



Torsiones y distorsiones de la imagen: *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina y de Pilar Miró

María Clara Lucifora

Universidad Nacional de Mar del Plata

mclucifora@gmail.com

Resumen

La transposición del discurso literario al cinematográfico plantea una operación sumamente productiva que no consiste en una mera traducción o copia, sino que implica una versión y una interpretación posible (entre muchas otras) que el director o el guionista realizan del texto literario. No se puede hablar, por lo tanto, de fidelidades o infidelidades, sino de los procedimientos a partir de los cuales un texto literario se resignifica y se transfigura en su versión fílmica.

En España, durante la década del 80, se dio gran impulso a la industria cinematográfica y muchas novelas de la literatura española contemporánea fueron llevadas a la pantalla grande. Este impulso se extendió durante las décadas siguientes de modo que la transposición de la literatura al cine se convirtió en un fenómeno frecuente.

En este contexto, es que la novela *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina fue llevada al cine por Pilar Miró. Este trabajo se propone indagar cómo se produce la transposición en este caso, analizando tanto los planos estructural y semántico como los recursos propiamente cinematográficos, con el objetivo de ensayar una posible interpretación acerca de las diferencias de ideología y actitud ante lo narrado que distinguen al texto literario de su versión fílmica.

Palabras clave: Antonio Muñoz Molina – Pilar Miró – narrativa – cine – transposición

La transposición del discurso literario al cinematográfico plantea una operación sumamente productiva que no consiste en una mera traducción o copia, sino que implica una versión y una interpretación posible (entre muchas otras) que el director o el guionista realizan del texto literario (Ferrari, 2007a: 15). No hablaremos, por lo tanto, de fidelidades o infidelidades, sino de los procedimientos a partir de los cuales un texto literario se resignifica y se transfigura en su versión fílmica.

En España, durante la década del 80, se dio gran impulso a la industria cinematográfica y muchas novelas de la literatura española contemporánea fueron llevadas a la pantalla grande. Este impulso se extendió durante las décadas siguientes de modo que la transposición de la literatura al cine se convirtió en un fenómeno frecuente.



En este contexto, es que la novela *Beltenebros* (1989) de Antonio Muñoz Molina fue llevada al cine por Pilar Miró (1991). Si bien el escritor español, mostró gran entusiasmo durante la etapa de preparación de la película, no mantuvo una opinión favorable hacia el trabajo de la directora, porque consideró que la película “subrayaba, sobre todo, los defectos considerables del libro” (García, 2002). Y de hecho, mirar la película de Pilar Miró, luego de haber leído la novela, nos produce la sensación de estar ante una producción artística totalmente diferente, con algunas resonancias del texto original, que no resultan fundamentales.

Este trabajo se propone indagar cuáles son las causas de este efecto de recepción considerando algunos de los procedimientos a través de los cuales se produce la transposición. De acuerdo a este análisis, podremos ensayar una posible interpretación acerca de las diferencias de ideología y actitud ante lo narrado que distinguen al texto literario de su versión fílmica.

Héroes y antihéroes

La constitución de la subjetividad de los personajes en la novela de Antonio Muñoz Molina es problemática e inestable para delinearla de una vez; las identidades están fracturadas y son inasibles (Oropesa, 1999: 83). Si bien los personajes están contruidos en base a clichés del cine negro, el texto está plagado de reflexiones existenciales, preguntas, suposiciones, acciones inesperadas y contradicciones que no nos permiten determinar definitivamente la conformación interior de cada uno de ellos. En cambio, en la película, los veremos afirmarse una y otra vez en sus creencias, en sus acciones, en la constitución de sus personalidades que no cambian y que conforman las múltiples facetas de una lucha que, a su modo, todos realizan por la causa antifranquista; los veremos transformarse en los típicos héroes de películas épicas: hombres admirables y mujeres portadoras de un amor puro que al final triunfa y salva la vida ya deshecha en otros aspectos de los personajes¹.

¹ En este sentido, podemos observar que el texto literario hace manifiesta la evolución del personaje desde el inicio de la historia hasta el final. En un principio, se encuentra mucho más presente el caso Walter y la tenacidad con la que el mismo Darman llevó a cabo el asesinato, aunque empieza a haber marcas de un rotundo cambio posterior, porque si bien atiende los llamados y cumple las órdenes de sus superiores lo hace de forma automática y no sin antes expresarse en contra y considerar la posibilidad de no realizarlas. Sin embargo, el giro definitivo se produce cuando el mismo Darman se compadece de Andrade y lo acompaña en el instante de su muerte, incluso cerrándole los ojos luego del último respiro y viendo en Andrade un doble de sí mismo. En la película, no es posible rastrear esta evolución: Darman se mantiene fiel a la resistencia y a sus acciones; la coherencia de su comportamiento se mantiene incluso en el momento de la anagnórisis cuando descubre la identidad del verdadero traidor, y se lanza a buscarlo y matarlo sin piedad ni dudas. La relación que entabla con Andrade, si bien es quien confirma sus sospechas sobre Ugarte, es casi nula y poco comprometida.



Si observamos al narrador protagonista del texto literario, Darman, el héroe solitario, lejos de ser modelo de conducta como los héroes épicos, vive en el límite de una conciencia disgregada (Ferrari, 2000: 203) que no cesa de cuestionarse sobre su identidad, sobre su porvenir, sobre la perniciosa repetición del pasado y de hechos que la memoria le arrebatara una y otra vez (Pope, 1992: 118). Sin saber los motivos exactos, experimenta durante toda la novela, sentimientos y emociones contradictorias que lo arrebatan de un momento a otro: el miedo-la seguridad; la angustia-la euforia; la indolencia-la impaciencia y la rabia; la cobardía-el arrojo. En cambio, el Darman de la película es un sujeto equilibrado, templado; su actitud es firme y sus acciones contundentes; su mirada es sumamente inquisidora y, a través de ella, no hay dudas ni confusiones, sólo observación, compromiso y decisión².

En la novela, sólo sabemos de él lo que va narrando sobre su historia, una historia que tiene que ver más con sus vivencias internas que con la causa de la resistencia antifranquista; por lo tanto, está privada de referencias precisas y presenta, con frecuencia, su intención de abandonar el espionaje, porque ha perdido el sentido de la lucha y de su vida. Es un personaje que se configura y se siente cómodo en los “espacios provisionales” (Ferrari, 2000: 198), en los que se detiene para largas descripciones que entrecruza con recuerdos personales, constituyendo un cúmulo cada vez más nutrido de sensaciones. Sin embargo, el Darman de la película posee una vida familiar y tranquila en Inglaterra que sólo suspende para ir a cumplir sus misiones (las cuales en ningún momento cuestiona ni piensa abandonar). En este sentido, no aparece para nada la distinción respecto a sus camaradas que sí realiza el Darman de la novela, quien se mantiene siempre “del otro lado” de la resistencia, utilizando para mencionar a sus miembros la tercera persona y sólo una vez, la primera del plural, reparando enseguida en ello como algo extraño y puntual. Además, considera como un “crimen” las misiones homicidas que le son encomendadas, generando explícitamente a través del uso de esta palabra, una marca de diferenciación y distancia de fuerte tinte moral respecto del accionar de la organización.

En cuanto a las relaciones amorosas truncadas con ambas Rebecas, sitúan al Darman literario en un lugar de “paria” amoroso, siempre víctima de un deseo nunca

² Otro ejemplo concreto de esta configuración diversa lo da la escena en el almacén, cuando Darman acude a buscar a Andrade. En la novela, queda oculto en la oscuridad tras de una cortina y es la primera vez que entra en contacto con Beltenebros, si bien no directamente, sí como espectador de la escena; el ambiente es oscuro, cerrado y asfixiante, al punto que lo hace casi perder la conciencia, por el terror a ser descubierto y por la sensación escalofriante que le producen las percepciones de este personaje, al parecer monstruoso, que va desde un remoto recuerdo hasta un escalofrío de miedo y angustia que lo paraliza incluso en la escena final. Sin embargo, en la película, el almacén no es tan oscuro y él permanece en un piso superior; Ugarte no aparece en esa escena y sólo llegan alguno de sus hombres a buscar a Rebeca, que ha llegado un rato antes. Darman sólo presencia la escena desde arriba, exento de la posibilidad de ser descubierto y como observador privilegiado.



consumado y de una culpa no redimida, porque más allá de que logra poseer a la fuerza a Rebeca (hija), no puede más que huir ante su mirada perdida, una mirada que “mira sin ver” y en la cual se siente él mismo perdido y desdibujado, porque le recuerda la mirada de aquella a la que amó y traicionó en el pasado. Sin embargo, en la película, el personaje no se enamora de Rebeca madre (aunque sí con frecuencia recuerda sus gritos pidiendo piedad para Walter) ni parece ser ella la causa de ninguna de sus acciones. En cambio, sí se enamora de Rebeca hija y no sólo consuman la relación amorosa, sino que además, huyen juntos para empezar una nueva vida, definiendo un destino que no está presente en la novela.

En la joven Rebeca, también vemos diferencias fundamentales en cuanto a su constitución en la novela y en la versión cinematográfica. En el texto literario, se presenta casi como un fantasma, como una sonámbula que acata las órdenes de los hombres que la desean y la poseen. Frente a Ugarte, en el almacén, experimenta miedo, temblores, jadeos, llanto. Darman, en diversas ocasiones, la describe como un ser sin voluntad, en trance, sin resistencia, pero a la vez, indiferente, casi inerte. Los sentimientos que expresa tanto hacia Ugarte como hacia Darman son negativos: de terror y odio hacia el primero y de desprecio hacia el segundo. Los hombres que la poseen sólo la tienen corporalmente y nunca logran alcanzar su interior, si es que lo tiene, porque Darman insiste en que parece vacía, un “simulacro” descolorido de la otra Rebeca. Sólo a Andrade (a quien conocemos a través de sus discursos), le profesa un amor incondicional, lo que sabemos también a través de la actitud del mismo Andrade que prefiere exponerse a una muerte segura, antes que huir y dejarla.

Pero en la versión fílmica, partiendo del hecho de que Rebeca participa en el doble de situaciones que en la novela (incluyendo la inicial y la final), podemos ver que Pilar Miró le otorga una importancia equivalente a la de Darman en la historia. En casi todas las escenas que comparten y en las que dialogan, la cámara los filma lateralmente, de modo que cada personaje es la figura central en ambos lados de la pantalla, permaneciendo en el mismo nivel de importancia. Si bien ella no forma parte de la resistencia ni de la lucha, sí se configura como la heroína que intenta salvar a Andrade (aunque sin éxito), pero que finalmente, encuentra en Darman al hombre a quien cuidar y que la proteja. Sus características son la audacia y la determinación. Frente a Ugarte, no se muestra aturdida ni aterrada; al ser poseída por él, llora y se angustia, pero al parecer por lo que ese acto significa para ella como mujer, no por miedo. Su relación con Andrade es percibida de forma directa; dos veces se observa, a través de sus miradas y sus gestos, que se quieren y se



protegen. Sin embargo, paradójicamente, la muerte de Andrade no parece llegar porque acude a buscarla, sino porque quiere permanecer en Madrid para limpiar su nombre y hacer saber a Darman (y al resto de la organización) que él no es el traidor.

También Valdivia/Ugarte (Beltenebros en la novela) presenta importantes diferencias en su estatuto ficcional. En el texto de Muñoz Molina, es un personaje monstruoso, cuya voz parece surgir como “emanación de una oscuridad lóbrega y ligeramente húmeda” (Muñoz Molina, 2006: 70). Es importante el hecho de que sólo se hace presente en el inicio y el final de la novela, y sin embargo, su presencia, constante, indefinida y tenebrosa, se filtra tanto en el discurso del narrador como en las voces de los otros personajes. El efecto de lectura que produce es que, desde su ocultamiento, está mucho más presente, produciendo el terror y la amenaza de lo desconocido y de lo oscuro (González Arce, 2005: 68). Por el contrario, en la película, a Valdivia/Ugarte (nunca llamado Beltenebros) sólo lo mueven las cuestiones políticas. No siempre se mantiene en la oscuridad absoluta (incluso Rebeca puede verle la cara en la estación de policía) y se acerca más a la configuración del villano de las películas del cine negro.

Para terminar de delinear las diferencias radicales en el tratamiento de los personajes que realizan Muñoz Molina y Miró, es fundamental atender la conformación de la escena final en el Universal Cinema en cada texto.

En primer lugar, en la novela, la vulnerabilidad de Darman se vuelve extrema, descubriendo que ha sido, en todo momento, juguete de Beltenebros y sus ardides; porque si bien parece que podrá, finalmente, superar sus angustias y ser el héroe que todos esperamos, lo presenta no sólo perdido, temeroso, confundido y torpe (al punto de que cae dos veces por tropiezos en la oscuridad), sino que cuando Rebeca lo insta a matar a Beltenebros, él no puede más que sostener la pistola y mirar cómo se retuerce ante la luz de la linterna sin decidirse a disparar; de hecho, el traidor muere cayendo al vacío. Esta falta de determinación última del protagonista y el final abierto de la novela ponen de manifiesto que no hay salvación para el sujeto posmoderno, porque su existencia precaria es un sinfín de situaciones sin sentido, que se repiten y de las que no hay una salida posible³.

Muy distinto es el Darman que logra acabar con el traidor en la película. En la escena final, no sólo le reprocha sus acciones, desde una perspectiva ética, sino que, con gran determinación, mata a Ugarte y a sus hombres con una pistola. Esta escena final nos

³ Esta seguridad es enfatizada por el silencio, la oscuridad, la sensación de asfixia, la voz silbante de Beltenebros y la inmovilidad de Darman que rodean la escena creando un ambiente paranoico, enrarecido, enloquecedor.



permite confirmar que el personaje de la película ha sido reconfigurado según una ideología totalmente diferente de la del libro.

En el caso de la Rebeca de Muñoz Molina, a pesar de esa presencia indefinida y confusa que la caracteriza, es quien define la historia: porque, en una situación de humillación extrema (desnuda y víctima de un abuso sexual), apunta con la linterna a los ojos de Ugarte/Beltenebros hasta que cae al vacío, instando a Darman a matarlo, aunque éste nunca concrete la acción. Sin embargo, en la película ella no tiene en absoluto incidencia; aparece debajo de una butaca para escapar con Darman.

En cuanto al Ugarte/Beltenebros literario, le habla a Darman con una voz “inesperada, persuasiva, silbante” (Muñoz Molina, 2006: 214), pero nunca grita. Sólo pronuncia las palabras en un tono casi hipnotizante, que paraliza la voluntad de Darman. El motivo de su traición nunca queda claro; aunque no es necesario, porque lo sabemos humano y expuesto a los vaivenes de una conciencia estallada y múltiple (como la del resto de los personajes). En cambio, en la versión de Miró, aparece caminando sobre el escenario y gritándole a Darman, desde la perspectiva de un ángulo superior marcando su predominio, con un discurso grandilocuente que abandona las cuestiones sentimentales para centrarse únicamente en los motivos políticos de su traición.

Y es justamente este discurso el último punto que analizaremos para definir claramente las ideologías diversas que inspiran tanto al novelista como la directora cinematográfica.

En la novela, las palabras de Ugarte/Beltenebros no aluden en ningún momento a su accionar o a su traición a la causa de la resistencia. Sólo su obsesión con Darman (y el estar siempre observándolo), la forma de torturar a los prisioneros, el recuerdo de Walter y su amor desmedido y posesivo por Rebeca madre (proyectado luego sobre Rebeca hija) son los temas que conforman un discurso que extiende motivos personales, afectivos y privados⁴, sin una mínima mención a la organización antifranquista. Finalmente, su muerte está relacionada con la característica que lo define en toda la novela: la ftofobia; y si bien es el villano de la historia, en el último minuto, también se comporta de forma contradictoria y no asesina a Darman, aún teniendo la posibilidad a su alcance. Finalmente, muere en manos de su único deseo y desvelo: la nueva Rebeca.

En la película, en cambio, veremos a un Ugarte grandilocuente, rencoroso y orgulloso de su condición de traidor, que sitúa las causas de su traición en una cuestión

⁴ Vemos claramente este deseo de posesión que lo consume y lo induce a torturar o a matar en la siguiente cita: “No permitiré que nadie me la quite. Ese Andrade lo intentó, pero yo vigilaba, Darman, siempre estoy vigilando” (Muñoz Molina, 2006: 219).



meramente política; el reproche que expresa es hacia aquellos miembros de la resistencia que abandonaron España exiliándose en el resto de Europa: “Yo organicé el partido, trabajé noche y día, me jugué la vida en muchas ocasiones. ¡Levanté a los muertos! Y tú siempre tuviste privilegios”. El nudo de su discurso es el afán de traicionar, de “cambiarse de bando” como venganza ante el desamparo y las situaciones extremas sufridas por permanecer luchando en España. Por último, el reproche ético y la amenaza de Darman: “Lo vas a pagar, Valdivia. ¡Pagarás por cada camarada que has torturado, por cada hombre libre que has mandado a la cárcel!... ¿No te produce espanto lo que has hecho, lo que continúas haciendo cada día?” parecen hacer explícitas las palabras que seguramente Valdivia escucharía en su conciencia y desencadenan la serie de disparos que terminan en su muerte.

Por lo tanto, la conformación de esta escena final resulta fundamental para observar el giro definitivo y radical que la película impone a la historia narrada por Muñoz Molina. En el texto literario, la función que cumple la escena del Universal Cinema es la de abrir la historia al infinito, presentando la imposibilidad de cerrarla en ningún punto. Allí las categorías de tiempo y espacio se entrecruzan con las subjetividades duplicadas y simétricas y estallan en pedazos que son imposibles de recoger. En la versión cinematográfica, sólo es el final lógico del villano que recibe su merecido en manos del héroe, por los crímenes cometidos y cada categoría permanece definida y recibe el tratamiento esperado por los espectadores: “los buenos” triunfan y se salvan; “los malos” mueren, recibiendo su merecido.

Pilar Miró otorga a la historia un lugar de privilegio, acentuando la cuestión política y poniendo en escena la “vida” de la resistencia durante el franquismo. Este contexto histórico, si bien está presente en la novela, sólo conforma el marco de las situaciones extremas y las experiencias humanas íntimas y es el disparador para la revisión fuertemente crítica de los modos de la resistencia que, no sólo no tuvieron los resultados esperados, sino que causaron la infelicidad y el desamparo de muchos camaradas, de acuerdo a la opinión del escritor español.

El vaivén entre historia e intimidad

Una de las particularidades de la novela de Antonio Muñoz Molina es el predominio del diálogo y el flujo de conciencia del protagonista que narra los hechos desde sus vivencias y sentimientos personales, dejando de lado los detalles objetivos. El énfasis en la constitución interna y las múltiples contradicciones que pueblan la subjetividad de los



personajes en situaciones límites (como resistir una dictadura, arriesgando la vida a cada momento) es lo que caracteriza esta novela, que podemos encuadrar dentro del “realismo posmoderno” (Oleza, 1996)⁵.

Si bien estos procedimientos literarios sólo pueden transformarse en imagen en la versión fílmica, Pilar Miró opta no sólo por agregar algunas escenas que traducen los pensamientos o los recuerdos de Darman, sino también por cambiar el orden y el desarrollo de otras atendiendo a la intención central de su creación fílmica, que, tal como lo expresa Ferrari, podemos encuadrarla dentro del “modelo cinematográfico del socialismo”, pues “se centra en la oposición política clandestina de los años 40” (Ferrari, 2007b: 14-15). Ya no será la intimidad lo que prime, sino la historia de una época.

El primer cambio notable que realiza la directora española se produce al inicio de la película: elige el tiempo circular del cine, iniciando y finalizando la película con la misma escena. De este modo, no sólo representa la circularidad que cruza toda la novela, sino que otorga un cierre definitivo a la historia y un destino previsible a sus personajes, algo que resulta imposible rastrear en la novela. Además, esta escena le da a la historia de amor entre los protagonistas, Darman y Rebeca, una dimensión trascendente, porque se transforma en el futuro “salvador” de los mismos ante la persecución y el abandono forzoso de su vida pasada.

Otra de las secuencias agregadas es la que muestra, con detalle, la vida comercial y familiar del protagonista en Inglaterra. En la novela, las referencias a ello son escasas e imprecisas; quizá porque al iniciar la novela Darman ha llegado a perder todo lo que era en su vida pasada: pierde las coordenadas de su vida anterior y evoluciona hacia la configuración de un otro que le resulta y que actúa en su lugar⁶. En cambio, en la película, Darman posee una doble vida (propia del espía), que no le produce conflictos ni perturbaciones internas, y que se desarrolla en un país alejado de España (hecho que le será reiteradamente recordado e incluso reprochado durante la película).

También la versión fílmica presenta a Ugarte ejerciendo su función de policía, desde su oficina, en dos escenas incorporadas y casi simétricas. De este modo, se explicitan las intenciones de este personaje, que pierde la condición de oscuridad, misterio y omnipresencia que posee en la novela, a pesar de aparecer sólo dos veces. También

⁵ Oleza asegura en su artículo que el realismo posmoderno se caracteriza por “una voluntad de representar la experiencia de lo real-otro desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis, así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida” (1996: 42).

⁶ Esto se observa claramente en el enfrentamiento con su propia imagen a la que no reconoce en el espejo de un bar, lo cual marca esta duplicidad que lo constituye y que nunca se cierra.



desaparecen las escenas donde “el hombre de la espalda torcida”, secuaz fiel de Ugarte, contribuye a confundir a Darman y lo lleva a cumplir los planes ocultos y siniestros del policía. Sus discursos, sumamente sugerentes, logran un ambiente de suspenso y paranoia que trastorna las percepciones tanto de Darman como de nosotros, los lectores. El hecho de que, en la película, los hombres de Ugarte sean sólo policías comunes que lo respetan y cumplen sus órdenes continúa edulcorando el halo de misterio y perversidad que rodean a este último en el texto literario, cuya importancia es tal que le da nombre: Beltenebros.

La relación entre Rebeca y el supuesto traidor Andrade aparece exhibida en dos escenas agregadas que se complementan: una a la salida de la *bôite* Tabú y otra en la estación de subte. En la novela, Andrade es sólo discurso o unas huellas en un almacén abandonado, algo que no se hace presente hasta que Darman lo encuentra en el hall del Hotel Nacional, lo persigue por la ciudad para ayudarlo y, finalmente, lo acompaña a morir. Sin embargo, en la película, no sólo lo vemos interactuar con Rebeca en escenas amorosas estereotipadas, sino también en el encuentro final con Darman, cuya causa no es la imposibilidad de alejarse de ella, sino limpiar su nombre y declararse inocente ante la acusación de traición. Andrade deja de ser ese personaje ausente, desconocido, cuyo destino está definido de antemano y que sólo se hace presente para cumplirlo, sin que escuchemos su voz ni lo veamos en otra actitud que no sea quedarse y, a la vez, huir en el vaivén irracional del deseo amoroso que lo lleva a la muerte.

Pilar Miró no sólo agrega escenas, sino que también realiza cambios definitivos en la concreción fílmica de las secuencias narrativas. Para llegar a encontrarse con Bernal, Darman no realiza un viaje con múltiples escalas hasta Florencia, sino que sólo viaja a Polonia⁷. Allí, con un paisaje propio de este país del este (porque el set de filmación se trasladó hasta el lugar), se producen tres cambios significativos para la historia que enfatizan la vida clandestina y agobiante de la resistencia antifranquista. En primer lugar, la fiesta de casamiento de la hija de Bernal, quien se lamenta de que ella no conozca el país de su padre poniendo así de manifiesto el dolor de los exiliados ante la realidad de su patria y de su propia huída. En segundo lugar, Darman muestra que continúa íntimamente comprometido con la actividad de la organización al hacerle saber a Bernal que conoce de su estadía en Madrid, pues él mismo ha estado allí (el Darman de la novela no parece tener iniciativas semejantes dentro de la clandestinidad de la organización). Finalmente, la escena del baile de Darman con una mujer vestida de rojo recrea la escena del libro en la que él entra en contacto visual con una bailarina que está sentada masajeándose los pies; aún sin

⁷ Ésta es una de las marcas que muestra la poca importancia que en la película se le otorgan a los “espacios provisionales” (Ferrari, 2000: 198), como aeropuertos, bares, etc., al contrario de la novela.



concretarse el contacto físico, el intercambio de miradas y la súbita explosión de un deseo olvidado en el protagonista lo hacen caer en la cuenta de su condición de “muerto-vivo”, de fantasma, de doble de Andrade, encontrando en un suceso, aparentemente insignificante, la causa íntima de la búsqueda de este hombre desconocido. Nada de esto tiene que ver con la causa política, sólo se produce el auto-reconocimiento en alguien eternamente ausente, en un héroe-traidor, como él. En la película, la escena del baile parece ser sólo una recreación estética que nada aporta a la trama. Miró parece esmerarse en quitarle a Darman su estatuto de sujeto posmoderno cuya constitución se encuentra fragmentada, diluida, multiplicada.

Otra de las escenas que resulta totalmente distinta es la llegada de Darman al Universal Cinema. En la película, Darman logra llegar al Universal Cinema (no sabemos exactamente cómo) directamente desde la calle. En cambio, en la novela, la llegada al Universal Cinema la realiza luego de transitar un oscuro, extraño y asfixiante laberinto que se inicia en la bôte Tabú. De este modo, casi mágicamente, se produce el cruce de tiempos, espacios e historias que marcan la duplicidad y la circularidad del tiempo narrativo. Y no sólo eso, sino que para llegar allí, Darman debe lograr deshacerse del siniestro hombre de la espalda torcida que lo ha instigado toda la novela y, sin duda, lo ha conducido hasta Ugarte. Estas diferencias marcan una vez más cuál es el eje que predomina en cada texto: la intimidad confusa y compleja de los personajes que se reúnen en la escena final o la historia de la resistencia, las traiciones y las fidelidades, la ética de una vida entregada por entero a los ideales políticos.

Un último cambio significativo es el referido al encuentro entre Rebeca y Ugarte. En la novela, se produce casi al inicio, cuando todavía no los hemos visto a ninguno de los dos en otras situaciones. Se presentan sin nombre, en la más completa oscuridad y para Darman son sólo dos voces; sin embargo, la familiaridad remota que le produce la presencia del comisario empieza a brindar indicios para la resolución del enigma sobre el verdadero traidor. En esta escena, tenemos una primera impresión de los personajes: Ugarte como una masa amorfa de respiración silbante y que puede ver en la oscuridad; ella, un ser casi sonámbulo que obedece las órdenes del comisario y tiembla de miedo ante su presencia. El diálogo es mínimo y el control de Ugarte sobre todo lo que sucede (podemos sospechar que incluso sobre la presencia de Darman) es total (González Arce, 2005: 68). Tampoco podemos olvidar que es Darman quien narra el hecho escondido detrás de una cortina y casi desfalleciente. La atmósfera de misterio y asfixia que recorre la novela tiene, en este hecho,



un principio sumamente eficaz y contundente⁸. En la película, sin embargo, todo esto se desvanece. Al momento de esta escena, ya conocemos las identidades de ambos personajes, Rebeca sabe quién es el comisario y no se muestra confundida ni aterrorizada; sólo cumple con su trabajo. Ugarte entabla con ella un diálogo extenso, y aunque logra someterla físicamente, no logra doblegarla interiormente.

Para finalizar, resulta interesante destacar otras tres modificaciones del nivel sintáctico: el cambio de la voz enunciante, la transformación del epígrafe en epílogo y la ausencia de explicación (incluso de mención) del título.

La novela presenta un narrador en primera persona protagonista. Es Darman mismo quien cuenta la historia y filtra a través de su voz, tanto los sucesos como los discursos del resto de los personajes. Esto hace que sea su perspectiva la que prevalezca y al cuestionar su propia identidad y la de los demás, haga aún más difícil la posibilidad de caracterizar de forma definitiva a cada uno de los personajes y la de conocer los hechos tal y como sucedieron. Si el punto de vista fuera más objetivo, seguramente, sabríamos mucho más de la historia, que no estaría teñida de la profunda interioridad reflexiva, borrosa e indefinida de Darman. Sin embargo, la elección de esta perspectiva determina la línea predominante del texto: la presentación de las complejidades y contradicciones que constituyen a los sujetos, sus vivencias internas, la puesta en escena de lo privado y el cuestionamiento sobre los móviles y las conductas humanas, no siempre racionales o lógicas, así como también “la cruda observación sobre el fracaso de ciertos grupos políticos asociados con la izquierda que trabajando desde el exilio fueron incapaces de crear una plataforma lo suficientemente efectiva para producir un cambio real en el sistema político de España” (Bermúdez, 1994: 15). En el film, el desplazamiento del punto de vista y la equiparación de importancia de Rebeca y Darman producen otros efectos a partir de los cuales resulta más eficaz contar la historia de la resistencia dentro y fuera de España y defender esa causa objetivamente y sin cuestionamientos, incorporando motivos políticos que en la novela no están presentes y transformando en épica colectiva la historia de una subjetividad.

Tanto el cambio de lugar del epígrafe como la ausencia del título en el desarrollo de la película anulan las múltiples resonancias de la literatura universal que constituyen íntimamente la trama del texto literario. Las relaciones con el Amadís de Gaula, con el Quijote, con Borges y su “Tema del traidor y del héroe”, entre otros, no es posible rastrearlas en la película, que finalmente, da preponderancia a las intertextualidades con otros

⁸ Esta secuencia narrativa resulta aún más espeluznante luego, cuando nos enteramos que el mismo Valdivia/Ugarte/Beltenebros ha vivido con Rebeca desde pequeña, una vez muerto Walter y a medida que Rebeca madre se va volviendo loca.



productos cinematográficos (como *Gilda*, *Murieron con las botas puestas*, *Rebecca*, *una mujer inolvidable*, entre otras.). El epígrafe en la novela es tan importante por su origen como por su contenido; porque no sólo anticipa la trama a partir del tópico del perseguidor y el perseguido, sino que alude a la complejidad estructural del Quijote, que, en parte, se puede ver remedada en esta novela. Lo mismo sucede con el título, utilizado tanto en el *Amadís* como en el *Quijote*, además de otras resonancias que definen al personaje: oscuridad, lobreguez, maldad, tinieblas. Pilar Miró decide dejar de lado las referencias literarias y centrarse en las referencias cinematográficas que le resultan útiles para embellecer las escenas o dar sentido a la historia a través de los diálogos que se escuchan.

De este modo, podemos ver que si bien el contexto histórico aparece a lo largo de la novela, es sólo una excusa para narrar los múltiples interrogantes, fragmentaciones, oscuridades y contradicciones que constituyen a las subjetividades posmodernas en un mundo no menos complejo y demoledor. En la poética de Muñoz Molina, las circunstancias históricas no son más que el marco de profundas reflexiones existenciales, y dejando de lado las cuestiones políticas e ideológicas, porque el mismo autor asegura que “no se puede reinterpretar la historia para justificar una causa” (Oropesa, 1999: 81). En cambio, en la película, la directora española se esmerará por definir las indefiniciones que constituyen la novela y por exponer, de forma casi panfletaria, la heroicidad y el sufrimiento de la resistencia antifranquista, reforzando (más que interrogando o revisando) la acción y los ideales políticos por sobre la subjetividad de cada uno de los personajes y la compleja constitución del ser humano que el realismo posmoderno se dedicará a explorar.

Bibliografía

Bermúdez, Silvia (1994). “Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*”. *España Contemporánea* VII/2.

Ferrari, Marta (2000). “Tradición literaria y cinematográfica en *Belteneros* de Antonio Muñoz Molina”. *Revista del Centro de Letras Hispánicas* IX/12.

Ferrari, Marta (ed.) (2007a). *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*, Mar del Plata, EUDEM.

Ferrari, Marta (2007b). “Informe sobre Cine/Literatura: un ejercicio de transemiotización”.

García, Luis (2002). “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”. *Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* II (literaturas.com).



González Arce, Teresa (2005). *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Muñoz Molina, Antonio (2006). *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral.

Oleza, Joan (1996). "Un realismo posmoderno". *Ínsula* 589-590: 39-42.

Oropesa, Salvador (1999). "*Beltenebros* (1989): La ortodoxia/heterodoxia del género". *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén.

Pope, Randolph (1992). "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina". *España Contemporánea* II: 111-119.

Datos de la autora

Graduada del Profesorado en Letras y becaria de la Universidad Nacional de Mar del Plata (en la categoría de estudiante avanzada), con el proyecto: "Tradiciones, géneros y medios en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina", bajo la dirección de la Dra. Marta Ferrari y la codirección de la Dra. Laura Sacarano. Dicho proyecto se enmarca en el grupo de investigación: Semiótica del Discurso (Directora: Dra. Laura Scarano). Ejerce funciones de docencia en la cátedra de "Literatura y cultura españolas contemporánea", como extensión de la Beca de Investigación.

