelectual que desdén tanto estos bajos placeres como su relato, puede concebirse como una vuelta a las raíces de la poética de Muñoz Molina: El autor presenta de nuevo una historia bien construida que se sitúa entre la realidad y la ficción, el recuerdo y la imaginación, el amor y la muerte. Con ello se aproxima a los cuentos de una autoridad literaria admirada y citada no sólo en los paratextos y en la diégesis, sino asimismo en varias puestas en abismo. Destaca primero una triple *mise en abyme* ficcional, intertextual y de la situación de enunciación: Llegando a Buenos Aires, Claudio se acuerda “de la muerte de Beatriz Viterbo con la misma pesadumbre que si esa mujer hubiera existido, como si me hubiera muerto a mí y no a otro hombre, el Borges homodiegético de ese relato incomparable, *El Aleph*” (125). El ente ficcional Claudio se acuerda de otro ente ficcional, el personaje muerto Beatriz Viterbo. En

ambos cuentos, la mujer muerta es recordada o imaginada por los narradores homodieéticos con tanta intensidad emotiva y erótica como si estuviera viva¹⁶. Pero hay también una inversión: mientras “Borges” debe enterarse por el Aleph que Beatriz tuvo una relación sexual con Carlos Dante Argentino, Claudio se entera por una vieja mucama de que la relación sexual de Marcelo con Carlota fue completamente imaginaria. Además, los presuntos portavoces del autor implícito –el “Borges homodieético” y el narrador homodieético Claudio– se revelan con respecto a sus interlocutores como entes despreciables¹⁷. Con la pequeña diferencia de que el escarnio de Claudio es sólo inicial, ya que deja hechizarse por el don de la ficción y del cuento del otro –habilidades de las que él, debido a una *déformation professionnelle* del científico siempre analítico y racional, carece. Finalmente, hay que advertir una *mise en abyme aporistique* que refleja la novela entera: “un profesor Shelter, o Seltzer iba a hablar de la influencia de Borges en la más reciente novela española, campo este que no es el mío, pero por el que quizás me conviniera empezar a interesarme” (131).

Al igual que a Borges, a Muñoz Molina le encanta jugar con los géneros chicos, populares. En *Beltenebros* y *Plenilunio* son las estructuras de la novela policíaca, mientras que el tejido intertextual de *Carlota Fainberg* remite a la novela de aventuras y al cuento fantástico. Muñoz Molina ha creado un texto ficcional que merece ser añadido a las novelas cortas maestras mencionadas en su nota paratextual. A la vez, presentando nuevos abismos del deseo sexual, ficcional e intelectual, *Carlota Fainberg* forma parte integral de su propia novelística.

Bibliografía

1. Textos

BIOY CASARES, ADOLFO, 1940, *La isla de Morel*, Madrid: Cátedra, 1982.

———1948, “En memoria de Paulina”, en: Id.: *La trama celeste*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 7-23

BORGES, JORGE LUIS, 1949 “El Aleph”, en: Id.: *El Aleph*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 155-174.

CERVANTES, MIGUEL DE, 1613 *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, vol. 3., Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 122), 1987.

16. “En memoria de Paulina” (1948/1991) de Adolfo Bioy Casares constituye otro intertexto: Después de un largo viaje a Europa, el protagonista vuelve a encontrarse con Paulina en Buenos Aires. Mas Paulina comparte el destino de Carlota: buscándola, le comunican que Paulina había sido asesinada por su marido celoso dos años atrás. En ambos textos, el fantasma de la mujer ha sido producido por el abismático deseo de otro hombre: en el cuento de Bioy Casares, por el rival celoso; en la novela corta de Muñoz Molina, por el cuento erótico de un empresario español.

17. Para la relación entre “Borges” y Carlos Dante Argentino en *El Aleph*, véase el acertado e ingenioso estudio de Dieter Reichardt (1998).

- CHIRBES, RAFAEL, 1996 *La larga marcha*, Barcelona: Anagrama.
 MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 1986 *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral, 1996¹⁰.
 ———1988 *Beltenebros*, Barcelona: Plaza & Janés, 1999².
 ———1997 *Plenilunio*, Madrid: Alfaguara,
 ———1999 *Carlota Fainberg*, Madrid: Alfaguara, 2000²
 UNAMUNO, MIGUEL DE, 1914/1935 *Niebla*, Madrid: Editorial, 1997

2. Estudios

- BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE, 1992 “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en: A. Vilanova (ed.): *Actas del X congreso de la AIH (1989)*, vol. 2, Universitat de Barcelona, pp. 1691-1698
 BORGES, JORGE LUIS, 1940 “Prólogo” a *La isla de Morel* de A. Bioy Casares, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 89-91
 BUERES, ENRIQUE, 2000 “Entrevista. Antonio Muñoz Molina, escritor, acaba de publicar *Carlota Fainberg*”, en: *La Nueva España* (diario de Oviedo) 6.1., p. 5
 FOUCAULT, MICHEL, 1966 *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard
 DÄLLENBACH, LUCIEN, 1977 *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil
 GARCÍA-POSADA, MIGUEL, 1999 “Lo Fantástico, Borges y la Ironía”, en: *Babelia (El País)*, 27.11., p. 5
 GENETTE, GÉRARD, 1972 “Discours du récit”, en: *Figures III*, Paris: Seuil
 GRACIA, JORDI, 1997 “El precio del espanto” [reseña de *Plenilunio*], en: *Cuadernos hispanoamericanos* 564, pp. 119-121
 LÉON-SOTELO, TRINIDAD DE, 1999 “*Carlota Fainberg*. La nueva novela de Muñoz Molina nace como un acto de gratitud a Borges”, en: *ABC* (domingo), 21.11., p. 52
 MUÑOZ MOLINA, 2000 “Entrevista” en: *Qué leer* (www.queleer/report/2000/00en10p3.htm)
 MURO, MIGUEL ÁNGEL, 2000 “Relato y mala sombra”, en: *La Rioja*, suplemento del sábado.
 REICHARDT, DIETER, 1998 “Borges tramposo: estrategias narrativas en el cuento *El Aleph*”, en: Cl. Armbruster/K. Hopfe (eds.): *Horizontverschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Tübingen: Narr, pp. 438-396
 RICH, LAWRENCE, 1994 “Antonio Muñoz Molina’s *Beatus Ille* and *Beltenebros*: conventions of reading in the postmodern anti-detective novel”, en: *Romance languages annual* 6, pp. 577-580.
 ———1999 *The Narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and “El Desencanto”*, New York etc.: Lang

- SCHEERER, THOMAS M. 1995 "Antonio Muñoz Molina", en: Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay (eds.): *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel: Reichenberger, pp. 231-253
- SHERZER, WILLIAM M 1998 "Antonio Muñoz Molina's *Carlota Fainberg*: An ironic manifesto", en: *Romance Notes* 38/3, pp. 287-293
- WINTER, ULRICH, 1998 *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Narr: Tübingen