



Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las "femmes fatales en El invierno en Lisboa" y "Beltenebros" de Antonio Muñoz Molina

Author(s): Chung-Ying Yang

Source: *Hispania*, Vol. 88, No. 3 (Sep., 2005), pp. 476-482

Published by: [American Association of Teachers of Spanish and Portuguese](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20063126>

Accessed: 13-08-2015 05:11 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



American Association of Teachers of Spanish and Portuguese is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispania*.

<http://www.jstor.org>

Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina

Chung-Ying Yang

National Chengchi University

Abstract: La presencia de la mujer fatal en la literatura española es tan antigua como potencialmente nueva, que va desde las numerosas asesinas del romancero a las traidoras del género negro, que sin duda se vinculan a los ecos cinematográficos del *film noir*. Este ensayo estudia la presencia de las *femmes fatales* en dos obras maestras de Antonio Muñoz Molina, Lucrecia de *El invierno en Lisboa* (1987) y Rebeca Osorio de *Beltenebros* (1989), puesto que es interesante reevaluar cómo ellas desestabilizan la fuerza masculina del mundo detectivesco y triunfan sobre todos sus perseguidores. Se analiza el elemento de la intertextualidad de la cultura popular (novela negra, *film noir*, melodrama) que se encamina en la representación de las *femmes fatales*. Los temas del deseo, la mirada, el voyeurismo también son enfoques esenciales para destacar la transgresión genérica de lo femenino.

Key Words: deseo, *femme fatale*, *film noir*, mirada, Muñoz Molina (Antonio), novela negra, voyeurismo

La *femme fatale* es la figura de una inquietud discursiva, un trauma epistemológico, ya que se nos proyecta la imagen amenazadora de lo ilegible, lo imprevisible y lo inalcanzable. Desmitificando lo tópico del cuerpo femenino, la *femme fatale* es la antítesis de lo maternal, de lo productivo para la sociedad en general a pesar de su imagen sexualmente agresiva. Según Mary Ann Doane, en su introducción a *Femmes Fatales*, la mujer fatal tiene un poder peculiar y en ella pierde nitidez la oposición entre actividad y pasividad. En efecto, es una figura ambivalente no sólo como sujeto del poder, sino como causa de muchos males (enfermedad, tragedia, etc) (2). La representación de la *femme fatale* produce en el hombre una serie de ansiedades que radican precisamente en el temor de perder su estabilidad, de perder su yo o “ego.”

En el arte y la literatura del siglo diecinueve, surgió un florecimiento de la imagen de la mujer como destructora. Escritores y pintores del Simbolismo, de la Decadencia o de los movimientos del Pre-Rafaelismo, tales como Wilde, Baudelaire, Gaultier y Swinburne, describieron la figura histórica de la *femme fatale* como la fascinación por un sujeto horrible. La presencia de la mujer fatal en la literatura española es tan antigua como potencialmente nueva. Va desde las numerosas asesinas del romancero a las traidoras del género negro, que sin duda se vinculan a los ecos cinematográficos del *film noir*. Janey Place define el *film noir* como una fantasía sexual y aclara que esta clase de cine “does give us one of the few periods of film in which women are active, not static symbols, are intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality” (47). Aun así, la *femme fatale* del género negro se presenta como modelo inaceptable que debe ser controlado. Place también señala que cualquier observación sobre el significado especial del cine negro, en su retrato del temor hacia las mujeres, debe tener en cuenta las conexiones particulares entre el cine negro y las obsesiones culturales de los Estados Unidos de los años cuarenta y de los inicios de los cincuenta (49).¹ Tomando como base esta noción de lo femenino, de la imagen marcadamente potente de mujer, el objetivo de nuestro ensayo es estudiar la presencia de las *femmes fatales* en dos obras maestras de Antonio Muñoz Molina:

Yang, Chung-Ying

“Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”

Hispania 88.3 (2005): 476–82

Lucrecia, de *El invierno en Lisboa* (1987), y Rebeca Osorio, de *Beltenebros* (1989), puesto que es interesante reevaluar cómo desestabilizan la fuerza masculina del mundo detectivesco y triunfan sobre todos sus perseguidores.

Este trabajo examina cómo el elemento de la intertextualidad de la cultura popular (novela negra, *film noir*, novela rosa) se actualiza en la representación de las *femmes fatales*. Los temas del deseo, la mirada, el voyeurismo también son enfoques esenciales para destacar la transgresión genérica de lo femenino.

El invierno en Lisboa, la segunda novela de Antonio Muñoz Molina, obtuvo en 1988 el doblete del Premio Nacional de Literatura y el de Crítica, y consagró al escritor como uno de los mejores novelistas. La obra es una novela de personajes y de memorias evocadas por un narrador anónimo y no fiable. Se trata de una historia de persecución, de huida y de pasión donde el protagonista, Santiago Biralbo, un músico de jazz, lleva una vida dominada por la obsesión de salvar a Lucrecia, una mujer misteriosa y aventurera que escapó de su esposo, Bruce Malcolm, con un cuadro robado. Las desapariciones de Lucrecia sirven para reiterar lo perdido de la situación y, de alguna manera, para dramatizar las características de *femme fatale*. No obstante, la relación entre Biralbo y su amante Lucrecia no llega a explicarse ni a concluirse con la narración. De acuerdo con el estudio de Rich, *El invierno de Lisboa* es “Muñoz Molina’s first full-length exercise in intertextualizing the popular” (81), y califica la novela como un homenaje a Raymond Chandler y a Alfred Hitchcock. La obra contiene numerosos elementos de la novela negra, como los paisajes urbanos (San Sebastián, Madrid, Berlín, París y Lisboa) por los que se desplazan los personajes, la lucha interminable por un objeto artístico y valioso (en este caso un cuadro de Cézanne)—muy similar a la búsqueda de la entelequia en *The Maltese Falcon*, de Dashiell Hammett—y la figura de la *femme fatale*, Lucrecia, que nos hace recordar a la protagonista Brigid O’Shaughnessy en la obra mencionada de Hammett. Además, las calles frías y lluviosas, el hotel ruinoso y la luz de neón fuera de la ventana son descripciones visuales que nos evocan el mundo del *film noir*. Tanto Lawrence Rich como Salvador A. Oropesa señalan que la novela negra y el *film noir* son textos intertextuales que sirven como fondo de la obra para el desarrollo de la historia de amor entre Biralbo y Lucrecia, fundida en forma de *bildungsroman*, tal como lo indica el epígrafe sacado de la obra maestra de Flaubert, *La educación sentimental*. Haciendo uso de las referencias intertextuales a la novela negra, al *film noir* y a la novela rosa, podemos centrarnos en detalle en la representación de la *femme fatale* en la novela de Molina.

La imagen de Lucrecia es como un simulacro, o como un ser cuya vida siempre está en otra parte del mundo. Según la memoria del narrador anónimo, Lucrecia es algo irreal porque “había una incierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad donde Biralbo y yo la habíamos conocido [...] esa tramposa ternura de la sonrisa de Lucrecia” (23). Aunque el narrador a veces no está seguro de lo que recordaba e incluso supone que su descripción de la protagonista se basa en una de las fotos que halló entre los papeles de Biralbo, todo ello no deja de resaltar lo atractivo de Lucrecia, una mujer alta y muy delgada con “el pelo liso, cortado justo a la altura de los hombros, los pómulos anchos y más bien infantiles, la nariz definida por una línea irregular” (24). Como era la mujer de Bruce Malcolm, un vendedor y falsificador de cuadros, Lucrecia lo acompañó a la cita con el narrador por los negocios en el bar Lady Bird, donde conoció al pianista Biralbo. Fue un encuentro muy emocionante donde la música de Biralbo ocupa un primer plano, un lenguaje mítico que los atrae y así se inician las aventuras amorosas de nuestros protagonistas.

Sin duda, la trama del amor ocupa un lugar de importancia en el texto. En su libro *Love and the Novel: The Poetics and Politics of Romance Fiction*, George Paizis comenta que “in the formulaic resolution of the two types of love—passion-love associated with nature and marriage-love associated with society—the reconciliation between nature and society ultimately posits society as non-contingent, as natural, and therefore legitimate” (78). Dentro de la contradicción de los dos tipos del amor, la novela rosa expresa, por una parte, las luchas con las que un individuo se enfrenta con respecto a sus deseos y, por otra, las soluciones que uno debe escoger entre lo imposible y lo ideal. La historia de Biralbo y Lucrecia es una historia de pasión-amor que sigue y a la vez transgrede la estructura de la novela rosa: encuentro, obstáculo y solución (a la que

nunca llega en el texto), formulada por muchos críticos y expertos de dicho género. En esas relaciones amorosas, Lucrecia es el objeto del triángulo de amor y también el sujeto de su propio deseo, la que subvierte los arquetipos tradicionales femeninos. Lleva una doble vida: la vida real con Malcolm—llena de amenaza—y la vida escondida con Biralbo, de pasión. A pesar de las envidias y vigilancias de Malcolm, Biralbo sigue enamorado de Lucrecia por haber llevado tres años escribiéndole sin parar; es más, para el pianista, su amante le sirve como musa porque “únicamente había aprendido a tocar el piano cuando lo hizo para ser escuchado y deseado por ella: que si alguna vez lograba el privilegio de la perfección sería por lealtad al porvenir” (74). Por su lado, Lucrecia, con la crueldad característica de la *femme fatale*, lo abandona en varias ocasiones. Hay un momento en la escena en que Lucrecia enciende un cigarrillo, y en la que el narrador nos hace notar que ella lo hace sin que le diera tiempo a Biralbo de darle fuego a ella. El cigarrillo que Lucrecia no comparte con Biralbo representa la soledad del protagonista y que Biralbo no es más que un juguete en manos de Lucrecia. Más adelante en la novela, Lucrecia, quien se encuentra en muy mal estado en un hostel asqueroso, le pide a Biralbo que la lleve a Lisboa, lo que Biralbo hace para protegerla. Como siempre, tan pronto como Lucrecia se recupere un poco, insiste en ir sola en busca de su propio destino y lo abandona de nuevo. En ese encuentro, Biralbo descubre que Lucrecia había tenido una relación con un tercero, cosa que ella no niega, diciéndole en un tono irónico que refleja su desdén hacia la moral establecida: “¿Pero qué importa eso?” “No entiendes nada. Yo estaba sola. Estaba huyendo. Me buscaban para matarme. En él había bondad, eso que ni tú ni yo tenemos. Fue amable y generoso y nunca me hizo preguntas [...]” (105).

Es evidente que Lucrecia es una figura que nunca se detiene, desplazándose desde San Sebastián, Berlín, Madrid, hasta Lisboa donde finalmente se queda. Según el narrador, la voluntad de nuestra protagonista no está en el presente, sino en otra época, en otro espacio, porque había vivido “en el desasosiego y la sospecha de que su verdadera vida estaba esperándola en otra ciudad y entre gentes desconocidas, y eso la hacía renegar sordamente de los lugares donde estaba y pronunciar con desesperación y deseo nombres de ciudades en las que sin duda se cumpliría su destino si alguna vez las visitaba” (77). Aparte de sus escapadas de los socios traidores, los desplazamientos de Lucrecia implican, de algún modo, un nuevo sentido de “hogar,” una manera de reconstruir las estructuras de tiempo y espacio, e igualmente una nueva denominación para la traidora. La Lisboa de Lucrecia no se limita a presentarnos una ensoñación o alucinación personal, sino un triunfo “intelectual” sobre sus perseguidores. Todo empieza con la última carta de amor que Lucrecia le mandó a Biralbo desde Berlín, un trozo de mapa con la palabra *Burma*. Al principio no se sabe lo que significa esta palabra, pero se revela posteriormente como clave de la intriga policíaca, en este caso, la lucha por un cuadro de Cézanne que adorna la otra conspiración internacional que acaba de caducar. Pope comenta que ese reemplazo de la carta de amor por el plano enigmático tiene sentido, ya que “indica la intromisión del dinero y la red subterránea de la intriga en lo que quería ser tan sólo una relación privada” (114). Biralbo asocia su música con el cuadro de Cézanne, pero no con el cuadro mismo que se menciona en la novela, que es original, sino con una reproducción del cuadro que ve en un libro. La reproducción es un fenómeno pragmático de la posmodernidad. En esas conspiraciones, Lucrecia es la *femme fatale* que con su inteligencia roba el cuadro, lo vende y huye de los hombres que la persiguen. Podemos decir que es la que desmitifica a la figura del héroe masculino del género negro o el *film noir* (Biralbo), que es por lo general capaz de descubrir a los culpables, establecer la verdad y vencer la sexualidad de las *femmes fatales*. No obstante, tanto en *El invierno en Lisboa* como en *Beltenebros*, ni se reestablece el orden, ni se castiga al criminal, ni se polarizan las fuerzas del bien y del mal.

A lo largo de la narración, se hallan muchas escenas imaginadas por el narrador anónimo, cuyas referencias intertextuales al *film noir* se relacionan con la representación de la *femme fatale*. Cuando Biralbo se despide de Lucrecia, quien se va a Berlín, ella le pregunta: “¿Has visto cómo llueve?” Yo le [Biralbo] contesté que así siempre llueve en las películas cuando la gente va a despedirse [...] Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. ‘Pues por las

películas,' le dije, 'cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre'" (38).

En este diálogo, el comentario de Biralbo no sólo añade un sabor melancólico a la despedida de los amantes, sino también que nos evoca en particular una escena en *Casablanca* donde Rich (Humphrey Bogart) se queda desesperado en la estación de tren con una nota de despedida de Ilse (Ingrid Bergman), justamente en un día de lluvia. En otra escena de la novela, *Casablanca* sirve de intertexto para subrayar la hipocresía de Lucrecia. Oropesa anota que nuestra protagonista, quien acaba de regresar de Berlín, en un sentido simbólico parece ponerse un disfraz para salir con Biralbo y hace que éste la lleve al Lady Bird, el bar local donde Biralbo toca y le hace evocar los buenos días del pasado: "—Tócalo otra vez. Tócalo otra vez para mí. —Sam, dijo él, calculando la risa y la complicidad—Santiago Biralbo" (80).

Poco después, al descubrir dos copas y tres colillas manchadas de rojo en un cenicero, Floro Bloom, el dueño del bar, deduce que Biralbo y Lucrecia deben de haber visitado su bar muy tarde y, con ironía, se refiere a ellos como dos "fantasmas" (82), concretamente a Lucrecia la llama "una mujer fantasma," y haciendo referencia a eso, le pregunta al narrador, "*Phantom Lady*. ¿Has visto esa película?" Esto es en parte una referencia directa a la maldad de la mujer fatal contenida en el título de la película, y también una referencia indirecta a una escena de la película en la que Biralbo toca para su amante.

La trama de *Beltenebros* (1989), la tercera novela de Muñoz Molina, entreteje una variedad de elementos textuales, como la novela policíaca, la novela de espías, la novela rosa y el *film noir*. Es de notar el uso del modelo estructural policíaco que destaca la narratividad. A primera vista, la obra parece una colección de memorias sacadas por el protagonista Darman, antiguo capitán del ejército republicano en la guerra civil española y colaborador del partido comunista en la posguerra. Precisamente, mediante un relato retrospectivo en primera persona, Darman reconstruye los detalles de sus dos misiones secretas en Madrid, la primera llevada a cabo en 1946, y la segunda en 1962. Su responsabilidad en ambas misiones es asesinar a los supuestos traidores de la organización. A medida que va cerrando la persecución de Andrade, Darman se ve acosado por los recuerdos de su misión de veinte años atrás, el "caso Walter." Las circunstancias del "caso Walter" y del "caso Andrade" se entrecruzan y a la vez se juxtaponen en el desarrollo de la historia; así, resalta el protagonismo fascinante y enigmático de Rebeca Osorio. Al final, los hilos convergen y los misterios se aclaran. Es Valdivia, el doble traidor, quien había planteado las pruebas equívocas contra los inocentes Walter y Andrade por su enfermiza obsesión por Rebeca.

Las principales figuras femeninas de *Beltenebros*, las dos Rebecas, están concebidas como heroínas ambivalentes. En la visión de Navajas, son mujeres que "quedan contextualizadas dentro del modelo de la imaginación de lo trivial que caracteriza la estética posmoderna" (212), y al igual que Darman, un ser impasible y marginal, ambas son protagonistas caídas que se sitúan más allá de las fronteras de la ley y de la moral establecida. No parecen mujeres autónomas que viven por sí mismas, sino por lo general están sometidas al deseo de los hombres implacables que dominan sus vidas. Precisamente Rebeca Osorio hija utiliza su cuerpo para la satisfacción de la "mirada" masculina y sus fines específicos. No obstante, según Silvia Bermúdez, se destaca en ambas Rebecas la fuerza desestabilizadora contra la subjetividad del héroe masculino del género negro en el que el detective, un ser impasible y de carácter duro, suele triunfar sobre la maldad y la sexualidad de las *femmes fatales*, aclarando los misterios de los crímenes (11). Las dos Rebecas van minando la figura del detective, Darman, hasta el punto de producir la confusión del protagonista y de oscurecer su habilidad observadora en las últimas páginas de la novela.

Rebeca Osorio madre, amante de Walter, es la autora de las novelas sentimentales que Andrade, el presunto espía/traidor, lee en su escondite. Se encuentran numerosas citas de la obra que resaltan la importancia excepcional con que cuentan estas novelas sentimentales, ya que en ellas los agentes localizan las consignas codificadas y claves esenciales para cumplir sus propias misiones. En el excelente estudio de Bermúdez, Rebeca madre es el eco de Joan Fontaine con su imagen de la "asustadiza y joven enamoradora" en la película *Rebecca*, de Hitchcock, con la cual se contrasta con la imagen sensual y sexualmente agresiva de Rita Hayworth, protagonizada y

recreada por Rebeca hija, en *Gilda* (Bermúdez 12–13). La hija, con una apariencia física idéntica a la de la madre, es la prostituta de alto precio, cantante y bailarina de cabaret y *femme fatale* que, siguiendo las convenciones del género negro, desempeña el papel peligroso del objeto de deseo. Ella es como la *femme* mortal e inalcanzable que representa la amenaza para la existencia y la definición de la masculinidad.

En las actuaciones de la *boîte Tabú*, la Rebeca joven muestra su imagen profesional, desnudándose para provocar a Darman y a Valdivia/Ugarte en particular, un modo de seducción distante y a la vez una realización satisfactoria del voyeurismo de éstos.² Según Doane, el *striptease* “provides the perfect iconography for film noir, economically embodying the complex dialectic of concealing and revealing which structures it at all levels—particularly those of lighting and plot” (105-106). El *striptease* en el cine negro simboliza el retorno a la naturaleza, y el acto de desnudarse es el estado natural de la *femme fatale*. Aquí Rebeca hija, con su *striptease*, juega con el cuerpo femenino y naturalmente se convierte en el objeto del “espectáculo.” En ese espacio imaginario que forma el círculo de luz que ilumina el escenario, se hallan superimposiciones y yuxtaposiciones exhibidas por las dos Rebecas—madre e hija, escritora y *femme fatale*—que no sólo ficcionalizan las imágenes femeninas, sino que reúnen todas las fantasías sexuales a fin de satisfacer la ansiedad de la audiencia masculina por su objeto deseado. Es interesante citar un pasaje que nos muestra el modo extraordinario de esas superimposiciones.

Muy pálida contra el terciopelo negro de las cortinas, peinada exactamente igual que hacía veinte años, intangible, salvada, enaltecida por la luz, dibujada o inventada por ella, la mujer que concluía ahora, sobre el escenario de la *boîte Tabú* [...] era Rebeca Osorio, no gastada ni modificada por los años [...]. Ahora, sobre el escenario, era imposible ella misma y también era otra, más carnal y más fría que cuando yo la conocí, sonriendo como si estuviera sola ante un espejo, ceñida por el raso negro de un vestido de noche, como las mujeres del cine y las heroínas fatales de sus novelas, que morían siempre de un disparo en el último capítulo, absueltas de todo un pasado de lujosa perfidia por la abnegación del amor [...]. Así cambiaba ahora mismo mientras había instantes en que la perdí y aceptaba la evidencia del engaño, y otros en los que era más ella misma que nunca, detenida en una plenitud exacta de fotografías y preservada como la hermosura de una actriz en una película antigua. Era imposible que no hubiera cambiado, pero era más imposible todavía que ella, la Rebeca que yo conocí, estuviera cantando vestida de Rita Hayworth en un club nocturno, transfigurada y fugitiva de sí misma, moviendo con un frío impudor las caderas al ritmo suave y creciente de un bongó [...]. (93–94)

En este episodio, Darman cree que ha visto a la Rebeca deseada de hace veinte años, la madre en “el Madrid en blanco y negro del pasado” (219). No obstante, ese cuerpo convertido en espectáculo no es el de la madre, que ahora es una loca sin parar en teclear con su máquina de escribir, sino el de la hija transfigurada en Rita Hayworth. Se trata de sustituciones muy complejas que establecen enlaces entre dos películas (*Rebecca* y *Gilda*), dos actrices (Joan Fontaine y Rita Hayworth) y dos protagonistas de *Beltenebros*.

Recordamos que en la famosa escena filmica de *Gilda*, aparece la imagen sexual de Rita Hayworth con su baile sensual y su canción “Put the Blame on Mame, Boys,” que ridiculiza la costumbre masculina de culpar a la mujer del origen de cada desastre natural, de cada crisis económica que sucede en el resto del mundo. En la escena citada de *Beltenebros*, se destaca la doble sustitución de los cuerpos femeninos gracias al movimiento de las caderas. Podemos decir que al recuperar la narrativa filmica de *Gilda*, ese pasaje implica un desafío, una cuestión de la representación femenina como objeto sexual estático. Se trata del cuerpo femenino que impide el dominio de la mirada masculina e incluso escapa de ese control. En la visión de Laura Mulvey, es una resistencia de lo femenino en contra del estatismo del objeto deseado que suele concentrarse en el placer visual del espectador masculino (6–18). En la novela de Muñoz Molina, se nota que el narrador hace hincapié en el “frío impudor” con que Rebeca Osorio hija mueve las caderas, un esfuerzo de impedir a los protagonistas femeninos caer en “una plenitud exacta de fotografías” (94).

La fascinación de la mirada masculina se acentúa repetidamente a lo largo de la narración. Al igual que Darman, Valdivia es otro personaje misterioso, pero capaz de habitar y mirar en la oscuridad. La omnipotencia de su mirada se muestra en escenas considerables de la *boîte Tabú* donde

Valdivia constantemente desde el palco “mira” bailar a Rebeca hija, vestida a instancias suyas con la ropa de la madre y peinada como ella.³ La joven se transforma naturalmente en el objeto del voyeurismo de Valdivia, con el fin de satisfacer su deseo obsesivo y enfermizo por Rebeca Osorio madre, ofreciendo la imagen atractiva de veinte años atrás. El *voyeur* experimenta el placer visual de “mirar” sin ser mirado, un placer que se asocia con el poder y el control del objeto deseado. E. Ann Kaplan también anota que el impacto de la mirada masculina va más allá de un espejo por el objeto femenino deseado, ya que cuenta con el apoyo del poder social: “Men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession which is lacking in the female gaze” (31). Es indudable que las observaciones de Mulvey y Kaplan pueden aplicarse a las vigilancias de Valdivia hacia Rebeca hija, a los modelos de las relaciones amorosas entre Darman, Andrade y Rebeca hija, aunque sean de amores no correspondidos.

La fuerza desestabilizadora de lo masculino de *Beltenebros* culmina en cuanto que nuestra *femme fatale* desempeña el papel heroico de matar al agente traidor e impostor Valdivia. La persecución final llevada a cabo por Darman en el clausurado Universal Cinema es una lucha ardua en la oscuridad. A diferencia de las *femmes fatales* del cine negro, que son sometidas al final, la *femme fatale* de la novela, Rebeca Osorio hija, con la luz de la linterna, toma la posición de desautorizar las convenciones del sujeto mítico masculino iluminando la cara de Valdivia, cegándole y forzándole a retroceder, a caer por la barandilla sobre el foso; leamos unas líneas de ese acto vengativo de devolverle las miradas masculinas: “Arriba, en las últimas gradas, más alta que nosotros, la muchacha pálida y desnuda mantenía inmóvil la linterna y su círculo de incandescencia trazaba una fría y blanca línea de luz que iba a romperse en la cara de Valdivia, y siguió persiguiéndolo cuando cayó hacia atrás empujado por ella” (237). Es la Rebeca joven, la hija de Walter, quien finalmente triunfa en destruir al monstruo con el fin de restituir la inocencia de su padre y su amante Andrade.

En conclusión, tras el análisis en detalle sobre los personajes femeninos de Molina, sabemos que tanto Lucrecia en *El invierno en Lisboa* como Rebeca Osorio en *Beltenebros* se adscriben sin lugar a dudas a la categorización de la *femme fatale*. Es el uso de las referencias intertextuales a la novela negra, al *film noir* y a la novela rosa por las que se produce una imagen marcadamente potente de mujer. Ambas protagonistas son mujeres ambivalentes que están más allá de las fronteras entre el bien y el mal, ya que trastocan la geografía masculina del género negro o del cine negro. Son dos figuras que nos proponen un desafío, una alternativa a fin de transgredir y devaluar la presencia del orden patriarcal.

NOTAS

¹En efecto, el *film noir*, como otros movimientos filmicos, surgió en un específico período histórico (los años entre la Segunda Guerra Mundial y la Postguerra), una época de gran agitación social y política. Place comenta que “the dominant world view expressed in film noir is paranoid, claustrophobic, hopeless, doomed, predetermined by the past, without clear moral or personal identity. Man has been inexplicably uprooted from those values, beliefs and endeavors that offer him meaning and stability [...] he is struggling for a foothold in a maze of right and wrong. He has no reference points, no moral base from which to confidently operate” (51). Además, en el *film noir* se advierte la influencia del género policíaco en cuanto a la caracterización de personajes, en particular la figura de la “dark woman” que “is comfortable in the world of cheap dives, shadowy doorways and mysterious settings” (53) y a la presentación de temas principalmente relacionados a los del crimen.

²Según Rosalind Coward, en su estudio *Female Desires: How They Are Sought, Bought and Packaged*, la esencia del voyeurismo consiste en que “[it] is a way of taking sexual pleasure by looking at rather than being close to a particular object of desire, like a Peeping Tom. And Peeping Tom can always stay in control. Whatever may be going on, the Peeping Tom can always determine his own meanings for what he sees” (76–77).

³No sólo Valdivia, sino también todos los hombres de la *boîte Tabú* miraban a Rebeca Osorio hija representar el número de Hayworth en *Gilda*. Leamos los comentarios de Darman: “Las miradas y las manos y las respiraciones de los hombres habían gastado su piel pulimentando su blancura y volviendo todo su cuerpo tan dúctil como una seda muy usada [...]” (167).

OBRAS CITADAS

Bermúdez, Silvia. “Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*.” *España*

- Contemporánea* 7 (1994): 7–25.
- Coward, Rosalind. *Female Desires: How They Are Sought, Bought and Packaged*. New York: Grove P, 1985.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- Kaplan, E. Ann. *Women in Film Noir*. Ed. London: British Film Institute, 1998.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (1975): 6–18.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- : *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Navajas, Gonzalo. "El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstruida." *Revista de Estudios Hispánicos* 28 (1994): 213–33.
- Oropesa, Salvador A. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén, España: Universidad de Jaén, 1999.
- Paizis, George. *Love and the Novel: Poetics and Politics of Romantic Fiction*. New York: St. Martin's P, 1998.
- Place, Janey. "Women in Film Noir." *Women in Film Noir*. Ed. E. Ann Kaplan. London: British Film Institute, 1998. 47–63.
- Pope, Randolph D. "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina." *España Contemporánea* 5 (1992): 111–19.
- Rich, Lawrence. *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-Conscious Realism and "El Desencanto"*. New York: Peter Lang, 1999.