

HUELLAS DEL GÉNERO POLICÍACO
EN *BELTENEBROS* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Chung-Ying Yang
National Chengchi University, Taiwan

El redescubrimiento del género policíaco, en especial el de la serie negra norteamericana de los relatos de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, se ha identificado reiteradamente como una de las tendencias más destacadas de la narrativa española posfranquista. Según José F. Colmeiro, esta recuperación del género negro constituye una vía de satisfacción de las necesidades de la narratividad de escritores y lectores españoles a partir de los primeros años de la transición democrática. Andreu Martín, un novelista policíaco, también ha notado las aportaciones de la novela negra: “Es el género de la agresión como defensa. Entonces en una sociedad competitiva como la nuestra, es realmente el mejor género literario” (27). La novela negra ha sido un vehículo ideal y “popular” para la crítica socio-política, así como una nueva posibilidad de exploración narrativa cuyo proceso ha provocado un resurgimiento de novelas y novelistas que están interesados en contar historias. En efecto, escritores como Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Martínez Reverte, Andreu Martín, Juan Madrid y Eduardo Mendoza producen numerosos títulos reflejando no sólo una profunda desilusión por las políticas de la transición, sino también un entendimiento de las dificultades de realizar la justicia bajo un sistema inseguro y caótico.

La tercera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros* (1989), forma parte de una corriente literaria que también incluye, entre muchos otros, textos policíacos de autores mencionados. Aunque en *Beltenebros* se nota la incorporación de diversos elementos textuales, es el uso del modelo estructural detectivesco el que consolida la

primacía de la narratividad. El objetivo del presente ensayo es explorar la presencia del género policíaco, en particular la del género negro, en *Beltenebros*, respecto a la estructura, la caracterización de personajes (el detective/criminal, las *femme fatales*), y la temática criminal.

La trama de *Beltenebros* entretiene una variedad de elementos policíacos, tales como asesinos, enigma, aventuras, esclarecimiento de crímenes. Sin embargo, a primera vista, *Beltenebros* 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 reciente 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 yuxtaponen en el desarrollo de la historia; así, resalta el protagonismo fascinante y enigmático de Rebeca Osorio. Al final, los hilos convergen, los misterios se descubren y se aclaran. Es Valdivia, el doble traidor, quien había planteado las pruebas equívocas contra los inocentes Walter y Andrade debido a su enfermiza obsesión por Rebeca.

Según el estudio de Tzvetan Todorov, la novela policíaca clásica abarca dos historias separadas: la historia del crimen y la de la investigación (42-52). En la presentación narrativa, sin embargo, las dos historias se entrelazan. Peter Hühn elabora el esquema estructural de Todorov y lo presenta en términos de lectura y escritura. Hühn señala que todo crimen puede verse como un texto escrito por el

criminal. Para evitar ser descubierto, el criminal manipula todo tipo de claves o pistas falsas, re-escribe el primer texto y construye un segundo texto, un texto de sentido oculto y distorsionado. En la búsqueda del criminal, el detective actúa como un “lector” quien tiene que descifrar la narrativa criminal que contiene numerosas huellas, o signos para el detective. En el proceso de lectura e interpretación de dichos signos, el detective también es el “escritor” de otro texto, el de su progresiva adquisición de conocimientos y descubrimientos. Por lo general, el concepto básico de lectura en la novela policíaca clásica se puede caracterizar, como William Stowe ha indicado, por una práctica semiótica que se basa en la presuposición de una distinción entre objeto y sujeto, en este caso, entre la objetividad del sentido oculto y la pura instrumentalidad del intelecto del detective (Stowe 380). Partiendo del modelo instrumentalista de la lectura policíaca, añade Hühn, la escuela *hard-boiled*, o la escuela dura, desarrolla un concepto mucho más complejo, según el cual la interpretación, practicada por el detective privado, se presenta como una interacción dinámica entre detective y crimen, o mejor dicho, entre lector y texto. Las actividades lectoras del detective de la escuela dura afectan al propio texto, al misterio que investiga, y éste también afecta al detective. El primer texto, el del crimen y el criminal, no deja de cambiar en el curso de su reconstrucción del segundo texto, y puede llegar a hacer que el detective pierda su omnipotencia de descubrir la verdad (Hühn 461).

Si aplicamos el esquema de Hühn a *Beltenebros*, hallamos que Valdivia actúa como escritor del primer texto -el de los asesinatos de Walter y Andrade, decididos y fabricados por él, aunque llevados a cabo por otros- y del segundo -el conjunto de pistas falsas que consiguen presentar a Walter y Andrade como traidores de su organización y que precipitan sus muertes a manos de Darman y Luque, respectivamente-. Darman desempeña el doble papel de lector/escritor que caracteriza

al detective. No obstante, Darman se sitúa en una posición ambivalente debido a que es detective y criminal (pistolero) a la vez. Sus dotes tanto para detective como para lector pueden calificarse de muy dudosas. Ante el “caso Walter” nunca sospecha las trampas planteadas por otros, ni siquiera se da cuenta de ser objeto de engaño hasta muy tarde, en el “caso Andrade”. El descubrimiento de crímenes (circunstancias y motivaciones) sólo llega a darse a conocer cuando Valdivia se lo explica a Darman en la última escena aunque de alguna manera la autenticidad de su versión del texto criminal es dudosa.

Darman es el protagonista-narrador de la novela. Es un personaje oscuro y misterioso. En primer lugar, su apelativo “Dark-man” (hombre oscuro) se revela en varias ocasiones, ya que la carencia de nombre de pila nos muestra la presencia de un enigma, y dicho fenómeno se convierte en un rasgo distintivo de muchos de los personajes masculinos de Muñoz Molina.¹ El ambiente en el que Darman se desenvuelve es un mundo urbano donde se entretajan la violencia, traiciones, asesinatos y pasiones enfermizas. A lo largo del texto la oscuridad de los lugares (el almacén, la boite Tabú, la sala del Universal Cinema y los pasadizos) se vincula a la oscuridad de la historia, o sea, un conjunto de misterios y obstáculos por resolver. El ambiente oscuro, ciertamente, añade a la naturaleza enigmática de nuestro protagonista. Es más, Darman lleva una doble vida de librero y agente de una organización clandestina. La referencia a la niebla en su segundo viaje a Madrid intensifica así la situación específica de la clandestinidad de Darman: “Eran de niebla las voces, las miradas, los pasos, el tiempo trastornado de los relojes, mi propia conciencia poseída por la soledad y la ficción” (58). La oscuridad de Darman también

¹ Nos impresiona el comentario del propio autor: “Si el nombre es la cara, no tenerlo, o tener sólo apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a medias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que de los personajes... es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla” (Muñoz Molina, *La realidad* 43).

radica en que nunca se le ve. Siendo narrador retrospectivo en primera persona en la obra, Darman es invisible para los lectores, quienes pueden enterarse de la novela sólo a través de su voz narrativa y su “foco”. Se encuentran abundantes referencias textuales que acentúan la invisibilidad de Darman, incluso algunas de ellas que connotan indeterminación y marginación: “Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra que cruzaba ciudades y ocupaba en los hoteles habitaciones desiertas...” (53-54); “era preciso que... mi presencia se disolviera en la ciudad hasta hacerme invisible” (58-59).

Además de la invisibilidad y la marginación, Darman es un asesino profesional carente de emociones. Es precisamente su ausencia de impulsos emotivos que lo convierte en el ejecutor impecable e incluso lo hace triunfar por encima de las circunstancias arduas de la lucha política. Su asesinato de Walter es un ejemplo adecuado que pone de relieve el carácter frío y la acción inexorable de nuestro protagonista. A diferencia de otros compañeros de la lucha política, Darman considera a Walter no como un enemigo o un traidor del partido, sino un instrumento que puede potenciar su propia imagen, específicamente la de un héroe mítico admirado por los jóvenes activistas (Luque). En un pasaje significativo se destacan no tanto el acto implacable del homicidio sino la absoluta despersonificación de la víctima y la reducción de su asesino a un autómeta: “Durante dos semanas perseguí [a Walter] por estaciones de ferrocarril y ciudades cuyos nombres se me olvidaron después... Ya no era *un hombre*, ni siguiera un culpable, era una mancha blanca... *un animal huyendo*. Separé las piernas... e hice fuego. Todavía no estaba muerto cuando me acerqué a él. Siguió girando a un lado y a otro la cabeza hasta que le disparé por última vez, *borrándole la cara*” (36; cursiva mía). El acto de “borrar la cara” de Walter reafirma la realización inhumana de Darman cuyo comportamiento parece

estar más allá de los límites de la moral, así, como anota Gonzalo Navajas en su estudio sobre *Beltenebros*, “podría revelar la empatía emotiva” (Navajas 217) que se considera como un modo de grandeza para contribuir aún en sentido irónico a su prestigio de la invulnerabilidad.

Si decimos que Darman es un ser impasible o invulnerable que siempre acepta y lleva a cabo los designios del partido, esto no es tan cierto. Todo se debe a que en cuanto se enfrenta al “caso Andrade” Darman empieza a “sentir” la nostalgia por un deseo escondido, por un pasado lejano cuyos episodios desconcertantes despiertan en él no sólo la culpabilidad sino también la conciencia de autorreflexión, que sin duda, lo incita a decidir “averiguar” los enigmas en busca de la verdadera solución. Así que Darman desempeña el papel del detective, pero no un detective clásico a la inglesa ni un detective de la escuela dura. Podría ser un detective paródico de ambos prototipos.

A propósito del “caso Andrade” Darman retorna, veinte años después, a Madrid y al Universal Cinema que fueron puntos de partida de la odisea del narrador-personaje. Precisamente este último viaje le lleva a reflexionar sobre los sucesos pasados y el origen de misterios: ¿Cómo se conecta el “caso Walter” con el “caso Andrade”? ¿Cuál es la verdadera identidad de Valdivia? ¿Cuál es el verdadero motivo de la locura de Rebeca madre? Y, ¿hay alguna explicación en torno al deseo enfermizo de Valdivia y él mismo por Rebeca madre? Tantas preguntas y dudas se entrecruzan en la mente de Darman, pero éste va desentrañando los misterios que lo rodean a través de continuos desplazamientos físicos. En cada recorrido del viaje, nuestro detective descubre una pista para el avance de la investigación, pero luego cae en trampas o engaños que desvían el progreso de la conquista del orden y que son recursos que conforman la *peripeteia* argumental.² A base del intelecto y la intuición,

² Dennis Porter en su artículo “Backwards Construction and the Art of Suspense” (*The Poetics of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, 1983) señala la importancia que tiene la *peripeteia*

Darman prosigue las indagaciones y revelaciones del “caso Andrade”. A medida que va reconstruyendo los episodios fragmentarios, el propio Darman se reconoce en las víctimas de su justicia criminal (Walter, Andrade), se identifica con ellos e incluso quiere ayudar a Andrade a huir por la fragilidad, el desconsuelo y el desamparo que ve en el supuesto traidor en la fotografía. El ejecutor se identifica con la víctima, provocando así tensiones en los movimientos de la intriga. Por fin, entiende el verdadero sentido de su averiguación: “era preciso que lo averiguara, no por ellos, los que esperaban en Italia una llamada telefónica que les diera cuenta de la ejecución con palabras cifradas, sino por mí mismo, por un acuciante deseo de restitución y de piedad” (84). Lo importante es que no quiere repetir el mismo error que había cometido en el pasado a pesar de su incapacidad de evitar el fenómeno de la repetición, en su caso, la contextualidad repetitiva en que se sitúa, que también es un rasgo notable del posmodernismo y lo estudiaré más adelante en la discusión de la temática. En realidad, Darman no sólo experimenta los desplazamientos físicos, sino los cambios de papeles que representa. Del ejecutor/verdugo al cómplice, Darman no deja de subvertir las oposiciones binarias. Para él, el heroísmo es equiparable con la traición, la fidelidad también puede sustituir a la deslealtad.

Por otra parte, la parodia que desvirtúa la habilidad de Darman alcanza su punto culminante cuando la obra ridiculiza la semiótica de códigos secretos con la cual los agentes han de funcionar de acuerdo con las convenciones del género policíaco. Se trata de un episodio en el que Darman debe buscar a un enlace que va a identificarse llevando el diario madrileño *ABC* bajo el brazo. El encuentro, no obstante, se convierte en una comedia ridícula cuando el enlace emplea su pequeño ingenio para corregir la falla de los agentes organizadores del encuentro: “Había

argumental en la trama detectivesca: “In a detective story, peripeteia implies the sudden and unexpected postponement of the apparent approach to a solution. The gap that seemed to be closing

escrito *ABC* con bolígrafo en la manga de su gabardina. Me acerqué a él, le pedí fuego y al cabo de un rato me explicó lo que nunca imaginaron quienes en un despacho de París concertaron la cita: que aquel día era lunes y que los lunes no hay prensa diaria en Madrid” (56).

Valdivia es otro personaje de notable importancia en el desarrollo de la novela. Ha sido un antiguo dirigente del partido republicano durante la Guerra Civil y, tras la guerra, se convierte en un poderoso jefe de la policía franquista, con su nuevo apellido “Ugarte”. Al igual que Darman, Valdivia es un personaje oscuro y su invisibilidad se ha presentado tanto al nivel literal como figurativo, debido a que Darman le supone fusilado y su existencia es naturalmente imposible para la organización. Sabe adoptar identidades falsas, con nombres y apellidos distintos. Es capaz de esconderse en la oscuridad y desaparecer como una sombra. En efecto, es la capacidad de Valdivia de habitar y mirar en la oscuridad la que se asocia al apodo, Beltenbros, el príncipe de las tinieblas. Parece tomar la figura de un monstruo que se dedica a la realización del mal y la destrucción del orden. Según Rebeca hija, “nadie lo ve de cerca, pero él puede verlo todo” (141), así, les da miedo a todos. La omnipotencia de su mirada se muestra en la escena de la *boîte Tabú* en la que Valdivia constantemente desde el palco “mira” bailar a Rebeca hija, vestida a instancias suyas con la ropa de la madre y peinada como ella. La joven se convierte en el objeto del “voyeurismo” de Valdivia, con el fin de satisfacer en particular su deseo obsesivo y enfermizo por Rebeca Osorio madre, ofreciendo la imagen atractiva de veinte años atrás. La persecución final a Valdivia en el clausurado Universal Cinema se trata de una lucha ardua en la oscuridad. Finalmente, es la luz de la linterna con que Rebeca hija ilumina la cara de Valdivia, cegándole y forzándole a retroceder, la que le hace caer por la barandilla sobre el foso.

Es evidente que el descenso de Valdivia a las profundidades por el influjo de la linterna representa una victoria de la luz sobre las sombras, de la justicia sobre la traición. De esta manera, la linterna se transforma en un arma poderoso, un instrumento de venganza contra la clandestinidad y la maldad. Además, por la luz, se desenmascaran el misterio de la identidad de Valdivia y los secretos de sus delitos crueles. Es la Rebeca joven, la hija de Walter, quien triunfa en destruir al monstruo con el fin de restituir la inocencia de su padre y Andrade.

Las figuras femeninas principales 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 magnificación de lo trivial que caracteriza la estética posmoderna” (212), y al igual que Darman, ambas son heroínas caídas que se sitúan más allá de las fronteras de la ley y la moral establecida. No parecen mujeres autónomas que viven por sí mismas, sino que por lo general están sometidas al deseo de los hombres implacables que dominan sus vidas, precisamente Rebeca Osorio hija utiliza su cuerpo al servicio de la satisfacción del voyeurismo masculino y sus fines específicos. No obstante, según Bermúdez, se destaca en ambas Rebecas la fuerza destabilizadora 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 *femme fatales*, aclarando los misterios de los crímenes (11). Las dos Rebecas desmitifican 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 hallan numerosas citas de la obra que acentúan la importancia excepcional con que cuentan

estas novelas sentimentales, puesto que en ellas los agentes localizan las consignas codificadas y claves esenciales para cumplir sus propias misiones. Además, aparecen escenas en las que se nos muestra la fusión de la realidad y la ficción (un ejemplo claro se refiere al encuentro amoroso de Darman y la escritora Rebeca, pero tal vez fruto de la imaginación de aquél). Rebeca madre, en el excelente estudio de Bermúdez, es el eco de Joan Fontaine con su imagen de la “asustadiza y joven enamorada” en la película *Rebecca* de Hitchcock, con la cual se contrasta la imagen sensual y sexualmente agresiva de Rita Hayworth, protagonizada y recreada por Rebeca hija, en *Gilda* (Bermúdez 12-13). En las actuaciones de la *boîte Tabú*, la Rebeca joven, cantante y bailarina de cabaret, muestra su imagen profesional, desnudándose, provocando a Darman y a Ugarte en particular, un modo de seducción distante y a la vez una realización satisfactoria del voyeurismo de éstos. Aunque Rebeca hija está rendida a las continuas vigilancias del comisario Ugarte, logra en la escena final romper con su dependencia física y mental de éste y ayudar a Darman a iluminar la verdadera justicia. Podemos decir que sirve en cierta manera como lectora y detective en el camino de la búsqueda de la verdad.

De acuerdo con ciertos críticos, tanto Ernest Mandel como Dennis Porter aseguran que la novela policíaca sirve como vehículo idóneo de una ideología dada, una ideología que es crítica y que directamente se relaciona con las circunstancias socio-políticas en que se origina. Aunque el elemento de crítica social en la obra de Molina no ocupa un lugar tan privilegiado como el de las novelas de Vázquez Montalbán (en particular los relatos del ciclo de Carvalho), de Mendoza o de Juan Madrid, percibimos una crítica de modo más o menos explícito de la militancia política, de la lucha política clandestina. En la pluma de Molina, el movimiento de la oposición española ya no pone de relieve su acto heroico y noble contra un poder

implacable como el régimen represivo de Franco, sino que, según Navajas, se hace más “ambivalente y moralmente vaga (nebulosa)” y llega incluso a ser una “desvirtuación paródico-cómica” (Navajas 221-222). Como observamos anteriormente en el episodio en torno a la utilización del periódico *ABC* como la contraseña acordada para el encuentro de Darman y su compañero del partido en un café de Madrid (56); dicho ejemplo es una burla que pone al descubierto la ignorancia de los dirigentes de la oposición sobre la realidad cotidiana de la época, pues desconocen que los lunes, el día de la cita, no se publicaba el *ABC*. Además, el narrador Darman nos ofrece su propio comentario sobre el personaje encargado de su misión que realmente comprueba la ignorancia de esos organizadores del extranjero: “Al cabo de tanto años de inventar conspiraciones y enviar mensajeros a un país en el que no vivía desde su juventud, es posible que sólo concediera a la realidad una importancia secundaria...” (51). La burla se convierte en una cruda crítica sobre la incapacidad de ciertos grupos políticos de la izquierda, de los asociados con la oposición clandestina, que no logran consolidar su empresa para producir una transformación real en el sistema político de la España contemporánea.

El tema del viaje está vinculado a la trama policíaca, en realidad, al largo camino de indagaciones y revelaciones de Darman. Como observamos, el largo viaje físico emprendido por nuestro protagonista no sólo le lleva a comprender el sentido de las secuencias pasadas, sino también a desentrañar los enigmas mediante continuos desplazamientos. Además, el narrador no deja de reflexionar la importancia del viaje en su vida diciendo: “cada ciudad, pensé, cada viaje, nos transfigura a su medida, como un amor reciente” (24). Entre la acumulación de diversos espacios, la sala del Universal Cinema se ve como eje estructural de la narración de Darman y centro de sus desplazamientos. Se trata de un viaje circular porque en ella inician y concluyen

la odisea de Darman y la traición de Valdivia. En este espacio estático, sin duda, convergen los hilos del relato, se unen los personajes principales, y se revela la verdad al cabo de unas dos décadas. En el sentido metafórico, el viaje físico de Darman es un viaje intelectual, un viaje de la ignorancia al conocimiento. El camino de la búsqueda de la verdad está lleno de trampas, engaños y otros obstáculos que impiden al narrador-protagonista descifrar los misterios y que naturalmente prolongan la narración de crímenes.

En *Beltenebros*, se advierte la importancia de la conspiración, la provisionalidad y la repetición en la vida posmoderna. La obra es la historia de una traición, una traición doble que se refiere a dos sucesos paralelos, aún separados por unas décadas, y con esa ingeniosa simetría el lector va penetrando en un juego de resonancias, de identidades dudosas en el mundo clausurado de la clandestinidad. Las conexiones entre el “caso Walter”, el “caso Andrade” y la creación de las dos Rebecas parecen una suma de azares. No obstante, no sólo sirven para dramatizar el fenómeno de la proliferación de oportunidades en la cultura contemporánea, sino también para ironizar la pérdida del control de los individuos sobre su vida, sobre una sociedad contradictoria, múltiple y desintegrada como la nuestra. Darman, el narrador-protagonista, nos expresa en un párrafo su experiencia de una vida transitoria e indeterminada, sin dejar de mezclar ligera tristeza con impotencia: “Es verdad que entonces me pasaba la mitad de la vida en los aeropuertos, y como en ellos ni el tiempo ni el espacio son del todo reales, casi nunca sabía exactamente dónde estaba y vivía bajo una tibia y perpetua sensación de provisionalidad y destierro, de tiempo cancelado y espera sin motivo” (13-14). En el contexto casi tan “irreal”, el porvenir para Darman ya no tiene un valor significativo, porque lo que le espera es una repetición, “una duplicidad del presente que encierra versiones ahora peligrosas de su

pasado” como señala Randaolph Pope en su ensayo sobre el posmodernismo en la narrativa de Muñoz Molina (118). Así que Darman ha matado en el pasado y se encuentra en Madrid de nuevo viendo el segundo viaje como una duplicación del primero. Al caminar por Madrid, por los lugares conocidos de la ciudad, ya no se atreve a preguntar sobre el futuro, en cambio, lo que recuerda no son más que memorias paralelas, simetrías perniciosas en el pasado: “Mi inteligencia se rebelaba contra las duplicaciones del azar, pues no era posible que todo lo que yo había vivido estuviera repitiéndose, con alteraciones secundarias que agravaban la irrealidad de mi viaje, Walter y Andrade, sus dos muertes iguales, separadas tan sólo por mi incredulidad y mi estupor, las dos mujeres que parecían la misma y que ocultamente lo eran, las estrategias sombrías de la traición y el crimen” (186). Llega a comprender que el sujeto “yo” se multiplica en los otros, y la búsqueda del otro, en realidad, se convierte en un viaje circular del yo en busca de identidades múltiples. El fenómeno de la repetición alcanza a un momento culminante cuando la aclaración de *Beltenebros* se produce en un cine abandonado mientras se proyecta una película de amor por enésima vez, todo ello ironiza que los personajes están condenados a una reiteración en su vida tal como la proyección de la película.

En suma, este recorrido por la novela muestra que es de notar el empleo del modelo estructural policíaco que destaca la narratividad de *Beltenebros*. La obra se acerca al modelo de la escuela dura, aun llega a parodiar tanto los prototipos clásicos a la inglesa como los de la escuela negra, en particular respecto a la marginación, a la ambivalencia que caracterizan al detective (Darman como salvador y verdugo) y a la paradoja de la verdad en el texto. La trama se estructura a partir del acto de rememoración, el cual va desencadenando los hilos de enigmas; no obstante, mediante el recordar y repetir los sucesos del pasado a cargo de Darman, el progreso de la

investigación queda dilatado en varias ocasiones. Pues duplicaciones y repeticiones hacen avanzar la acción a la vez que amenazan su progreso. A medida que se acerca al desenmascaramiento de la traición, el conocimiento le hunde a Darman en la certidumbre del fracaso, en el desencanto de la vida.

OBRAS CITADAS

- Bermúdez, Silvia. "Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías En *Beltenebros*." *España Contemporánea* 7 (1994): 7-25.
- Colmeiro, José F. "Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca." *España Contemporánea* 5 (1992): 27-39.
- García, Carlos Javier. "*Beltenebros*: Una misión incierta." *España Contemporánea* 12 (1999): 7-20.
- Hühn, Peter. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction." *Modern Fiction Studies* 33 (1987): 451-66.
- Marí, Jorge. "Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina." *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997): 449-74.
- Martín, Andreu. "Género negro, género claro." *El Urogallo* 9-10 (1987): 27-28.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- . *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- Navajas, Gonzalo. "El *Übermensch* caído en Antonio Muñoz Molina: La paradoja de La verdad reconstituida." *Revista de Estudios Hispánicos* 28 (1994): 213-33.
- Pope, Randolph D. "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina." *España Contemporánea* 5 (1992): 111-19.
- Porter, Dennis. "Backward Construction and the Art of Suspense." *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. Glenn W. Most y William W. Stowe. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. 327-40.
- Rich, Lawrence. *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-Conscious Realism And "El Desencanto"*. New York: Peter Lang, 1999.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction." *The Poetics of Prose*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1992. 42-52.