

# ***Beltenebros*** (Antonio Muñoz Molina/Pilar Miró): novela, cine, ideologías

---

Issac Rubio

---

The University of British Columbia  
Canadá

## Resumen

*Beltenebros*, en su original novelesco (Antonio Muñoz Molina 1989) y en su versión cinematográfica (Pilar Miró 1991), narra un caso de lucha contra el totalitarismo. La estética del cine y del relato “negros” americanos, desprovista de su referente social concreto, hará de la novela un alegato contra las luchas políticas de la historia, y de la película una simple imitación formalista de los grandes modelos del género. Novela y película ejemplifican un comportamiento ideológico y artístico de lo que se ha venido llamando posmodernismo. Su contrapartida podría ser *La guerre est finie* (1966), dirigida por Alain Resnais con guión de Jorge Semprún. Tema y fábula son similares, pero en lugar de subjetivas generalizaciones moralizadoras sobre la historia o imitaciones de géneros establecidos, este filme modernista expone las contradicciones existenciales e ideológicas de una acción política en un contexto social concreto (la España de Franco), al tiempo que amplía las posibilidades expresivas del cine para poder acoger las complejidades de lo real. Las dos películas y la novela pueden servir de meditación sobre la situación del arte narrativo de nuestro tiempo.

**Palabras claves:** España – cine – película – literatura.

**Keywords:** Spain – performing arts – films – literature.

**Fecha de recepción:** 30-07-1999

**Fecha de aceptación:** 30-07-2000

*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina, es una novela de tipo policíaco, ambientada en el Madrid franquista de los años cuarenta y sesenta, que narra un caso de asesinato político ejecutado por un miembro de un innominado grupo de resistencia antifascista del exterior. La novela se apropia de la estructura de la llamada *hard boiled novel* americana, asimilada luego por la peculiar estética del

*film noir*, que a su vez influirá en aquélla, en su versión más exasperada, expresionista y guiñolesca. Los habituales ingredientes de estos géneros cruzados están ahí. De la novela, el narrador en primera persona, protagonista, observador y juez de los pecados humanos (incluidos los propios); la organización de la narración en una serie de *flashbacks* y de gradaciones calculadas; el reparto reducido, cuyos típicos actantes sintetizan el sentido de las relaciones objetivas; unas coordenadas espacio-temporales inverosímiles en su comprensión. Del *film noir* imita la trama de *Out of the past* (Jacques Tourneur, 1947), los excesos tonales de *Kiss me deadly* y *Whatever happened to Baby Jane?* (ambas de Robert Aldrich, 1955 y 1962), y la atmósfera nocturna de la ciudad fantasmal, por la que se persigue o se huye (se puede evocar *Night and the City*, de Jules Dassin, 1950), espacio de extraños, casuales pero siempre oportunos y reveladores encuentros, un páramo de estaciones oscuras, callejones y pasadizos, de almacenes abandonados, bares, camerinos de cabarets indeseables (como en *Gilda*, de Charles Vidor, 1946). Es un ámbito en el que abundan relojes, espejos, escaleras y ventanas encubridoras de secretos, y en el que se mueven, con ese aire de irrealidad que resulta de la desmesura con que se representa su inanidad real, figuras dudosas o criminales, obsesionadas históricamente por el poder y el sexo.

Las acciones son las esperadas: traiciones, asesinatos y develamientos del pasado que, entre casualidades y ambigüedades que usurpan la fatalidad del destino, no desprecian ser resueltos por una combinación de justicia poética y *deus ex machina* (*The Dark Corner*, de Henry Hathaway, 1946, podría servir como ejemplo).

Pero el cine no es en *Beltenebros* una simple imitación genérica (no hay claramente parodia ni ironía distanciadora entre la narración y lo narrado); el cine tiene aquí una función mucho más amplia: es método, que hace del acto de narrar una descripción de puestas en escena, ambientaciones —"en blanco y negro", se dice explícitamente en la novela (219)— planificaciones, movimiento,

gestualidad. Y aún más: el cine es metáfora de lo real, usurpado por una imaginación que camina de la representación a la realidad y no al revés, además de vehículo hermenéutico para la creación de sentido.

Si el cine condiciona la narración, la narración novela el cine: un proceso creador que se explica por las modificaciones que Muñoz Molina aplica al género “negro” novelesco. Éste habitualmente diseña un espacio cuya posible estilización no oculta su iconografía social; caracteriza a unos personajes que a pesar de su a veces absurda excepcionalidad apuntan a modelos de la experiencia, y cuya identidad se explica por sus relaciones e intereses de clase o de grupo dentro de las posibilidades y límites sociales; inventa unas acciones que se inscriben, al tiempo que lo describen, en el mecanismo concreto de la sociedad (la americana, con su corrupto individualismo y la ambigüedad de sus instituciones políticas y legales). Todo esto trasparece en una escritura que en su gestualidad aspira a representar el lenguaje hablado, lo que realza la dimensión determinante del presente.

Muñoz Molina ha subvertido este esquema. En primer lugar, ha centralizado (sin descentrarlo nunca, en una connivencia equívoca entre autor y narrador) a un protagonista reducido a pura conciencia que narra desde un presente cerrado, sin atributos; a un yo reductor y espectacularizado, retórico, que desrealiza la experiencia del recuerdo con la imaginación cinematográfica, en cuya inherente falsedad encuentra el sentido profundo de la realidad. Esta conciencia, impregnada de negación y de asco, con claras resonancias de Juan Carlos Onetti y de Jorge Luis Borges, asume el pasado, la historia (la de España, y por extensión, la universal), como una serie fatal de simetrías y repeticiones, de desdoblamientos e identidades homogéneas e intercambiables. Ahí las personas no son más que actantes de un guión ya escrito, y sus acciones, en un laberinto de espacios y tiempos especulares, de pozos y astilleros devastados, son reproducciones de una metáfora histórica, como personajes, antes héroes y ahora traidores, hundidos en el “oprobio” y el “nafragio”, de

una película proyectada una y otra vez en el Universal Cinema, “secreto centro del mundo y del pasado” (206).<sup>1</sup>

El Estado policiaco del franquismo y sus enemigos son una versión de esa metáfora y de esa película. El edificio del cine y la pantalla son los arquetipos en que se repite la infamia de la historia, una especie de matadero hegeliano, pero sin su dialéctica: lo sucedido en los años sesenta es la repetición, como lo ordena una imaginación que tiende a homologar derecha e izquierda, de lo sucedido en los cuarenta. Sólo algún nombre de las figuras cambia. Su descripción cinematográfica, que convierte sus comportamientos en moralidad y psicología genéricas, les arrebató sus posibles cualidades concretas. Los animaliza (son babosas, peces, moluscos) o los sataniza: Beltenebros, pero también el yo del narrador, Darman, al que sólo hay que intercalar una k, Darkman, para trazar todas las simetrías y difuminar las diferencias.

A la realidad reducida a imagen corresponde una escritura —atributo de la conciencia sola, sin inscripciones inmediatas— que aspira a la presencia de quizás otra ficción: el estilo y la técnica. Será una escritura que quizás duda de sus posibilidades para transcribir una realidad que nunca da la cara, pero no de crear una realidad sustitutiva. La realización de la escritura depende de la desrealización o ausencia de la realidad. Por eso Darman no narra los hechos, las personas o los objetos, sino la impresión que ejercen en su imaginación ideológica (moral) actual. Su escritura analiza, describe, disuelve las presencias o ausencias en un sentido que no pertenece totalmente a las cosas sino a su valoración por una conciencia complacientemente *malhereuse*.

La escritura también se espectaculariza, y la trama de la novela equivale al entramado del lenguaje, que en su ritmo de paralelismos, comparaciones no contextuales, *oximorones*, enfoca, aísla, se detiene en lo nimio para simbolizarlo o metaforizarlo. Es el lenguaje el que se mueve, no lo real en él, y por eso cada objeto, gesto, personaje, situación aparece para que la voz narrativa se

extienda, redunde, convierta la realidad en texto. A fuerza de negar la presencia de lo concreto (con la obvia escasez del diálogo, y con ello la canibalización de la autonomía del otro) la narración trasmuta la realidad en estilo literario. El Darman que disuelve la realidad en emanación del Mal ha devenido un esteta; el narrador, que entre ejecución y ejecución de posibles traidores a la causa regentaba una librería en alguna parte de Inglaterra, parece haber leído con fervor los libros de Onetti que Muñoz Molina, su autor, le ha prestado. Con ellos la Historia sólo sirve para (re)contar historias, es un simulacro para narrar la opacidad de lo mismo. Fascismo, totalitarismo, resistencia, o los nombres que marcan la concreción del tiempo carecen de realidad suficiente para ser mencionados en la novela.

De la misma manera que *Beltenebros* novela narra su componente cinematográfico, *Beltenebros*, la película de Pilar Miró (1991) cinematografía su componente narrativo. El reto consiste en que este componente ya incluía el cine. El reto es complejo: representar, con el lenguaje propio del cine, lo cinematográfico como metáfora y hermenéutica de lo real; estructurar la película según el mecanismo de la memoria desespacializada de una conciencia monologal conformadora *a priori* de la significación repetida de las cosas; proponer, dentro de la ficción cinematográfica, una imagen ficticia de la realidad; crear un lenguaje (si esta expresión es válida) sistemáticamente connotativo, condicional, en el que las cosas aparecen como metáforas.

Una propuesta semejante exigiría la experimentación, un esfuerzo por hacer avanzar las posibilidades expresivas del cine: algo así como el modernismo de un *El año pasado en Marienbad* policíaco. Sólo de este modo podría recogerse el fundamental ingrediente modernista de la novela, que en su lenguaje se acerca al virtuosismo sintáctico de Onetti y a la compacta transparencia de Joseph Conrad. Pilar Miró ha elegido otro camino: ha decidido quedarse con su componente narrativo y someterlo a una directa intertextualidad cinematográfica. En otras palabras: ha decidido, permaneciendo en

los confines de lo popular, añadir otra película al género, contar una historia conforme a los moldes de la verosimilitud: inmediatez, no condicionalidad de lo real; presentización de la imagen de los objetos, no su referencia a las evocaciones de la memoria; un foco principal y varios puntos de vista coyunturales, en lugar de una conciencia exclusiva conformadora de todo; una secuencia de situaciones en relación de causa a efecto, según una cronología objetiva y unos espacios materiales; y, naturalmente, el diálogo, con lo que implica de dramatización de experiencias y acontecimientos.

*Beltenebros* película vuelve a los principios de la llamada “narración clásica” cinematográfica: teatralización de la puesta en escena, organización espacial del encuadre, relaciones aceptadas entre movimiento, planificación y diálogo, montaje que acentúa la ilusión de continuidad, uso del *flashback* para ligar narrativamente el presente y el pasado, planos generales para denotar metonímicamente espacios concretos (un coche antiguo para Madrid, nieve para Polonia, mar gris para la costa de Inglaterra).

En un segundo momento de su proceso creador *Beltenebros* reproduce el *film noir* al adaptar su estética a la retórica petrificada de este subgénero, hasta el punto de rozar el pastiche: ambientaciones, decorados, iluminación contrastada (en un color que a veces parece luchar por ser blanco y negro), una banda sonora que mezcla aullidos de trompeta de ciudad vacía con música que realza el tono melodramático de algunas situaciones; personajes que responden al estereotipo genérico: héroe redimido, dama atractiva, más o menos inocente en sus roces con la perversión, explotada sexualmente por el villano traidor, impotente y degenerado. Incluso elementos ajenos a la novela se añaden a la película para remachar su carácter genérico: estructura binaria, con un presente posterior a la acción y un *flashback* que la encierra; tiroteo final; sugerida relación amorosa y redentora entre el héroe y la muchacha, con la obligada (aunque esto es mucho más moderno) explícita situación sexual.

La reproducción del género reproduce su latente ideología: melodrama moral más que político o filosófico, con la sexualidad

como metáfora obligada; lucha contra un mal claramente localizado, hasta hacer del protagonista referencia ética y explicativa, sin evitar del todo el maniqueísmo. Si la novela generalizaba el mal, y la responsabilidad del pasado imposibilitaba la redención, la película introduce la argucia ideológica de la esperanza, y hasta deja entrever una ambigua justicia distributiva.

En el último estadio de su proceso creador, la película acepta por fin el reto de la intertextualidad de la novela. La solución la encuentra en la relación del cine consigo mismo, en su dimensión de “homenaje”: *Beltenebros* intercala en diversos niveles de su línea narrativa una memoria cinematográfica, consciente o mecánica, que le da ese aire de pastiche mencionado antes. El primer ejemplo es el plano secuencia con que se abre la película, evidente reflejo de su célebre homólogo en *Touch of Evil* (1958). Sin embargo, las diferencias son obvias: ese plano, en la obra maestra de Orson Welles, creaba, con su juego de perspectivas, *travellings*, iluminación y selección de ángulos, el clima de la película, y diseñaba un espacio que iba a contener luego toda la acción (el mismo Orson Welles así lo afirma: “... *the whole story was in that opening shot*” [308]). En la película de Miró el plano tiene una mera función narrativa, resume un *flashback* y no descubre ningún espacio, sólo la situación momentánea de los protagonistas es un no muy relevante *tracking shot*. Las calles vacías de un Madrid deshistorizado parecen haber sido abrillantadas por la Viena posbélica de *The Third Man* (Carol Reed, 1949), pero sin su carácter ominoso, sin su apariencia de un mundo, social y moral, en ruinas. La danza y la canción de Rita Hayworth en *Gilda* —“*Put the blame on Mame*”— se copian literalmente, con la única sustitución (nuestra economía erótica es más agresiva) de los guantes largos por el sostén, lo que hace del cuerpo femenino, aquí y en otros momentos de la película, no un motivo de seducción y deseo, sino un objeto de contemplación para unos espectadores convertidos en *voyeurs*.<sup>2</sup>

El asesinato del inocente, en los altos de un edificio de extraña arquitectura, evoca espacios semejantes de las películas de Alfred Hitchcock y, otra vez, *The Third Man*. El encuentro entre

Bernal, jefe de la resistencia antifascista, y Darman sugiere una puesta en escena muy parecida a la primera de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972). La aniquilación de Beltenebros en el cine en llamas (la imagen apocalíptica se impregna de espíritu retributivo) frente a una pantalla sobre la que se proyecta una película americana antigua, reproduce el efectismo de un espectáculo dentro de otro, cuyo paradigma es *The Lady from Shanghai*, también de Orson Welles (1948).

La ambigüedad es quizás el precio de esta intertextualidad. Por una parte, tiende a legitimar formalmente la película (fetichizando de paso el género en que se integra), pero por otra diluye sus posibilidades de crear un sentido concreto. Un caso entre muchos es la relación entre Bernal y Darman, cuya evocación de puestas en escena similares pero de significación muy distinta, disuelve la gravedad del asesinato político, con sus contradicciones morales e ideológicas, en un juego de *gangsters*.

En su obra más reciente y más rica Muñoz Molina une su integridad artística a un ponderado compromiso moral y político. Pilar Miró, dejada bien atrás la lucidez política de *El crimen de Cuenca*, reflejo de su militancia de izquierda, se embarcó en una serie de películas intimistas, como *El pájaro de la felicidad* y la convencional adaptación de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, que no logran ocultar su substrato burgués. Pero *Beltenebros*, novela y película, se integran, quizás fieles al aire que se respiraba entre los ochenta y los noventa y a pesar de sus obvias diferencias de grado y valor, en ese contexto ideológico y artístico que hasta ahora se ha venido llamando postmodernismo. Algunos de sus ingredientes tienen ya un estatus canónico, axiomático e instantáneamente valorativo, al menos en el mundo académico: unión del arte popular y el “elitista”, pastiche, mezcla de géneros, subjetivismo, arreferencialidad, intertextualidad, ilusorio rechazo de ideologías y visiones totalizadoras del mundo, escepticismo histórico (a veces sustituido por la nostalgia), afirmación de un presente sin cualidades, etc, etc.



El problema está en si esta ambigüedad ideológica y esta concepción hedonista y quizá falsamente popular del arte (sobre todo en la película) suponen un paso hacia adelante, una superación, una ruptura con algún pasado más o menos indeseable, representado por el modernismo, con sus divergentes principios artísticos y filosóficos. La película de Alain Resnais *La guerre est finie* (1966), ejemplo de cine modernista, en forma y contenido, puede servir como factor de contraste.<sup>3</sup>

La historia narrada por la película guarda un paralelismo sorprendente con la de *Beltenebros*: un miembro del Partido Comunista español en el exilio francés arriesga su vida en sus incursiones en España para organizar la resistencia contra el régimen franquista. La historia tiene la inmediatez temporal, espacial y referencial de la experiencia revolucionaria concreta: la del autor del guión, Jorge Semprún, dirigente destacado del Partido dirigido por Dolores Ibarruri y Santiago Carrillo, y activista revolucionario bajo el nombre de Federico Sánchez (“Diego” en la película); el mismo que acabaría siendo expulsado del Partido, según narra, después de la era franquista, en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977). Se diría que Muñoz Molina (la película queda ya en un limbo significativo) se ha inspirado en este complejo narrativo, de enorme importancia como representación de una práctica política concreta, para moralizar la historia y convertirla, como se ha indicado, en universal objeto de ficción inscrito en otras ficciones.

*La guerre est finie* rompe de antemano con los inocuos gestos formalistas que vendrán después y a fin de captar el concreto contenido del tiempo expande, sin reducciones genéricas, las posibilidades expresivas y narrativas del cine.<sup>4</sup> La película de Resnais/Semprún representa las nuevas contradicciones de la historia: un pasado definido claramente como una lucha entre revolución y reacción, entre fascismo y socialismo, en el que la acción social del individuo apenas distinguía entre ideología, estrategia revolucionaria y moralidad personal, y un presente en que los fascismos se han matizado a la sombra de las democracias. Los obreros, encerrados en

los getos urbanos de la posguerra, se han aburguesado, los intelectuales y los jóvenes han aislado, quizás con un esnobismo pequeñoburgués, a los viejos luchadores, y en que el mismo Partido Comunista español sigue fiel a formas y prácticas revolucionarias quizás estériles, en una época, los sesenta, cuya versión eurocomunista trata de distanciarse del estalinismo y reaccionar a los ataques de un capitalismo renovado. Y contradicciones también del individuo: entre su deber revolucionario y la escasez de resultados, entre su conciencia y el estado del mundo, entre su entrega a una causa y su fracaso existencial: vejez, soledad, expatriación, sin identidad y sin derecho a una vida afectiva duradera. El impulso subyacente a este complejo de contradicciones es todavía el antiguo “¿qué hacer?”. Se trata siempre de dar sentido a las acciones en un mundo de emancipaciones incumplidas, no de volverle la espalda con un gesto de subjetividad escéptica o desilusionada (Diego vuelve, con todas sus dudas, una vez más a España). Y se trata de si las representaciones artísticas de las acciones de las personas en el mundo no siguen siendo, a pesar de fracasos, contradicciones e insuficiencias, más deseables e inevitables, además de estar obligadas a una experimentación formal constante, que muchos de los (in)formalismos actuales sacralizados por una conciencia política y artística básicamente conservadora.

## Notas

<sup>1</sup> Muñoz Molina parece haber actualizado algunas parábolas y metáforas borgeanas. Además de una peculiar variación del “tema del traidor y del héroe”, *Beltenebros* podría ser un capítulo más de *Historia universal de la infamia*, en donde se dice, entre otras afirmaciones semejantes, que “... el asco es la virtud fundamental” (1989: 327). La conocida lucubración en “la esfera de Pascal”, que “quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (1985: 197), es, tomada en serio, la idea subyacente de la novela. En cuanto a Onetti, Muñoz Molina ha afirmado muchas veces su admiración por su obra. Basta leer su prólogo a los *Cuentos completos* del maestro uruguayo. No es difícil detectar en Dar[k]man algo del desesperado dinamismo de Juntacadáveres, algo de la patética moralidad de Díaz Grey y, dentro de la estructura policíaca de la novela, algo de los personajes y la atmósfera de *Dejemos hablar al viento*. Para no hablar del estilo.

<sup>2</sup> La perspectiva feminista que Pilar Miró adopta en *El pájaro de la felicidad* contradice la de *Beltenebros*. Aquí el punto de vista masculino del género negro condiciona la representación de la mujer, lo que hace que su figura sea la de un objeto

de deseo para los hombres de la película y, mucho peor, por la explotación de la imagen del cuerpo del personaje/actriz, también para el espectador.

<sup>3</sup> La complejidad narrativa de la película de Resnais es analizada con gran pormenor por David Bordwell en su libro *Narration in the Fiction Film* (1985).

<sup>4</sup> Las ideas de Bertolt Brecht, otro modernista, sobre qué es formalismo, qué es realismo y arte popular, sobre arte y política, sobre estilo, y otras muchas cosas, son todavía pertinentes. Entre las 450 páginas de su *Compromiso en literatura y arte* resaltan lucidas opiniones que son definitivamente cruciales para los debates sobre la praxis social, la ideología y la cultura actuales.

### Obras citadas

- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *Obras escogidas*. Barcelona: Emecé, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, 1985.
- Brecht, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973.
- Miro, Pilar (dir.). *Beltenebros*. Iberoamericana Films, 1991.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Muñoz Molina, Antonio. "Prólogo". *Onetti. Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Semprún, Jorge. *La guerre est finie*. Paris: Gallimard, 1966.
- Semprún, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1977.
- Welles, Orson y Bogdanovich, Peter. *This is Orson Welles*. Jonathan Rosenbaum (ed.). Nueva York: Harper and Collins, 1992.