

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**



Université d'Ottawa • University of Ottawa

Los Misterios de Madrid
de Antonio Muñoz Molina:
parodia y novela por entregas

© Elina Nierojewski-Vélez (600222). M.A. Thesis
Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa.
Director: José María Ruano de la Haza.
June, 1997.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26352-5

Canada

“There are other ways of recovering the nonsense and of deriving pleasure from it: caricature, exaggeration, parody and travesty make use of them and so create ‘comic nonsense.’”

Sigmund Freud.

Jokes and their Relation to the Unconscious.

Abstract

***Los Misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina:**

Parodia y novela por entregas

By

Elina Nierojewski -Vélez

The Spanish contemporary writer Antonio Muñoz Molina is generally considered to be a representative of Postmodernism, a name given to a movement in contemporary cultural forms that displays certain common characteristics. The purpose of this study is to approach one of Muñoz Molina's most recent novels, *Los misterios de Madrid*, from the point of view of Postmodernist theories in order to determine which, if any, of the essential characteristics of the literary movement are present in the book. In order to do so, we have turned to the valuable studies of Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" and *The Seeds of Time*, as well as those of Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* and *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Through the study of the characteristics of Postmodernism that are present in *Los misterios de Madrid* and, more specifically, through the study of one of the most important characteristics to this thesis, that of postmodern parody, we arrive at the conclusion that, although the novel may indeed be considered representative of the Postmodern period, it is by no means exclusively so.

Acknowledgments

I would like to take this opportunity to thank the Modern Languages Department at the University of Ottawa for the many opportunities it has offered me. Most especially, I would like to extend my deepest gratitude to Professor José María Ruano de la Haza, who through his expertise and consistent encouragement has gone far beyond his obligations as the director of my thesis. His invaluable insight into my work is visible in every line and it is to his pertinent questions I owe any clarity of ideas and originality it contains.

Special thanks in the Department also go to the other professors of the Spanish Section, who have contributed greatly through their academic experience and moral support. My thanks also go to the secretaries, all of whom have been more than helpful.

Also, I'd like to send a special thank-you across the Atlantic to my language instructor of only a few months, but whose knowledge of the Spanish language and general enthusiasm left a lasting mark: Professor Rafael Álvarez Merlo of the University of Málaga. Were it not for the experience of assisting his classes, any further studies within the world of Spanish literature and philology would neither have crossed my mind nor have been possible.

On a more personal note, I should like to acknowledge the source of my persistence, the origin of my love for good literature and my fountain of strength. Just as everything else in this life, the writing of my thesis has only been made possible through the work of Divine Intervention. I therefore give the credit where it is most due.

Naturally, I must mention the rock I frequently lean on, the person from whom I receive my greatly appreciated daily words of encouragement: my husband Perfecto. Having someplace to go after a hard day's work on one's thesis is "home", having someone to love is "family", having both is "a blessing".

My deepest of thanks go also to my loving parents, Elizabeth and Kamil, whose pride in me is the greatest reward, to my dear sister, brother-in-law and nephew, Karolina, Andreas and little Ian, who while living on the other end of the continent could not be

closer to my heart, and to some dear friends, who have (at times unknowingly, I'm sure) contributed in easing the struggle. After all, just as a waterfall began with one drop of water, self-confidence in one's abilities was surely built with an occasional kind word.

Elina Nierojewski-Vélez, Ottawa, June 23rd, 1997.

Índice

1	INTRODUCCIÓN BIO-BIBLIOGRÁFICA.....	11
2	LA NOVELA POR ENTREGAS.....	23
3	LA PARODIA POSTMODERNISTA	39
4	<i>LOS MISTERIOS DE MADRID</i> COMO PARODIA.....	56
5	CONCLUSIONES.....	74
	BIBLIOGRAFÍA.....	79

1 Introducción bio-bibliográfica

Antonio Muñoz Molina nace en Úbeda, Jaén, en 1956, hijo de una familia de campesinos humildes. En su infancia en un pueblo andaluz que carece de libros, la tradición oral de contar historias constituye para él una primera entrada al mundo de la literatura, y la única otra relación que su familia tiene con este mundo es a través de novelas publicadas por entregas en periódicos. Por lo tanto la atracción del escritor hacia el género folletinesco se debe, en parte, a su propia experiencia. Le influye también cualquier otro tipo de letra escrita ya que de niño, "leía de todo, incluso se convirtió en lector precoz de folletines infinitos, de los que le atraían sobre todo el delicado olor a papel antiguo y las ilustraciones lúgubres."¹ Según ha declarado, experimentaba deseo de escribir desde los 6 ó 7 años.

El ansia de salir de su Úbeda natal le lleva a inscribirse en la carrera de periodismo en Madrid, ciudad en la que no se halla contento, por lo cual la abandona tras su primer año de estudios. Se traslada entonces a Granada, en cuya Universidad obtiene un diploma en Historia del Arte, y donde trabaja como funcionario del Ayuntamiento durante cierto tiempo. Granada es donde se casa con la también escritora Elvira Lindo, a quien, incidentalmente, luego dedica *Los misterios de Madrid*, y es también la ciudad que frecuentemente utiliza como modelo para sus novelas.

¹ Morales Cuesta en su *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina* (1996), pág. 17.

Su trayectoria literaria se inicia alrededor de una década después de la muerte del General Francisco Franco con *El Robinsón urbano* (1984), una colectánea de sus primeros artículos periodísticos,² que, como indica el título, trata de la rutina diaria en las calles de las grandes ciudades por las cuales camina el personaje principal: el hombre moderno entre la multitud. Por ser oriundo de un pueblo, se le nota en *El Robinsón urbano* una habilidad para ver las grandes ciudades de manera por lo menos parcialmente objetiva, a la vez que con un cierto distanciamiento.

En 1985 aparece su *Diario del Nautilus*,³ otra colección de artículos periodísticos publicados como libro, en que contempla el mundo con los ojos del insigne capitán Nemo de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, una de las novelas preferidas de Muñoz Molina.

En 1986 sale su primera novela, *Beatus Ille*, que, según dice, tardó 10 años en escribir. En un tiempo la estaba escribiendo al mismo tiempo que *Diario del Nautilus*. Aunque a algunos críticos les parecía que Muñoz Molina corría un riesgo titulando su primera novela en latín (el título se origina en *Epodos* de Horacio), gana con ella el Premio Ícaro.⁴ Para formar su estructura narrativa utiliza el modelo de la novela detectivesca. A primera vista parece pertenecer a este género, pero una lectura cuidadosa

² Estos artículos primero fueron publicados en el periódico *Diario de Granada* entre mayo de 1982 y junio de 1983 bajo el mismo título. En su publicación en volumen Muñoz Molina decide no recoger una cuarta parte de los artículos que había escrito para *Diario de Granada* entre estas fechas, y en lugar de ellos incluir otro, "Todos los fuegos, el fuego", que había publicado anteriormente en *Olvidos de Granada*.

³ Los artículos del *Diario del Nautilus* primero aparecieron en el periódico *Ideal* de Granada de septiembre de 1983 a junio de 1984.

⁴ Aunque Muñoz Molina gana un premio con ella, ésta es su novela menos vendida: en España se han vendido solamente unos 20 mil ejemplares.

revela al lector que en realidad no es una novela detectivesca. Al escritor no le agradan los intentos de parte de críticos e intelectuales de encasillar sus obras y tampoco le gusta que se haya intentado clasificar *Beatus Ille* como una “novela negra”.

Como dice Cervantes del *Quijote*, podríamos concluir que Muñoz Molina no es el padre sino el padrastro de *Beatus Ille*, en el sentido de que es una novela dentro de otra, la primera de las cuales está escrita por el narrador y luego contemplada con su permiso como una segunda novela por un personaje. Al incorporar ciertos elementos estructurales y estilísticos del *Quijote* en esta novela, Muñoz Molina reconoce la gran deuda que debe a Miguel de Cervantes.

El argumento de *Beatus Ille* es la investigación, tanto académica como biográfica, del escritor Jacinto Solana por parte del personaje principal Minaya, lo cual introduce a su vez el descubrimiento de la verdad sobre el asesinato de una tal Mariana, esposa del tío de Minaya, y también sobre la muerte del mismo Solana. Es una de las tres novelas de Muñoz Molina, hasta el momento, en las que al menos parte de la acción se desarrolla en el imaginario pueblo andaluz de Mágina.

La siguiente obra, *El invierno en Lisboa* (1987) es la historia del amor de un pianista de jazz (aunque en ningún momento aparece esta palabra en el texto), Santiago Biralbo, por una mujer casada, amor que promueve un ritmo rápido de huidas, un asesinato y varias otras peripecias, el fondo de las cuales es siempre el mundo de tráfico de obras de arte y un continuo homenaje a la música de jazz. Algunos la consideran también un homenaje al cine negro. En todo caso, en ésta, su segunda novela de ficción,

Muñoz Molina vuelve a demostrar su facilidad para generar obras originales. Esta novela cuya lleva ya cinco ediciones entre 1987 y 1988, ha sido traducida al francés, portugués y alemán, y le hizo merecedor del Premio de la Crítica y Premio Nacional de Literatura.⁵ Fue adaptada también en España en versión cinematográfica.⁶

El invierno en Lisboa es seguida un año más tarde por una publicación de relatos cortos bajo el título *Las otras vidas*, que tratan principalmente de la vida cotidiana, y el primero de los cuales es un relato que se ocupa exactamente del mismo tema tratado en *El invierno en Lisboa*: la música de jazz. En cuanto al género a que pertenece, el mismo autor admite haberse dado cuenta *a posteriori* de que sus cuentos suelen ser realistas e inmediatos.

Beltenebros, publicada en 1989, trata de la oposición anti-franquista después de la Guerra Civil y está basada en hechos reales de la España de los años 60. Para comprender esta novela, es esencial comprender su estructura, que se basa en un juego de contrastes entre dos intrigas paralelas: la primera, "el caso Walter", pertenece al pasado, y la segunda al presente de la novela. Su argumento es típico de una novela de espías. Sus fascinantes palabras iniciales son "Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca." La narración se centra en la llegada de un agente secreto, conocido solamente por el nombre de Darman, a Madrid para cumplir la misión de asesinar a un supuesto traidor. El capitán Darman, a quien por su oficio seguimos en sus frecuentes

⁵ El Premio Nacional de Literatura es dotado con unos 2 millones de pesetas.

⁶ La película "El invierno en Lisboa" se hizo bajo la dirección de José Antonio Zorrilla, y salió en ella el jazzman Dizzy Gillespie que hace el papel de Billy Swann.

desplazamientos por toda Europa. es un desengañado, partidario comunista de una organización que tiene su base fuera de España, la cual le encarga el asesinato del traidor Andrade.

Aunque *Beltenebros* es generalmente considerada como una novela entretenida, la complicada trama, las incesantes referencias al pasado en medio del desarrollo de la acción actual, el triángulo amoroso con la escritora Rebeca Osorio, el encuentro con la hija que se parece tanto a ella, y el desenlace con la persecución de Andrade, parecido al de "el caso Walter", todos resultan desconcertantes y hacen la lectura algo pesada. Además de esto, la novela sufre de una ausencia total de referencias concretas, por lo cual la localización temporal resulta por lo menos ambigua. A pesar de todos estos puntos débiles, la segunda novela de Muñoz Molina fue adaptada a la pantalla.⁷

En 1991 sale *Córdoba de los Omeyas*, un ensayo histórico sobre la ciudad de Córdoba en su época musulmana, desde la conquista en 711 hasta su reconquista en 1236 por Fernando III de Castilla.

El talento creador de Muñoz Molina continúa con *El jinete polaco* (1991),⁸ su primer libro de ficción semi-autobiográfica, al que debe en gran parte su triunfo literario y

⁷ La película con el mismo título, "Beltenebros", fue dirigida por Pilar Miró, fue filmada en la lengua de los actores, el inglés, y según Muñoz Molina es la mejor adaptación al cine entre los libros suyos.

⁸ En *El jinete polaco* encontramos por vez primera al personaje Lorencito Quesada, que luego aparecerá como protagonista de *Los misterios de Madrid*.

por el que le galardonan, primero, con el premio Planeta⁹ y, un año más tarde, nuevamente con el premio Nacional de Literatura. La historia medita sobre el tema de cómo el recuerdo determina la conciencia, y trata de un protagonista-narrador que, durante el transcurrir de varias décadas, presencia la alteración de su familia, de su pueblo natal Mágina, de su país, de las condiciones de la vida diaria, y de ciertos hechos históricos.

La obra de Muñoz Molina muestra una evolución bien marcada. Sus primeras novelas son mera "literatura", careciendo de la profundidad psicológica y el realismo de sus más recientes publicaciones. La trayectoria que traza desde *El invierno en Lisboa* al *El jinete polaco* ejemplifica bien este proceso. Según dijo en una entrevista reciente: "Yo me canso en seguida de los libros que he hecho: por eso me gustaría saltar en cada libro, saltar a una cosa distinta."¹⁰ Y también dice: "[No quiero] estar toda la vida repitiéndome: después de haberme sumergido en un mundo muy determinado, me apetece salir de él."¹¹ La presencia de estilos inusualmente diversos de narración en el vasto repertorio de su producción literaria nos impiden en absoluto encasillarlo: en lugar de ello debemos apreciar la diversidad de cada iniciativa suya en busca de un nuevo género o estilo narrativo.

⁹ Dotado con unos 25 millones de pesetas.

¹⁰ Comentario de la entrevista "Conversación con Antonio Muñoz Molina" con Elizabeth A. Scarlett, 1994, pág. 76.

¹¹ Con esta cita, sacada del *ABC Literario* (el 28 de febrero, 1997, pág. 18) el escritor en realidad se refería a su *Plenilunio*, pero se la podría aplicar a su creación literaria en todo momento.

Como parte de esta búsqueda de nuevos estilos. Muñoz Molina termina *El jinete polaco* y redacta un texto más ligero. *Los misterios de Madrid*,¹² que algunos denominan una obra menor. Se trata de una novela, publicada originalmente por entregas en el diario *El País* desde el 11 de agosto al 7 de septiembre de 1992, que indudablemente toma como modelo novelas folletinescas como, por ejemplo, *Les mystères de Paris* de Eugène Sue. Pero *Los misterios* no es un mero ejercicio en la tradición folletinesca: Muñoz Molina no sólo vuelve conscientemente al siglo XIX, a la época cúlpe del género folletinesco en Francia y en España, para ver cómo los maestros del género lo hacían y procurar imitarlo, sino que a la vez lo parodia y lo homenaja.

El volumen titulado *Nada del otro mundo* sale en 1993 y consiste en 12 relatos, la mayoría de los cuales ya había publicado en diversos lugares. Tras un año de descanso, Muñoz Molina publica *El dueño del secreto* (1994), la historia de un provinciano que llega a un Madrid sórdido del año 1974 con deseos manifiestos de ser periodista y clandestinos deseos revolucionarios, y que en poco tiempo se encuentra involucrado en una conspiración para derrocar al General Franco.

Un año más tarde, en 1995, Muñoz Molina publica *Las apariencias*, artículos periodísticos suyos que se habían publicado anteriormente en el *Abc Literario* y *El País*. También en 1995 publica lo que en ciertos aspectos parece ser una intensa memoria personal, *Ardor guerrero*, narrada en primera persona, cuyo título es tomado del primer

¹² No confundir con otra novela folletinesca del mismo título, *Los misterios de Madrid*, escrita por Juan Martínez Villergas entre 1844 y 1845, publicada en tres tomos.

verso del himno de la Infantería española. Por su cariz antimilitarista, este tipo de obra no ha sido común en la literatura española en los últimos 50 años.

Una de sus pocas novelas semi-documentales o autobiográficas, *Ardor guerrero* trata de las experiencias de un nuevo recluta con un típico problema de identidad ya que es conocido solamente por el número "J-54", durante su servicio militar español, que le lleva al País Vasco (más específicamente, a Vitoria y San Sebastián) en 1979. En el caso de esta novela, Muñoz Molina se limita a describir la realidad según su propio punto de vista e interpretación: no obstante, su actitud hacia el ejército es constantemente negativa e insultante porque siente la necesidad de incluir en la narración, por haberlo presenciado repetidamente, la frecuente e innecesaria crueldad que es parte de la experiencia militar, hecho que desmitifica este renombrado 'ardor guerrero' de un soldado español.

Con *Ardor guerrero* Muñoz Molina vuelve a poner de manifiesto que no se limita a una sola manera de novelar ya que ésta, aunque sea su única novela-documento, demuestra su entusiasmo por explorar diversos tipos de narración. En 1996, a los 40 años, Muñoz Molina se convierte en el académico de número más joven de la Real Academia Española de la Lengua. El acto de ingreso ocurre solamente unos 12 años después de su primera publicación, lo que supuestamente confirma su gran contribución a la narrativa española contemporánea. Este nombramiento, sin embargo, sirve para echar leña al fuego, ya que es recibido con dudas e incluso repudiado por muchos intelectuales.

En 1996 se publica *La huerta del Edén*, otra recopilación de artículos periodísticos de tema heterogéneo. En la segunda semana de marzo de 1997 aparece

Plenilunio, la última novela de Muñoz Molina hasta el momento, la cual, según las palabras del escritor, trata "del miedo y de la sinrazón de cada día, de los hechos de la vida diaria."¹³ Cuenta la lúgubre historia de una investigación policial de la violación brutal y asesinato de una niña de nueve años, y denuncia abiertamente no sólo la violencia actual, que cada vez se vuelve más siniestra, sino sobre todo la fascinación que un acto violento produce en la sociedad. Según datos recién obtenidos, al salir *Plenilunio* se ha convertido inmediatamente en el número uno en ventas en España en el mes de marzo de 1997.

Muñoz Molina es también autor de *El bosque de Diana*, un libreto de la ópera del compositor granadino José García Román¹⁴ y también frecuentemente escribe poesía de la cual nada se ha publicado hasta el momento. Si uno le pregunta su preferencia por los poetas españoles del siglo XX, el escritor admite admirar principalmente a Pedro Salinas.

La creación literaria de Muñoz Molina no se limita a lo anteriormente mencionado: desde 1982 ha colaborado regularmente como articulista en varios periódicos españoles, como *Abc* y *El País*. Se dedica al periodismo en el sentido amplio de la palabra, o sea, sus artículos no son meros reportajes sino de tipo literario, lo que le permite relatar sus experiencias y expresar sus opiniones. Generalmente, en sus artículos se concentra más en el mundo actual, pero contemplándolo con ojos de escritor. La

¹³ Cita sacada del artículo "El *Plenilunio* de Muñoz Molina: Pura alegría" que aparece en el *ABC literario* el 28 de febrero, 1997, pág. 17.

¹⁴ Patrocinado por el Teatro de la Zarzuela, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

magia de un artículo, según él, consiste en hacerlo en caliente: “la espontaneidad: no puede ser una cosa elaborada, debe ser fruto de un arrebató. Un artículo se hace con una intuición o, a lo máximo, con dos intuiciones que, al chocar, hacen saltar una chispa.”¹⁵

Muñoz Molina también se dedica a dar conferencias tanto en España como en el extranjero, como por ejemplo las de enero de 1991 en la Fundación Juan March de Madrid,¹⁶ que luego fueron publicadas como *La realidad de la ficción*,¹⁷ o las de la primavera de 1993 como “profesor visitante” en la Universidad de Virginia en Estados Unidos. Antes de alguna de estas conferencias el escritor ha mencionado que, según él, el deseo de contar es algo innato al ser humano.¹⁸

Por el momento, la creación narrativa de Muñoz Molina comprende quince obras, de las cuales cinco son novelas. A una de éstas se la puede considerar como novela histórica, y a otra como semi-autobiográfica; el resto son artículos. Cuando le preguntan por qué se dedica a escribir, responde con tono burlón que quizá porque no sabe hacer otra cosa. No obstante el chiste, se ve la marcada evolución en su creación literaria que disfruta de éxito durante los últimos años: evidentemente “nos hallamos ante la obra de un autor joven y dinámico que se encuentra en la plenitud de sus facultades artísticas, y que, según ha manifestado recientemente, mantiene intacta la ilusión e incluso tiene la

¹⁵ Del *ABC literario* el 28 de febrero, 1997, pág. 18.

¹⁶ Las cuatro conferencias publicadas en aquel volumen se titulaban: “El argumento y la historia”, “El personaje y su modelo”, “La voz y el estilo” y “La sombra del lector”.

¹⁷ Sevilla, Renacimiento, 1993.

¹⁸ De la introducción a las cuatro conferencias en su *La realidad de la ficción* (1993).

sensación de estar empezando a escribir.”¹⁹ Si sigue su intensa producción, Muñoz Molina podría encontrarse en unos años entre los grandes escritores españoles del siglo XX.

¹⁹ Manuel María Morales Cuesta en su *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, pág. 118.

2 La novela por entregas

Antes de adentrarse en el tema, conviene aclarar algunos términos relevantes, como son la narración popular, y más específicamente, la narración folletinesca y la novela por entregas. La definición de la novela popular se encuentra sujeta a ambigüedades e imprecisiones. Puede considerarse novela popular cualquier tipo de ficción, incluso la publicada en periódicos, en cuadernillos, y en volúmenes, entre los cuales se encuentra el folletín. Según Leonardo Romero Tobar, en su *La novela popular española del siglo XIX*, la literatura popular es “cualquier clase de texto, sea clasificable según los géneros literarios por antonomasia, sea producto didáctico de finalidad estrictamente utilitaria.”²⁰

Aunque ambos se caracterizan por su publicación fragmentada, el folletín y la novela por entregas son dos cosas distintas; el folletín periodístico es cualquier narración o noticia literaria publicada en la parte interior de los periódicos y revistas de moda. Con el término “novela folletinesca” me refiero a “la dimensión estilística de tipo melodramático que se da en tantas novelas de la época”²¹. El folletín se caracteriza por un tono melodramático, cargado de sentimentalismo,²² y de reacciones emotivas elementales ante la violencia, la venganza, la sinrazón, el amor, y la felicidad.

²⁰ Leonardo Romero Tobar en su *La novela popular española del siglo XIX*, 1976, pág. 9.

²¹ *Ibid.*, pág. 30.

²² Véase *The Critical Idiom*, editado por John Jump.

Por último, con el término "novela por entregas" me refiero a "textos de los que tenemos constancia que fueron editados por el procedimiento del cuadernillo o del folletín periodístico"²³. "de cuadernillos sucesivos o la fragmentación realizada en los 'folletines' de los periódicos"²⁴. Las entregas eran cualquier cosa que se publicaba así fragmentada y que se vendía a precios asequibles. Hoy en día han sobrevivido relativamente pocas copias de esta forma original de publicación, ya que solían desaparecer rápidamente, un hecho que presenta dificultades bibliográficas para el investigador. Lo que nos queda son volúmenes encuadernados, generalmente fieles al original en cuanto al contenido, pero presentados en forma totalmente distinta.

Muchas novelas se leían por primera vez en periódicos, y luego, si tenían éxito, se las imprimía en forma de libro. En ocasiones una novela aparecía en forma de folletín periodístico y a la vez o casi simultáneamente encuadernada en un volumen en forma de libro. Éste es el caso de Antonio Muñoz Molina con su obra *Los misterios de Madrid*, que se publica primero como folletín en el periódico *El País* en el año 1992 y luego en un volumen ese mismo año.

El folletín surge por vez primera en el siglo XIX, hacia 1830, casi simultáneamente en Francia e Inglaterra. El 5 de agosto de 1836 se publica en *Le siècle* el primero de algunos capítulos de una traducción al francés de la novela picaresca española el *Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, en una forma que en francés se llama

²³ Romero Tobar, pág. 30.

²⁴ Ibid.

“roman-feuilleton”²⁵. A los dos meses la misma revista empieza la publicación de *La vieille fille* de Balzac, obra que reproduce *La presse* inmediatamente después. En Inglaterra alrededor de la misma fecha comienza la publicación en forma entreguística, como la llama Leonardo Romero Tobar,²⁶ de obras como *The Pickwick Papers* de Charles Dickens, que obtiene mucho éxito.

Aunque el período entre 1836 y 1850 es el más significativo para la formación y el desarrollo del género, no se sabe por los datos editoriales exactamente si se publicaron primero las novelas por entregas o los folletines de periódicos. Lo cierto es que las grandes ventajas económicas de imprimir tiradas baratas presentaban nuevas oportunidades y nuevas maneras de publicar libros a gran escala, con potencial ilimitado, y a partir de aproximadamente 1840 la tradición del folletín se extiende a España.

Las novelas por entregas que se encuentran en España remedan temas y estilos de sus modelos franceses, en particular los de la extensa obra de Frédéric Soulié, Balzac, Dumas y Eugène Sue,²⁷ los maestros de este arte. Entre los folletinistas más productivos en la España de la primera mitad del siglo XIX se encuentra Juan Martínez Villergas, que es, como ya quedó dicho en el primer capítulo, el autor de los primeros *Misterios de*

²⁵ En el diccionario Larousse, “feuilleton” es definido de la manera siguiente: “Oeuvre romanesque paraissant par fragments dans un journal ou diffusée à la radio, à la télévision”.

²⁶ Véase su *La novela popular española del siglo XIX*.

²⁷ Marie Joseph Sue: novelista francés nacido en París (1804-1875), cuyo nombre de pluma es Eugène. Entre sus obras se encuentran *Plik et Plok* (1831), *La vigie de Koarven* (1833), *Arthur* (1838), *Mathilde* (1841), *Le morde au diable* (1842), *Les mystères de Paris* (1842-3), obra que recibe mucho éxito, *Le juif errant* (1844-5), *Les sept péchés capitaux* (1847-9), y *Les mystères du peuple* (1849-56).

Madrid. La decadencia del género comienza hacia 1868 cuando aparecen por vez primera rasgos del realismo, lo cual es tema para otro trabajo de investigación.

Existía una relación estrecha entre la creación narrativa folletinesca y la economía del consumo en masa, ya que los periódicos lograban éxito de ventas según el folletinista y la obra aportada: la popularización y fines lucrativos de venta se venían estableciendo como los motivos principales de la creación. Por eso, se escribían estas novelas con rapidez, sin prestar demasiada atención a la estructura, a los personajes, al desarrollo y desenlace del argumento. Un excelente ejemplo de ello son algunos rumores inaveriguables sobre Sue con respecto a la experiencia de escribir su importante trabajo, *Les mystères de Paris*, según los cuales él admitía haberla redactado día tras día por instinto, sin saber a dónde iba. Esta consideración nos llevará a preguntarnos si la experiencia novelesca de Muñoz Molina con respecto a su *Los misterios de Madrid* se asemeja a la de Sue, un tema que abordamos más adelante en el presente trabajo.

Los factores más significativos de la forma entreguística de publicación incluían el sistema de distribución, quiénes consumían estas novelas y cuáles eran los intereses que servían. Con respecto al primer factor, ya hemos mencionado la distribución de las novelas por entregas en periódicos y cuadernillos. En cuanto a los consumidores, el destinatario popular lo constituía todo tipo de persona: los nobles, los letrados, e incluso cualquier trabajador urbano en el sentido social más amplio. Las estadísticas nos muestran que una cuarta parte de la población alfabetizada leyó o pudo haber leído una novela por entregas a la semana, ya que el tipo de lector requerido para el género es un

lector pasivo; la carencia de participación intelectual no afecta de ninguna manera a la obra. Además de esto, y especialmente para los lectores menos cultos, el leer este género de novela es una manera de escapar imaginativamente de la monotonía vital creada a raíz del auge del capitalismo y de la industrialización.²⁸ Servía como el opio del pueblo ante la brutal realidad de una sociedad precapitalista.

Al igual que en cuentos infantiles, desde el principio de una novela folletinesca uno puede deducir que triunfará la virtud, lo bello, lo inocente, lo bueno. También el lector, al contemplar los increíbles sufrimientos de los personajes a través de una larguísima obra, como ocurre a menudo en las obras de Wenceslao Ayguals de Izco, no puede menos de concluir que, comparados con ellos, los suyos no son graves, y por tanto se sentirá mejor. Eugène Sue también cede al público: "A dialectic is established between market demands, and the plot's structure is so important that at a certain point even fundamental laws of plot construction, which might have been thought inviolate for any commercial novel, are transgressed."²⁹ Quizá por eso, la estructura folletinesca es generalmente múltiple, sin unidad de tiempo, lugar o acción.

Los folletinistas escribían frecuentemente en torno a temas que les preocupaban personalmente: la sociedad de la época que sufre una transformación total de la realidad cotidiana por el impacto de la revolución industrial: el principio del comercio sin límites, efecto del cual es también el resurgimiento de poderosos grupos financieros y un más

²⁸ Véanse los comentarios de Romero Tobar en su *La novela popular española del siglo XIX*.

²⁹ Umberto Eco en su *The Role of the Reader*, 1979, pág. 133.

amplio desarrollo del sistema educativo.³⁰ Por todas estas y varias otras razones los folletinistas cumplían la necesidad de captar en su narrativa, por un lado, la sinrazón, sufrimiento y amargura de los desposeídos, la miseria y melancolía de los marginados, las víctimas, a quiénes retratan como héroes de la clase baja, y, por otro lado, la brutalidad de los corruptos, los grotescos, y los privilegiados, a quienes generalmente presentan como criminales.

De acuerdo con la ideología folletinesca, los autores escriben con el propósito de expresar el deseo de poner en vigor leyes más humanas e igualitarias: aspiran a que el gobierno corrija los abusos y que las clases poderosas pongan en práctica la asociación del trabajo y del capital, proporcionando a los trabajadores una remuneración más de acuerdo con sus ganancias. Piensan que al mostrar la realidad podrían de alguna manera emancipar a los marginados de su condición social. Al mismo tiempo, los escritores dan muestra supuestamente de gran virtud, ya que elevan a los pobres al rango de héroes, manipulando así la sensibilidad del lector pasivo, y manifestando al mismo tiempo su opinión.³¹

Aunque se supone que escribían teniendo en cuenta principalmente el antedicho propósito, al mismo tiempo simplificaban la sociedad, no haciendo mención, por ejemplo, de lo que es irreparable de la injusticia social, lo que no se puede resolver: prescindían totalmente de la mera posibilidad de no poder solucionar algún problema social. Lo

³⁰ Me refiero sobre todo a los grandes centros urbanos como son París, Londres, Barcelona y Madrid, que son los que más frecuentemente sirven de fondo para las novelas folletinescas.

³¹ Eco, págs. 121-145.

mismo hacían con sus personajes: los separaban por medio de un sistema de contrastes, dibujando una línea fina entre los ciudadanos esencialmente malos y los esencialmente buenos, como si fuesen fichas blancas y negras en un juego de damas, ignorando totalmente la complejidad de la psique humana.

Además, factores como el económico incidían más o menos directamente en el contenido ideológico del género, convirtiendo al folletín social en algo sensacional, tal vez hasta cierto punto artificial, a veces extremadamente exagerado, por lo cual algunos críticos y políticos lo acusan de falsificar la realidad. Aunque el folletín apelara a la sentimentalidad del lector inocente del siglo XIX, la excesiva ingenuidad de un Sue, combinada con lo que Umberto Eco llama una falsa ideología revolucionaria que abusa de los tópicos de la ciudad, da la impresión de ser nada más un intento de llegar a la profundidad ideológica a costo del precio de la calidad de la narrativa. Así entonces la novela por entregas consiste en una combinación de querer divertir, (y por consiguiente vender tiradas), y de comunicar una ideología personal ante los conflictos sociales de la época. Este intento por parte de los folletinistas de dar profundidad emocional y moral a su texto sacrificando la objetividad social y política simplemente no logra convencernos intelectualmente.

En muchas obras de escritores ingleses, Henry Fielding,³² Daniel Defoe,³³ Tobías

³² Henry Fielding: novelista inglés, (1707-1754), que escribía mucho sobre el sufrimiento de los pobres en el hampa de Londres en novelas satíricas como *The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*.

³³ Daniel Defoe: periodista y novelista inglés, (1661-1731), conocido principalmente por *Robinson Crusoe*, pero también por *Moll Flanders*, novela recientemente adaptada a la pantalla.

George Smolett.³⁴ Samuel Richardson.³⁵ y Dickens por nombrar algunos folletistas bien conocidos, abundan escenas trágicas y vividas imágenes de la condición humana. En *Oliver Twist*, por ejemplo, Dickens describe con todo detalle y rigor las calles de un frío y oscuro Londres, calles que no ofrecen refugio, calles por las cuales andan la opresión, el hambre, las enfermedades y los vicios en busca de una nueva víctima a quien poderle quebrantar el espíritu y arruinar el futuro. Éste es el Londres de Dickens, el de una injusticia clamorosa en que la explotación de los más débiles es la triste realidad cotidiana.

Al describir innumerables imágenes en que la vida del protagonista de *Oliver Twist*, por ejemplo, consiste en trabajar horas interminables y vivir en infimas condiciones sanitarias, y también muchas descripciones de la paciencia del protagonista, que espera la muerte que le podrá librar del incesante sufrimiento, Dickens se encuentra totalmente convencido de estar así haciéndole un servicio a la sociedad. Y sin embargo, teme que su narración no sea bien recibida en parte porque incluye algunas escenas que no se pueden considerar inofensivas y en parte porque algunos lectores de la clase alta se pueden considerar blanco de la crítica.

En el prólogo a la tercera edición de *Oliver Twist*, Dickens nos explica que “the greater part of this Tale was originally published in a magazine. When I completed it,

³⁴ Tobias George Smolett: novelista escocés, (1721-1771), conocido por obras como *Roderick Random*, *Peregrine Pickle*, y *Humphry Clinker*.

³⁵ Samuel Richardson, novelista inglés (1689-1761), uno de los pocos de su época que no se interesaba solamente por sátira social sino también por la psicología y la moralidad.

and put it forth in its present form three years ago. I fully expected it would be objected to on some very high moral grounds in some very high moral quarters.”³⁶ Su intención era que el libro sirviera como lección moral, pero hace referencia al escándalo que puede causar en los lectores: “It is, it seems, a very coarse and shocking circumstance, that some of the characters in these pages are chosen from the most criminal and degraded of London’s population; that Sikes is a thief, and Fagin a receiver of stolen goods; that the boys are pickpockets, and the girl is a prostitute.”³⁷

Esto no quiere decir que Dickens no conociera los límites morales de su lector porque sí los conocía, mejor que otros folletinistas. Él describía una realidad en cuya existencia realmente creía (“It is emphatically God’s truth... I find a sufficient assurance that it needed to be told”).³⁸ pero constantemente evitando ofender a las altas clases sociales con su vívida y lúgubre narración del hampa de Londres: “I endeavoured, while I painted it in all its fallen and degraded aspect, to banish from the lips of the lowest character I introduced, any expression that could by possibility offend; and rather to lead to the unavoidable inference that its existence was of the most debased and vicious kind, than to prove it elaborately by words and deeds.”³⁹ La estrategia consistía en conmover sutilmente sin escandalizar ya que una reacción de repulsión nunca despertaría los sentimientos de benevolencia, compasión y filantropía en el lector.

³⁶ Charles Dickens en el “Author’s Preface to the Third Edition” de su *Oliver Twist*, (1966), pág. lxi.

³⁷ Ibid.

³⁸ Dickens, pág. lxv.

³⁹ Dickens, pág. lxiv.

La obra más significativa de otro renombrado folletinista, Eugène Sue, comienza en 1842 con la publicación durante unos dos años de las entregas de *Les mystères de Paris* en el periódico francés *Journal des Débats*.⁴⁰ Sue cobró gran renombre en España por las varias traducciones de ésta y otras narraciones folletinescas: los seis tomos de sus *Mystères* gozan de extensa influencia en el mundo literario (es una de las novelas melodramáticas más frecuentemente adaptadas al teatro) y sobre todo en el género del folletín. Eugène Sue es considerado por muchos “le roi du roman populaire.”⁴¹

La historia de los *Mystères* comienza en octubre de 1838, en un frío París, con el atraco y fallido asalto de La Goualeuse, también conocida más tarde como Fleur de Marie. Tras contar muchísimos episodios de la vida de Fleur de Marie y muchas más aventuras de los coprotagonistas, en que abundan raptos, duelos y engaños, se descubre la trama novelesca principal: la búsqueda de su perdida hija por Rodolphe. Como frecuentemente ocurre en novelas folletinescas melodramáticas, resulta que la misma Fleur de Marie, que hace poco gemía de hambre, frío y soledad, es realmente la hija de Rodolphe y Sarah, hecho que transforma su miserable existencia en opulencia.

Algunos nombres de los personajes que aparecen en obras de Sue se han convertido, a través de los años, en nombres conocidos. ‘Rodolphe’, el príncipe soberano de los *Mystères* y el modelo prototípico del sobrehombre, es uno de ellos. Es un personaje cuya riqueza le permite, como una especie de vigilante, frecuentar el hampa

⁴⁰ Maurice Disher Willson: *Bood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and It's Origins* (1974), pág. 65.

⁴¹ Véase *Eugène Sue: Le roi du roman populaire* de Jean Louis Bory, Paris: Hachette, 1962.

parisina en busca de vicios que castigar y virtudes que recompensar, porque, según él, los afortunados tiene una gran responsabilidad moral de devolver algo a la sociedad: “[...] vous vous rappellerez qu’être riche, c’est donner beaucoup.”⁴² Se dedica entonces a su misión de desembarazar al mundo, o por lo menos a París y sus alrededores, de la maldad, según un código moral que él mismo se prefigura, haciendo todo esto disfrazado y de un modo misterioso, y aumentando así el aire de misterio que le rodea.

En *Les mystères*, Sue eleva este personaje a la dignidad de un rey; incluso a primera vista la apariencia física de Rodolphe delata la de un ser ideal, de todopoderoso:

Rodolphe était alors âgé de trente-six ans; mais, quoiqu’il approchât du déclin de la vie, la parfaite régularité, l’air de dignité affable répandu dans toute sa personne, l’auraient toujours rendu extrêmement remarquable, lors même que ces avantages n’eussent pas été rehaussés de l’auguste éclat de son rang [...] C’était un prince dans l’idéalité poétique du mot [...] [Il] porte la tête haute et fière [...]; son regard est rempli de douceur et de dignité [...] [Il] est vêtu très simplement. Sa cravate et son gilet sont blancs; un habit bleu boutonné très haut, et au côté gauche duquel brille une plaque de diamants, dessine sa taille, aussi fine qu’élégante et souple...⁴³

Esta impresión de ser un modelo ejemplar no cambia a través de la obra, ya que el desarrollo de la nítica personalidad de Rodolphe no llega a profundizarse o complicarse mucho. Lo único que realmente sabemos de él es que juzga de acuerdo con la prudencia y la virtud: siempre hace que se retracte el criminal, consuela a los desamparados, rescata a los extraviados y redime a los desafortunados. Son pocos los sentimientos típicamente

⁴² *Les mystères de Paris* de Eugène Sue, pág. 166.

⁴³ *Ibid.*, pág. 244.

humanos que Rodolphe experimenta, sentimientos con los que el lector se puede relacionar: entre ellos, el remordimiento de conciencia, por amar a Sarah MacGregor por ejemplo, y también nostalgia por la supuestamente muerta hija. Y en cuanto a los defectos, Rodolphe no muestra casi ninguno: su fina y delicada naturaleza contiene una sola espina: el ser parte de vengativas, violentas y crueles soluciones al crimen. Al castigar a alguien, utiliza medios extremados, como es el quemar los ojos del "Maître d'école" y dejarlo en la oscuridad para siempre como pago por una vida dedicada al crimen.

Personajes como Rodolphe juegan un papel esencial en la técnica narrativa de folletinistas como Sue. Una típica técnica narrativa consiste en una continua serie de acontecimientos, que, en resumen, no se aleja con mucha frecuencia del siguiente plan: primero, un personaje secundario describe sus aflicciones; segundo, llega a la escena Rodolphe u otra persona de función narrativa equivalente; tercero, lo arregla todo; cuarto, la historia se repite porque el personaje secundario, dado su agradecimiento, siente la necesidad de recontar la historia según era antes de la llegada de Rodolphe o el personaje equivalente y cómo lo ayudó. El propósito de Sue en crear personajes como Rodolphe no parece ser nada más que acrecentar el nivel del efecto dramático en la obra y, por consiguiente, vender más ejemplares cada día.

Otro personaje con un nombre conocido es "Le Chourineur", el criminal supuestamente arrepentido, a quien se le puede considerar personaje típico del género por el carácter esencialmente malo que tiene. Personajes como él generalmente no

evolucionan en los folletines: nunca se convierten realmente al bien, y los que sí vuelven a una vida rigurosamente moral y virtuosa son los que eran esencialmente buenos desde su nacimiento o el comienzo de la historia, cualquiera de los dos que ocurra primero. En el folletín, el villano generalmente muere sin verdadero arrepentimiento.

Los personajes de las novelas folletinescas, y específicamente los personajes de las novelas de Sue, suelen ser estereotipados porque el desarrollo de sus personalidades está realizado de manera demasiado simplista. A riesgo de generalizar, son personajes frecuentemente superficiales e inverosímiles, cuyos posibles talentos y virtudes son ignorados. Otro punto débil suyo es que los folletinistas como Eugène Sue los perciben como una masa social de hambrientos en lugar de individuos con necesidades particulares. Muy a menudo, cuando Sue describe el aprieto o apuro de un personaje en particular, lo hace de tal manera que parece convertir al personaje en representación de todos los que están en la misma situación y hace referencia a todos ellos en lugar de sólo a uno. Así, cuando describe a un niño desamparado, en realidad se está refiriendo a todos los niños desamparados. En cuanto a la ideología de los folletinistas, Disher Willson compara a Dickens y Sue de la siguiente manera: "Instead of Dickens, France had Eugène Sue, one a novelist who made melodrama serve the humanitarian ideal, the other a novelist who made the humanitarian ideal serve melodrama."⁴⁴

⁴⁴ Véase *Blood and Thuder* de Maurice Disher Willson, pág. 160.

A pesar de todos estos puntos débiles, *Les mystères de Paris* ha gozado de éxito y ha influido considerablemente en la novela popular. Después de su aparición en 1843, es traducida al castellano por primera vez y publicada en España el mismo año. Ya al año siguiente se publican otras traducciones de este "roman feuilleton." y alrededor de estas mismas fechas se publica también una edición teatral traducida por Vicente Lamala. En cuanto a las muchas adaptaciones del arquetipo, todas las series de los *Misterios* que existen hoy en día evidentemente han derivado del modelo francés de *Les mystères de Paris* de Eugène Sue. *Les mystères de Londres* de Paul Féval es un ejemplo francés de la adaptación del modelo e imitación del estilo de Sue, y *Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina es el eco del género folletinesco en España, un eco mucho más contemporáneo del viejo modelo.

Pero, ¿por qué optan todos estos folletines por usar el mismo nombre de *misterios*? La razón principal es que cada uno de ellos encierra un misterio. Por ejemplo, en *Les mystères de Paris* el misterio es quién es el padre de la protagonista Fleur de Marie, y en *Los misterios de Madrid* el misterio es quién ha robado la imagen del Santo Cristo de la Greña. Otra razón es que, para la mayor parte de la sociedad burguesa, el mundo al cual todos estos folletines hacen referencia era considerado misterioso. Los pocos que aceptaban la posible existencia de una vida tan repleta de conflictos supuestamente universales, la situaban en una región misteriosa y desconocida de París, Londres, o donde tuviera lugar la acción del folletín. Aunque esta arrogancia social y estrechez de ideas de la aristocracia no se evidencia tanto en la España del siglo XX.

Antonio Muñoz Molina preserva la tradición, titulado su novela por entregas según el famoso modelo francés.

3 La parodia postmodernista

En el curso del siglo XX es posible detectar en la narrativa española una transición gradual desde el movimiento literario modernista al llamado postmodernista.⁴⁵ No es, sin embargo, tarea fácil definir con cierta precisión este movimiento, todavía en desarrollo, ya que no hay un acuerdo entre los estudiosos sobre sus características esenciales. No obstante el desacuerdo entre la crítica postmodernista disponible, podemos extraer algunos rasgos distintivos comunes, que Randolphe D. Pope llama "coincidencias."⁴⁶ Describir brevemente las características esenciales del postmodernismo es el propósito primario del presente capítulo.

Como indica el término, el postmodernismo es un epígono del modernismo: es probable que surgiera originalmente como reacción contra las formas establecidas del "tardo-modernismo", o más específicamente, según las teorías de Frederic Jameson en su importante trabajo *The Seeds of Time*, que tenga su punto de partida precisamente en la reacción al "movimiento dogmático" de la arquitectura tardo-modernista. De allí luego se ha venido estableciendo gradualmente, extendiéndose a la literatura, a las artes plásticas, a la música, al baile, al teatro, a la cinematografía, a la filosofía, y a mucho más.

⁴⁵ El término se escribe de dos maneras distintas: "postmodernismo" y "posmodernismo". Ambas son generalmente aceptadas por los diccionarios de autoridad reconocida. En el presente estudio hemos elegido utilizar la primera, pero cuando se trata de citas, optamos por no modificar el uso de la segunda manera de escribirlo.

⁴⁶ Véase su artículo "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina", pág. 112.

Siguiendo las teorías de Jameson, el postmodernismo actual no es la inversión, la negación o la anulación de los rasgos distintivos del tardo-modernismo: no es simplemente un conjunto de características opuestas a la anterior corriente narrativa: “[...] at least at its beginnings, the negation, inversion, or cancellation of high modernism was what the first postmodernists thought they were up to, while in the process of generating something altogether different.”⁴⁷ Ahora se le atribuyen una serie de rasgos esenciales distintivos, entre los cuales los siguientes son los más importantes y los más relevantes al tema de nuestro estudio: el rechazo de la idea de “unidad” en un texto literario y la defensa de la “diversidad;” el interés por lo marginal; la indiferencia hacia el sentimentalismo y específicamente hacia el sentimiento de alienación; la desconfianza hacia la epistemología; el interés por la vida y el ambiente de las grandes ciudades; y la referencia paródica.

3.1 Rechazo de la “unidad” en favor de la “diversidad”.

Esta crítica incluye el rechazo de la “unidad” y, como corolario, la defensa de la “diversidad”.⁴⁸ como una de las características fundamentales del postmodernismo y como reacción frente a la jerarquía modernista de normas estéticas. El postmodernismo abandona la diferenciación típicamente modernista, borrando no sólo la línea que separa

⁴⁷ Jameson en su *The Seeds of Time*, págs. 131-132.

⁴⁸ Véanse los comentarios de Francisco García-Moreno Barco en el capítulo dedicado a las características del postmodernismo, “La condición posmoderna”, en su tesis doctoral: “La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: el caso de Antonio Muñoz Molina.”

el arte elitista del arte popular, sino también la que distingue géneros y formas de arte, el arte de la teoría, y también la ficción y la realidad. Los escritores postmodernistas destruyen las barreras que consideran artificiales y se niegan a todo tipo de encasillamiento por categorías, por cuya razón esta tendencia se podría considerar rebelde. Estos escritores no comparten en absoluto una perspectiva uniforme ni en cuanto a la ideología política, ni la ideología social, ni al mundo en general. En vez de totalizar y homogeneizar, reemplazan todo con la innovación de la variedad y la diversidad. Recogen, por ejemplo, elementos de la cultura superior e inferior y los unen, creando así textos literarios que podrían ser vistos desde una perspectiva anterior como contramodélicos.

¿Cómo se relaciona esta característica del postmodernismo con la obra de Antonio Muñoz Molina? En primer lugar, la gran diversidad de su creación literaria ejemplifica esta tendencia y, en segundo lugar, dentro de algunas de sus obras, el escritor mezcla el arte superior y popular, como veremos a continuación en *Los misterios de Madrid*.

3.2 Interés por lo marginal.

La carencia de unidad y la subestimación de la jerarquía genérica modernista nos lleva a la segunda, y frecuentemente considerada la más importante, característica del postmodernismo: la tendencia a la descentralización y la reconsideración o reivindicación de lo marginal. Esta segunda característica se viene desarrollando como resultado de la relación estrecha que tiene con la primera: es "el anhelo por romper jerarquías mediante

la imposición de elementos 'ex-céntricos' que acaben con la idea de un centro exclusivo en favor de una pluralización descentralizadora".⁴⁹

Esencialmente, esta segunda característica privilegia los márgenes y la excentricidad, poniéndolos en el plano principal y afirmando así todo lo particular y lo diferente, además de menospreciar el concepto de la identidad en la medida en que depende del sexo, clase, origen, raza, y orientación sexual. Este nuevo principio humanista que no aparecía en el movimiento modernista nos hace recordar que en nuestra cultura no predomina el varón caucásico de orientación heterosexual que pertenece a la clase media; su lugar ha sido ocupado por los seres marginados, los que pertenecen a los grupos minoritarios de las diversas culturas.⁵⁰ Por eso también el lugar del protagonista en la narrativa postmodernista ha sido ocupado con frecuencia por el ser marginal anti-heroico. La mayoría de los personajes en la narrativa de Antonio Muñoz Molina son seres anti-heroicos, y el concepto de la identidad personal, por ejemplo, es uno de los temas principales de su novela semi-autobiográfica *Ardor guerrero*.

3.3 Indiferencia hacia el sentimentalismo.

El postmodernismo se caracteriza también por una indiferencia hacia el sentimentalismo, y, sobre todo, por un desprecio hacia los sentimientos de alienación, aislamiento y soledad. La mayoría de la crítica parece estar de acuerdo en que ésta, la

⁴⁹ Ibid., pág. 182.

⁵⁰ Sobre este tema véanse los comentarios de García-Moreno Barco.

tercera característica de nuestra lista, es una reacción precisamente contra las normas modernistas en "what used to be called the age of anxiety."⁵¹ cuando la temática que abordaban los escritores se centraba en estos sentimientos. Ahora estos sentimientos ya no son típicos de la nueva narrativa, lo cual no implica que el postmodernismo carezca totalmente de ellos. Los sentimientos que exterioriza, sin embargo, son, en la mayoría, bastante superficiales. Como afirma Fredric Jameson:

As for expression and feelings or emotions, the liberation, in contemporary society, from the older anomie of the centred subject may also mean, not merely a liberation from anxiety, but a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling. This is not to say that the cultural products of the postmodern era are utterly devoid of feeling, but rather that such feelings - which it may be better and more accurate to call 'intensities' - are now free-floating and impersonal, and tend to be dominated by a peculiar kind of euphoria [...].⁵²

Sin generalizar demasiado, algunas de las novelas y la mayoría de los cuentos de Muñoz Molina tienen como personajes principales a personas que o no expresan o no son capaces de tener sentimientos profundos. El "hombre de la multitud" de muchos cuentos del escritor se siente apartado de su vida auténtica, y aunque se encuentra solo mientras está rodeado de gente, conforme a la tendencia literaria se le percibe a este tipo de personaje con indiferencia e incluso desprecio.

⁵¹ Fredric Jameson en su "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", pág. 61.

⁵² Ibid., pág. 64.

3.4 Desconfianza hacia la epistemología.

Dado el estado de los conocimientos científicos en esta época de gran desarrollo tecnológico e industrial.⁵³ “la posmodernidad es [también] una rebelión contra la dominación de lo académico.”⁵⁴ lo cual constituye la cuarta característica del movimiento. Esta tendencia consiste en cuestionar casi todo lo anteriormente establecido, y en general demostrar desconfianza hacia la epistemología, entendida como la parte de la filosofía que estudia los fundamentos y los métodos del conocimiento científico. Se desconfía, por ejemplo, de teorías de la filosofía universal tan bien conocidas como las de Hegel y Marx.

Se abandona también casi toda referencia a lo político y a lo histórico. Pero, a pesar de la carencia de historicismo, en la opinión de Hutcheon, la ficción postmodernista no llega a ser antihistórica por varias razones. A pesar de que el postmodernismo rechaza la preponderancia de la historia en la explicación de los hechos, a veces utiliza el estudio historiográfico de algunos temas y su relación con lo literario a través de un método que Hutcheon ha llamado la metaficción historiográfica.⁵⁵ Este método se emplea con ironía, teniendo siempre presente lo problemático de adquirir conocimiento histórico:⁵⁶ los documentos históricos están casi siempre rodeados de duda, y los pocos testigos visuales asequibles no son considerados dignos de confianza.

⁵³ Véase la definición del postmodernismo en la enciclopedia de Makaryk, pág. 612.

⁵⁴ De la entrevista “Conversación con Antonio Muñoz Molina” de Elizabeth Scarlett, pág. 75.

⁵⁵ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988).

⁵⁶ Véase la definición del postmodernismo en la enciclopedia de Makaryk.

En general, todo lo establecido anteriormente en el mundo académico de las letras, las artes y las ciencias, ahora se sustituye por una actitud de cuestionamiento: donde antes se procuraba encontrar la verdad ahora se busca solamente lo verosímil; los esfuerzos por hallar una visión total han sido reemplazados por la duda. El cuestionamiento forma parte de la modernidad. Es un "desafío a la certidumbre, el continuo cuestionamiento, la revelación de la construcción de ficción donde hayamos podido aceptar la existencia de una 'verdad absoluta.'"57 Aunque toda esta problematización perturba al lector y le hace dudar de todo, el texto postmodernista no ofrece ningún tipo de resolución final: el lector queda perplejo y desconcertado.

La narrativa de Muñoz Molina, sin embargo, no comparte esta característica del postmodernismo: a él, le es importante la historia y vuelve muy a menudo específicamente a la española para situar allí a los personajes de sus argumentos. *Beltenebros* es un ejemplo de una novela basada en hechos reales de la España de posguerra. Pero son principalmente sus otras obras, las que no pertenecen al género novelístico, las que demuestran interés por hechos históricos. Me refiero sobre todo a su ensayo histórico *Córdoba de los Omeyas*, y también a su *Ardor guerrero*.

⁵⁷ García-Moreno Barco, pág. 90.

3.5 Interés por las grandes ciudades.

El interés por la vida y el ambiente de las grandes ciudades como tema central o tema importante es frecuentemente abordado en la narrativa postmodernista y constituye la quinta característica de nuestra lista. Las descripciones de los lugares de acción, que son típicamente las capitales o los grandes centros industriales, se hacen comúnmente a través de un prisma realista. Este característico estilo de narración postmodernista es definido en la enciclopedia de Makaryk como “the substitution of the simulacrum for the real.”⁵⁸ Los inmensos centros urbanos son, pues, presentados como una invención distorsionada, pero de todas maneras creíble. La narrativa no describe las ciudades como si fuesen entidades perfectas sino que subraya su ambiente frenético y sus muchas deficiencias e imperfecciones, algunas de ellas inventadas, introduciendo delincuentes y vagabundos que andan por sus calles. En la narrativa de Antonio Muñoz Molina sirve de ejemplo de esta modalidad *Los misterios de Madrid*, novela en la que la capital española está definitivamente contemplada desde la perspectiva postmodernista.

⁵⁸ *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, pág. 612.

3.6 La parodia.

La sexta característica de nuestra lista es la propensión de la literatura postmodernista hacia la imitación. Los postmodernistas no se interesan por la continuidad literaria en sí sino por la repetición o reproducción subvertida o pervertida, caracterizada frecuentemente por deseos o intenciones paródicas. Linda Hutcheon, en su *A Theory of Parody*, que sirve muy bien para nuestros propósitos en este estudio, se refiere a la parodia postmodernista de la manera siguiente: "Modern artists seem to have recognized that change entails continuity, and have offered us a model for the process of transfer and reorganization of that past."⁵⁹ y, con respecto a su prevalencia en la narrativa reciente, añade: "parody in this century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts."⁶⁰

Uno de los problemas más difíciles al intentar definir el término parodia es que la definición se suele limitar a un solo aspecto del uso o de la función de ella. En el caso de este estudio, el poner límites a la definición es una tentación que debemos resistir. La *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* define la parodia como una técnica literaria que es "a conscious ironic or sardonic evocation of another artistic model."⁶¹ Tuvia Shlonsky la define así: "Confined to literature, parody [...] is an imitation of another literary work or of elements which are peculiarly literary, such as style, theme,

⁵⁹ Hutcheon, *A Theory of Parody*, pág. 4.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 2.

⁶¹ Pág. 603.

type, convention, manner or even genre.[...] [It] must stand in a recognizable relationship to other literary compositions.”⁶² Esta relación tiene que comprender un equilibrio entre la similitud con el texto parodiado y la distorsión del mismo; tiene que haber, entonces, una concordancia familiar y una diferencia entre ellos. En su libro, Linda Hutcheon, añade algo más a la definición: insiste en que la parodia no comprende simplemente la imitación de otro u otros textos porque, para ser parodia, la imitación debe caracterizarse por cierta diferencia y por inversión irónica.⁶³ Es decir, la imitación de un estilo artístico ajeno sería exactamente esto, imitación o *imitatio*, corriendo el riesgo así de redundancia literaria. Por otra parte, la imitación paródica es una manera específica de imitar, en la que frecuentemente la ironía juega un papel importante, que generalmente consiste en establecer semejanzas incongruentes entre el texto parodiado y el texto parodiador mediante la exageración y ridiculización de ciertas características del texto parodiado.

Mientras que algunos críticos opinan que la imitación paródica necesariamente explota el texto original, e incluso sugieren que es un parásito que se nutre de creaciones originales ajenas, la parodia no emerge necesariamente a costa del texto parodiado en el sentido de socavarlo, sino que este texto puede ser respetado u homenajeado como modelo. Si éste es el caso, se trata más bien de la práctica de *imitatio*. Por el término *imitatio* me refiero a la parodia seria. En las palabras de Hutcheon: “While the act and form of parody are those of incorporation, its function is one of separation and contrast.

⁶² Shlonsky en su “Literary Parody: Remarks on Its Method and Function”, pág. 797.

⁶³ Según la teoría de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, 1985, pág. 107.

Unlike imitation, quotation, or even allusion, parody requires that critical ironic distance.”⁶⁴ Según Hutcheon los antecedentes históricos de la parodia son las prácticas clásicas y renacentistas de *imitatio*. En aquella época el valor primario de la práctica de imitación textual de obras maestras era aprender de ellas, acercamiento que hasta cierto punto se ha conservado en el siglo XX. Por exactamente esta razón, no son sólo las formas de arte mediocres las que se parodian, sino que también las obras maestras. Llamémoslo parodia o *imitatio*, lo cierto es que el texto parodiado se convierte en uno de los elementos que forma parte del todo de la nueva creación paródica.⁶⁵

El parodiar puede ser una práctica compleja si consideramos, entre otros, los factores siguientes: las intenciones del parodista; los efectos deseados sobre el lector; la reacción del lector; los códigos que forman parte de la relación entre el parodista y el lector; y los movimientos literarios que influyen en las características esenciales de la parodia de una época dada, como sucede con el movimiento postmodernista. Cabe añadir también que en sí misma la parodia es genéricamente neutra en el sentido de que es libre de elegir cualquier género como objeto de imitación, pudiendo así criticar incluso las formas literarias tradicionales.

Aunque en este estudio incluimos la referencia paródica como una de las características esenciales del postmodernismo, algunos críticos han sugerido la posibilidad de que el término “parodia” en tiempos modernos ya no es entendido como lo

⁶⁴ Ibid., pág. 34.

⁶⁵ Véanse los comentarios de Linda Hutcheon en su *A Theory of Parody*, 1985.

era antes. según vemos por la teoría y las definiciones de los diccionarios de autoridad reconocida. La parodia clásica es una imitación necesariamente burlesca, que requiere por lo menos una redefinición parcial de sus componentes: "what is remarkable in modern parody is its range of intent - from the ironic and playful to the scornful and ridiculing."⁶⁶

Según la teoría de Fredric Jameson en su "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism."⁶⁷ la desaparición de algunas normas compartidas por la parodia general de varias épocas resulta en que la existencia continuada de esta misma parodia en el tiempo actual se ha vuelto imposible. Aunque haya llevado las posibilidades interpretativas de la parodia postmodernista hasta el extremo, Jameson es uno de los primeros críticos en describir la muerte gradual de la parodia durante el desarrollo del movimiento postmodernista, una muerte caracterizada principalmente por el hecho de que el elemento burlesco en la parodia no tiene que estar necesariamente presente, lo que, a su vez, significa que la parodia postmodernista carece totalmente de intención y de vocación. En otras palabras, la parodia postmodernista es esencialmente vacua. "[It] is a neutral practice of [...] mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter [...]"⁶⁸ Jameson, pues, sugiere la sustitución del término "parodia" por otro término más apropiado: el de "pastiche".

⁶⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, pág. 6.

⁶⁷ El artículo de Jameson se puede encontrar en *Postmodernism: A Reader*, editado por Thomas Docherty, 1993.

⁶⁸ Jameson, pág. 65.

La noción de pastiche, en lugar de parodia postmodernista, es aceptada por algunos críticos importantes. Margaret Rose en su *Parody / Meta-Fiction* está de acuerdo con la teoría. No obstante, Rose la critica, diciendo que la definición del pastiche como parodia postmodernista que Jameson nos ofrece, basándose en la carencia de humor, podría esencialmente aplicarse a todo pastiche no cómico durante cualquier época: "When Jameson's descriptions of post-modern pastiche are applied to post-modern parody by others such as Hebdige, Newman, or Kearney, we are, however, shown a late-modern understanding of parody as something which is not necessarily comic, which, as such, cannot serve the description of parody as well as it can serve the description of pastiche." (pág. 232). Rose dice que Jameson parece haber olvidado que el pastiche, al contrario de la parodia, no ha requerido nunca necesariamente el humor o lo cómico como característica esencial. Hutcheon, por su parte, estaba de acuerdo con Jameson, diciendo: "From the double etymology of the prefix para, I argued that on a pragmatic level parody was not limited to producing a ridiculous effect (para as "counter" or "against"), but that the equally strong suggestion of complicity and accord (para as "beside") allowed for an opening up of the range of parody."⁶⁹

Al igual que otros géneros, un texto paródico nunca puede ser leído aisladamente, como una creación narrativa totalmente separada de las demás. Una de las razones es que siempre lo leen e interpretan lectores que tienen ciertas expectativas preconcebidas, expectativas que surgen de sus propias experiencias, que tal vez ayudan al texto a ser

⁶⁹ Hutcheon, *A Theory of Parody*, pág. 53-54.

más comprensible. En palabras de Jonathan Culler, tomadas de su libro *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature*: "a work can only be read in connection with or against other texts, which provide a grid through which it is read and structured by establishing expectations which enable one to pick out salient features and give them a structure."⁷⁰

Una segunda posible razón es el concepto de intertextualidad, la noción de que cada texto, y especialmente un texto paródico, se compone de un mosaico de citas de textos ajenos previamente leídos que pueden ser subconscientemente adquiridos y que, al incorporarse en el nuevo texto, pierden sus orígenes. "Unironized parody seems, for Bakhtin, to stem from the Russian formalists' view that all literature is quotation: nothing literary exists apart from the language of previous texts."⁷¹ Esta relación que un texto tiene con otro u otros constituye su origen, su punto de partida, o lo que Elizabeth Scarlett llama el "mecanismo generativo"⁷² de toda creación narrativa. De acuerdo con la teoría de varios críticos del tardo-modernismo y postmodernismo, el concepto de intertextualidad forma parte de las características de la nueva narrativa. Hutcheon lo llama "postmodern metafictional parodic intertextuality". Jameson, por ejemplo, explica el concepto de manera siguiente: "a conception of practices, discourses and textual play" y

⁷⁰ Jonathan Culler en su *Structuralist Poetics: Structuralism linguistics and the study of literature*, pág. 139.

⁷¹ *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, pág. 604.

⁷² Véase la entrevista "Conversación con Antonio Muñoz Molina", pág. 71.

luego añade: "here too depth is replaced by surface, or by multiple surfaces (what is often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth)."⁷³

Pero el concepto de intertextualidad no es comparable a la parodia; la diferencia entre los dos se encuentra en que la parodia es una práctica, la intertextualidad no es nada más que una teoría implícita de leer y descifrar textos. Incidentalmente, al preguntarle a Muñoz Molina sobre la intertextualidad, Elizabeth Scarlett recibe la siguiente respuesta: "En mis novelas siempre hay puntos de partida que son triviales, pero se van desarrollando. Yo creo que la razón de eso es porque una gran parte del trabajo literario es inconsciente. En la ficción lo que haces es organizar materiales inconscientes."⁷⁴

Para terminar, es esencial deslindar lo que es parodia clásica de lo que es la nueva parodia postmodernista. La diferencia se encuentra esencialmente en el efecto que la parodia tiene sobre el lector: la parodia clásica utiliza varios métodos para burlarse del objeto parodiado, pero el suponer que la parodia postmodernista comparte necesariamente este mismo propósito es hoy en día un error frecuentemente cometido. Aun cuando uno considera la parodia como un sub-género de lo cómico, puede convertirse en muchos casos en una crítica seria del texto original.

⁷³ Jameson en su "Postmodernism, or The Cultural Logic of LateCapitalism", pág. 62.

⁷⁴ Véase la entrevista "Conversación con Antonio Muñoz Molina", pág. 71-72.

En el siguiente capítulo veremos cómo y hasta qué medida los rasgos distintivos del postmodernismo y la definición de la parodia postmodernista en comparación con la parodia clásica se manifiestan en *Los misterios de Madrid*.

4 *Los misterios de Madrid como parodia*

En este capítulo me propongo analizar *Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina a la luz de las teorías postmodernistas reseñadas en el capítulo anterior, prestando atención tanto a las características semejantes como a las diferentes. En particular, estudiaré la novela a la luz de la última característica postmodernista comentada en el capítulo 3 - la referencia paródica - para poder deducir si se trata de una novela paródica de tipo postmodernista o si pertenece más bien a la tradición de la parodia clásica.

Empecemos con una recapitulación breve del argumento de *Los misterios de Madrid*. El inicio tiene lugar en el presente en Mágina,⁷⁵ transformación poética de la Sierra de Mágina al pueblo ficticio del mismo nombre, que se encuentra cercano al pueblo natal del escritor y que él define como “la capital del reino imaginario” suyo.⁷⁶ Es allí donde conocemos al corresponsal del diario provincial *Singladura*, Lorencito Quesada,⁷⁷ protagonista anti-heroico que a los 50 y pico de años todavía reside con su madre viuda. La vida mediocre y extremadamente monótona del protagonista cambia radicalmente cuando don Sebastián Guadalimar, Conde consorte de la Cueva, lo contrata

⁷⁵ Este ficticio pueblo andaluz aparece anteriormente en otras dos novelas de Muñoz Molina, *Beatus Ille* y *El jinete polaco*.

⁷⁶ Este comentario ha sido obtenido de la entrevista “Antonio Muñoz Molina: De *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid*” con Javier Escudero, pág. 279.

⁷⁷ Como personaje Lorencito Quesada aparece anteriormente en el cuento “El cuarto del fantasma” del volumen *Nada del otro mundo* y también *El jinete polaco*.

para resolver el misterio de la desaparición de la imagen del Santo Cristo de la Greña, robada de la capilla del Salvador, de la que es propietaria la esposa del aristócrata, la Condesa de la Cueva.

Lorencito Quesada, a quien el narrador omnisciente contempla con ojos risueños, llega entonces a un Madrid que le es casi totalmente desconocido y chocante, donde se ve envuelto en una intriga de peripecias increíbles, en las que involuntariamente arriesga su vida y también en las que encuentra a la mucho más joven Olga, quien se convierte en su interés amoroso. Al final, después de muchos escenarios fantasmagóricos en lugares vulgares, como por ejemplo el "sex-shop" del capítulo XIV que le deja casi hipnotizado por el impacto, el metódico Lorencito Quesada, a modo de detective, une informaciones y remedia la situación resolviendo el misterio y restituyendo la imagen a los penitentes justo a tiempo para el desfile del Jueves Santo en Mágina. Es entonces cuando el victorioso Lorencito Quesada vuelve por fin a su añorada Mágina natal, final que parece feliz hasta que el narrador omnisciente es reemplazado por un mancebo de la farmacia Mataró, que ahora continúa la narración, en primera persona singular, para explicarnos que Lorencito Quesada sospechaba que lo iban a eliminar, y por eso autorizó al mancebo, en caso de su desaparición, a publicar una transcripción de la narración de su historia, la novela que acabamos de leer, que había sido grabada enteramente en su pequeño cassette. ¿Significa esto que Lorencito Quesada es el narrador de *Los misterios de Madrid*? Esto es imposible porque la visión del narrador es totalmente opuesta a la del personaje. ¿Es, pues, el narrador el mancebo de la farmacia? Es posible, puesto que parece un *alter ego*

de un joven Muñoz Molina, que tiene sueños de ser escritor, o más bien, periodista. Pero este mancebo parece también demasiado inocente en su admiración aparentemente genuina por Lorencito para convertirse en narrador paródico y cínico de *Los misterios de Madrid*. Al final el lector concluye que se trata con toda probabilidad de otro intento ofuscador postmodernista de la novela, o sea, plantear un problema sin ofrecer ninguna solución. Los esfuerzos del lector por entender la estructura de la novela, y dentro de ella la función del narrador (o de narradores), se ha sustituido así por cuestionamiento y duda, dejándole al lector confuso. Una posible solución consistiría en considerarlo un narrador con doble personalidad. Por un lado sería el inocente mancebo provinciano de la farmacia Mataró que admira al intrépido reportero Lorencito Quesada - y por otro, el narrador maduro, escritor establecido, que desprecia a Lorencito Quesada y se burla de su ingenuo *alter ego*.

Según vimos en el capítulo anterior, el rechazo de la noción de "unidad" y la defensa de la "diversidad" constituyen una importante característica de la ficción postmodernista. A lo largo de *Los misterios de Madrid* encontramos a personajes y narradores que carecen de una visión uniforme del mundo. La percepción de Lorencito Quesada es diferente de la del resto de los personajes, e igual ocurre entre Lorencito Quesada y el narrador, y entre Lorencito Quesada y el lector. Cada uno da la impresión de ser inconsciente de la perspectiva de los demás, y cada uno defiende su posición. Sirva de ejemplo la percepción de Lorencito Quesada cuando se encuentra en Madrid, situación que el narrador aprovecha para acentuar constantemente la carencia de unidad

en la percepción de la realidad según los madrileños: para los madrileños, Madrid es una ciudad como otras, mientras que para Lorencito Quesada todos los que andan por las calles son "asesinos y salteadores en potencia" (pág. 58) ya que compara el Madrid de hoy con uno imaginario de hace 20 años, en que "se escuchaban romanzas de zarzuela y olía dulcemente a cocido madrileño" (pág. 33).

La visión de Madrid que se ofrece en la novela es destacada muy a menudo por la confusión y la incredulidad del personaje Lorencito Quesada, en cuya opinión, la capital es una ciudad inabarcable, desorganizada, por la que camina "una babel de razas" (pág. 156), corrupta e injusta, "deshumanizada, una selva en la que comes o te comen" (pág. 60), una ciudad en la que hay "más trampas y añagazas que en una película de chinos" (pág. 107), una ciudad tan peligrosa que incluso el conductor de un autobús se sienta tras una mampara blindada que lo protege. El Madrid que ve Lorencito Quesada no se parece a la ciudad que conoce el lector implícito madrileño, quien no podrá simplemente aceptar la interpretación de Lorencito Quesada.

Como parte de su "diversidad," *Los misterios de Madrid* mezcla elementos locales con elementos internacionales, exigiendo así en el lector de cierta manera un nuevo y más alto nivel de tolerancia hacia todo lo que pertenece a culturas o a países diferentes. Se combinan también en la novela actitudes diversas, inesperadas y a veces sorprendentes, tanto por parte de los personajes y narradores, como del escritor. En comparación con los folletinistas del siglo XIX como Eugène Sue, que perciben a los seres humanos no como individuos, sino como una masa social, los llamados

postmodernistas se niegan a encasillar a sus personajes en categorías sociales. En lugar de ello subrayan su individualidad, alejándose explícitamente de la actitud y de la tendencia de escritores como Sue: "since it aims at sharpening the reader's awareness of the literary medium, parody employs the devices of its original while laying them bare."⁷⁸

El segundo rasgo postmodernista - el interés por lo marginal - puede encontrarse de cierta manera en *Los misterios de Madrid*, no sólo por la descripción de algunas manifestaciones culturales locales y regionales, como son las bailaoras de flamenco y el folclore andaluz (cap. XI), sino por la presentación del personaje principal Lorencito Quesada como una persona que no pertenece a la sociedad madrileña. La tendencia postmodernista también demuestra frecuentemente una predilección por personajes menos perfectos, enfatizando diversas formas de identidad individual y social para luego subestimarlas. Muñoz Molina crea un personaje, cuyo diminutivo deja sobreentendido mucho sobre él. En Lorencito Quesada no cuesta reconocer la imperfección típicamente postmodernista: es excluido de todo e incomprendido por todos. Es un ser pusilánime, perpetuamente amedrentado que "no se [atreve] ni a cruzar un semáforo en verde por miedo a que se [ponga] rojo cuando él [esté] indefenso en mitad de la calzada" (pág. 49), un hombre que sufre de claustrofobia, vértigo, que tiene la fea costumbre de morderse las uñas, y que, cada vez que se ve enfrentado con un peligro, debe juntar las piernas para no orinarse.

⁷⁸ Véase el artículo: "Literary parody: Remarks on its Method and Function" de Tuvia Shlonsky, pág. 800.

Al igual que Lorencito Quesada, la mayoría de los personajes en la narrativa de Muñoz Molina son seres marginados, tipos desmitificados. En varias entrevistas, en reacción a los defectos de los personajes creados por él, Muñoz Molina admite: "A mí el alma del fuerte no me interesa".⁷⁹ El escritor simplemente tiene preferencias por personajes débiles, derrotados y anti-heróicos. Por esta razón, tal vez, Lorencito Quesada es condenado como provinciano a la mediocridad y la marginalidad, un fracasado patéticamente encerrado en una existencia sin importancia. También por esta razón, tal vez, Muñoz Molina ha elegido parodiar el género folletinesco, género que cultiva personajes casi perfectos.

El tercer rasgo postmodernista, el de la indiferencia hacia el sentimentalismo, se ejemplifica en *Los misterios de Madrid*, por una parte, por el hecho de que Muñoz Molina no demuestra la preocupación por los conflictos humanos que los folletinistas abordan con tanta pasión, y por otra parte, por el hecho de que parodia la tradición folletinesca de tal manera que ridiculiza la superficialidad y la falsedad del sentimentalismo del viejo género, demostrando así la hipocresía de su ideología. Más específicamente, el postmodernismo tiende a demostrar un desprecio hacia el sentimiento de alienación, visto en *Los misterios de Madrid* en la relación entre el personaje principal y la sociedad. Al encontrarse en un Madrid que no le es muy familiar, Lorencito Quesada se siente angustiado por una soledad pasiva, pasiva en el sentido de no esforzarse en luchar contra sus propias miserias intentado ajustarse a la sociedad madrileña. En otras

⁷⁹ *ABC literario*, el 28 de febrero, 1997, pág. 20.

novelas de Muñoz Molina se observa esta misma "pérdida de control del individuo sobre una sociedad múltiple y contradictoria."⁸⁰ Se trata de un proceso de trastorno intelectual en que Lorencito Quesada se siente ajeno a todo y a todos a su alrededor, y el narrador constantemente acentúa estas diferencias entre Lorencito Quesada y los madrileños. Una vez establecida la alienación de Lorencito Quesada, el narrador desprecia sus sentimientos de manera típicamente postmodernista: se desasocia del personaje, afirmando la existencia de sus sentimientos sin ofrecer simpatía.

En cuanto al cuarto rasgo postmodernista - la reacción contra lo académico que, en parte, consiste en desconfiar de la posibilidad de adquirir conocimientos científicos - *Los misterios de Madrid* también lo evidencia. A través de la lectura de la novela, no es posible para el lector adquirir conocimientos precisos sobre la vida y el ambiente en Madrid a finales del siglo XX, la ideología política, la estructura social, las condiciones sociales, y los problemas diarios de los ciudadanos.

Con respecto a la quinta característica del postmodernismo, el interés por la vida y el ambiente de las grandes ciudades es un tema recurrente frecuentemente en la narrativa de Muñoz Molina, y *Los misterios de Madrid* no es una excepción: Madrid sirve de fondo a gran parte de la novela. No nos sorprende entonces que el escritor elija para su novela esta cita inicial: "Madrid es tan novelesco que su novela más perfecta es la de lo insucedido." tomada de *Nostalgias de Madrid* de Ramón Gómez de la Serna.

⁸⁰ Véanse los comentarios de Randolphe D. Pope en su artículo "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina", pág. 118.

De todas las descripciones de grandes ciudades en las novelas de Muñoz Molina, la referencia a Madrid en *Los misterios de Madrid* se encuentra entre las más frías, quizá por experiencias personales del escritor, quien admite: "Es una ciudad que conozco pero es una ciudad que temo, tiene su parte de miedo y su parte de espanto."⁸¹ El escritor crea entonces un narrador que da un testimonio implacable de la explotación de uno de los grandes núcleos urbanos españoles, recargando sus rasgos absurdos, e, incidentalmente, usando la tercera persona del singular con el pronombre posesivo de primera persona del plural, "nuestra ciudad."⁸² Aunque a través del personaje de Lorencito Quesada, Muñoz Molina hace referencia a la problemática del gran centro urbano español, dudo que quiera exponer los conflictos de la realidad social; probablemente deseaba crear otra realidad propia, la de un Madrid de hoy en día perteneciente sólo a la ficción novelesca, un Madrid en que la realidad se funde con elementos fantásticos. Quizá salga del escritor un cierto escepticismo postmodernista que le permite escribir un folletín sin intenciones críticas o satíricas.

La sexta y última característica del postmodernismo es la referencia paródica. *Los misterios de Madrid* tiene como referente histórico el género folletinesco del siglo XIX, ya que adapta algunos elementos fundamentales de novelas como *Les mystères de Paris* y

⁸¹ Véase la entrevista "El que habita en la oscuridad: entrevista con Antonio Muñoz Molina" con Juan Francisco Martín Gil, pág. 28.

⁸² Ésto es un recurso estilístico destinado a meter al lector en el discurso, destinado a crearse al lector cómplice.

otras por el estilo. Aunque tratándolo como referente, Muñoz Molina se atreve a romper parcialmente con las reglas implícitas de los folletines no sólo para parodiarlas específicamente sino también para burlarse de su melodramático conjunto de normas en su totalidad. Conservando la continuidad de la tradición folletinesca a través de su parodia, el escritor demuestra entonces admiración hacia los folletinistas y sus creaciones, pero se permite al mismo tiempo un cierto distanciamiento crítico, o mejor dicho, cede al deseo de alterar el género y modernizarlo a la vez. Incidentalmente, la parodia del folletín no es nueva; en el siglo XIX hay una obra de teatro titulada *¡Madre! El drama padre*.

En conclusión, *Los misterios de Madrid* puede ser considerado hasta cierto punto expresión de esta tendencia literaria. Incidentalmente, al ser preguntado su autor si se considera a sí mismo miembro del movimiento, responde: "si llamas posmodernidad a la falta de obligación de aceptar una vanguardia académica, efectivamente soy un escritor posmoderno. [...] y si en novela posmodernidad es querer o poder asumir cualquier tradición que uno quiera, pues en este aspecto soy posmoderno. Ahora si posmodernidad implica irresponsabilidad moral y estética, entonces no."⁸³ Parece que él ha admitido, tal vez sin querer, que su narrativa pertenece generalmente a la tendencia postmodernista, pero, como veremos a continuación, no necesariamente en todos los sentidos.

La parodia postmodernista, según la definición en el capítulo 3, no tiene necesariamente intenciones burlescas; tiende a parodiar algo de manera neutra, de manera

⁸³ De la entrevista de Elizabeth Scarlett, "Conversación con Antonio Muñoz Molina", pág. 75.

que se asemeja al concepto de *imitatio*. Se supone que una imitación neutra postmodernista del folletín en el siglo XX probablemente sería recibida con aburrimiento ya que este género evocaría reacciones distintas en la presente generación de lectores. La parodia, por consiguiente, debe ofrecerle al lector nuevas funciones y nuevos significados al parodiar viejos y bien conocidos textos literarios, funciones y significados que estos textos no han conseguido ofrecerle por sí mismos.⁸⁴ Ya no se satisface al lector contemporáneo con la superficialidad sentimental y los personajes inverosímiles de un melodrama. Por esta razón existe la parodia clásica, que tiene como objetivo la ridiculización y burla del género, ofreciéndole así al lector otra perspectiva más ligera a la vieja tradición folletinesca. Esto es exactamente lo que hace Muñoz Molina en sus *Misterios*.

En toda parodia clásica, el efecto cómico depende en alto grado de la manipulación del texto parodiado. *Los misterios de Madrid* se ajusta al modelo de la parodia clásica, ya que utiliza algunos de los métodos típicos de esa tradición. Ante todo, aprovecha el tono humorístico para burlarse de *Les mystères de Paris* y del modelo folletinesco en general: su estrategia principal es la de establecer una incongruencia cómica entre el texto parodiado y el texto parodiador. Teniendo en cuenta que, para conseguir el efecto deseado sobre el lector, la innovación e improvisación en su narrativa tiene que reemplazar la imitación repetitiva de la tradición folletinesca, algunas de las estrategias que Muñoz Molina utiliza para conseguir este efecto son la exageración y la

⁸⁴ Véase *Parody / Meta-Fiction* de Margaret Rose.

ridiculización de los rasgos más absurdos del folletín, dándoles una perspectiva cómica que es totalmente nueva. Por ejemplo, se burla de las continuas referencias folletinescas a la problemática de las grandes ciudades a través de los comentarios hiperbólicos que hace sobre el mundo del lector, recargando y deformando sistemáticamente la realidad de Madrid para evocar un efecto cómico en el lector. Nos quiere comunicar que, para convertirse en lectura entretenida, el folletín tiene que ser parodiado. De esta manera el escritor consigue el efecto humorístico característico de la parodia clásica.

Es el tono guasón, el estilo hiperbólico, el punto de vista esperpéntico de *Los misterios de Madrid* lo que produce los efectos cómicos. Son las escenas menos verosímiles y más ridículas las que entretienen más. Es absurda la escena, por ejemplo, en que Lorencito Quesada, como Sherlock Holmes, busca un pelo que podría servirle de pista y encuentra un peluquín entero (pág. 16). El comportamiento de los personajes incluso nos parece cómico, pero, como vemos en este ejemplo, la burla frívola de *Los misterios de Madrid* no se extiende solamente al elitismo de la aristocracia, lo que podría esperarse de una parodia folletinesca; los provincianos típicos y estereotipados son también atacados por motivos de diversión. Sirva de ejemplo también la burla de la vida provinciana en un diálogo entre Lorencito Quesada y Pepín Godino:

¡Estás a punto de hollar con tus plantas piadosas el mayor *sex-shop* de Europa, la catedral del vicio, la basílica de los doce pecados capitales!

-Son siete- dijo Lorencito, mientras cruzaban la calle, que resultó ser la de Atocha.

-Eso será en provincias, que estáis más atrasados-

(pág. 86).

A través de la parodia, que le permite destruir las limitaciones del folletín, Muñoz Molina aporta un aire fresco, y un tono de desenfado y de diversión a la tradición del folletín.

Las descripciones del comportamiento de personajes como Lorencito Quesada y Pepín Godino indudablemente provocan la risa. El mediocre Lorencito Quesada, que tiene ilusiones de detective y se atribuye a sí mismo características exageradas y no realistas, es el mejor ejemplo. Cree tener “mirada de experto”, un sexto sentido, el del “olfato periodístico,” y varias veces hace declaraciones como ésta, “Si es culpable lo desenmascaré [...] pero si es inocente no descansaré hasta demostrarlo” (pág. 35), probablemente para darse ánimo. Ésta es una excelente táctica de Muñoz Molina para retratar a Lorencito Quesada como héroe singular y detective audaz desde su propio punto de vista y del de otros personajes, para luego poder contrastar esta imagen con la que el narrador presenta. Son muchos los ejemplos de la oposición polar entre la perspectiva de Lorencito sobre sí mismo y la del narrador, quien hace frecuentes referencias a la perspectiva exagerada del personaje principal. Todas las peripecias de Lorencito Quesada en Madrid resultan cómicas, pero las que destacan por tener interpretaciones rivales, que incidentalmente forman la mayoría, son las que provocan más a la risa.

Al igual que los personajes, la práctica de la religión católica en España es objeto primario de burla en *Los misterios de Madrid*, especialmente si se trata del fanatismo religioso. A través del narrador, Muñoz Molina se burla, y al mismo tiempo expresa una crítica bastante dura, de algunos españoles por su fascinación absoluta con los usos y las costumbres más extendidas de la religión, calificándolo todo como devotería, como actos

de una devoción superficial o falsa. Se burla, por ejemplo, del consuelo que Lorencito Quesada recibe yendo a la basílica de Jesús de Medinaceli para rezar el rosario (pág. 93).

El narrador, sobre todo, desprecia la devoción fanática hacia objetos que algunos consideran sagrados, convirtiéndolo a estos españoles en ovejas entusiasmadas ciegamente por algo que es insustancial. El personaje JD, un millonario idólatra, es quien más destaca por ser ferviente católico y ávido coleccionista de imágenes de santos, crucifijos, reliquias y otros objetos religiosos. En la lista hay objetos que son extremadamente cómicos, como “la cuchara con la que Santa Lucía se sacó los ojos. [...], una de las treinta monedas que recibió Judas. [...] un peine de carey, con algunos cabellos, del beato José María Escrivá de Balaguer.” (pág. 169). El narrador quiere demostrar así lo ridículo que es creer salvarse el alma por comprar y poseer reliquias religiosas, y la hipocresía de los devotos que las idealizan en lugar de intentar llegar a una auténtica y profunda espiritualidad. Esta misma hipocresía religiosa crea santos según necesidades propias: entre los supuestos santos que gozan actualmente de popularidad se encuentra “San Doroteo de Capadocia, cuya oración alivia el dolor de hemorroides con una eficacia superior a la de los más avanzados analgésicos” (pág. 103-4). Esta burla de elementos religiosos es comparable a la que encontramos en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín.

Con un tono repleto de sarcasmo, el narrador continúa sugiriendo que, en lugar de que la religión conduzca a sus seguidores por la senda correcta, el devoto decide por dónde va su devoción y qué forma toma. Ésta es la característica de la religión

“moderna” que más ataques sufre por parte del narrador por haberse transformado de práctica de una auténtica y sincera devoción católica en algo totalmente distinto con que el narrador ya no se sabe relacionar. En la iglesia, incluso, el narrador ya no halla la tradición familiar de antes: “ahora, en vez de encender una vela, se oprime un botón después de introducir la limosna en el cepillo, y entonces se ilumina un piloto rojo en un moderno panel, lo cual es sin duda más práctico, porque aparte de suprimir todo peligro de incendio evita la posibilidad de que se enciendan velas sin previa aportación de óbolo.” (pág. 98).

Puede haber lectores que consideren estas referencias a lo religioso sacrilegio. Por ejemplo, se pueden ofender por la introducción en la historia de una prostituta que lleva un collar con un pequeño crucifijo dorado (pág. 89) o por la comparación de Lorencito Quesada con Jesús: “Lorencito le habló [a Pepín] suavemente, inclinado sobre él, sin preocuparse ya de que la ropa se le manchara de sangre: tampoco Cristo tuvo miedo de tocar al leproso” (pág. 137). En su artículo Jameson propone, sin embargo, que en la época del postmodernismo ya no es tan fácil escandalizar a alguien ni siquiera con materiales religiosos y explícitamente sexuales; en lugar de ello, se les recibe con complacencia.⁸⁵ A través de todas las referencias a la práctica de la religión en España, Muñoz Molina expresa una oposición de tipo erasmista al fanatismo religioso y a la falsa devoción. Lo hace a través de un narrador que toma una posición de vanguardia intelectual: existe una enorme distancia entre el narrador y los que practican la devoción.

⁸⁵ Véase su artículo, “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, pág. 56.

Las intenciones de Muñoz Molina probablemente no eran ofender al lector sino solamente demostrar a través del humor paródico lo absurdo de la devoción religiosa fanática y superficial.

No podemos ignorar el efecto cómico de *Los misterios de Madrid*, visto tanto en el comportamiento de los personajes como en la descripción del fanatismo religioso de algunos españoles. Es un factor crucial de la imitación paródica. Para que funcionen bien las cómicas semejanzas incongruentes entre la parodia y lo parodiado, obteniendo así el efecto deseado. Muñoz Molina cuenta con que el lector sea de un tipo específico. El poco sofisticado, cándido lector del folletín del siglo XIX obviamente ya no existe. Su lugar ha sido ocupado por el ciudadano madrileño intelectual, socialista, liberal, de la clase media que lee diariamente el periódico *El País*, donde se publicó originalmente *Los misterios de Madrid* por entregas. Muñoz Molina contaba con un lector madrileño que fuese capaz de detectar con pocas dificultades la discrepancia entre, por ejemplo, el esperpéntico Madrid descrito en la novela y el conocido por él; es esencial reconocer que Madrid es visto por el narrador desde una óptica humorística y poder apreciar que no es tan cosmopolita como para estar totalmente lleno de japoneses con cámaras de video. Este ávido lector contemporáneo, si tuviese la oportunidad, probablemente detectaría también una discrepancia entre el París sombrío, lúgubre y miserable descrito por Sue y la realidad de la capital francesa, algo que el lector implícito del siglo XIX no hubiese sido capaz de hacer.

El tono de desenfado evidente a lo largo de *Los misterios de Madrid* y su frecuente perspectiva humorística, tanto como el hecho de que ya desde el principio la novela se caracteriza por una ligereza insustancial que capta el interés del lector sin pretender engañarlo, son los factores primordiales que la sitúan en la categoría de parodia clásica más bien que postmodernista. El mismo escritor, que casi nunca lee por obligación, admite que le pide a la literatura que sea “divertida o excitante.”⁸⁶ Por todas estas razones podemos fácilmente llegar a la conclusión de que el motivo primario de Muñoz Molina en escribir *Los misterios de Madrid* es de procurar entretenimiento, conclusión quizá arriesgada cuando no está avalada por las palabras del mismo escritor. “It is naturally hard to determine a parodist’s true intentions.”⁸⁷ Por ello debemos evitar cometer el error de confundir el efecto cómico que la novela puede tener sobre el lector con la intención particular que Muñoz Molina pudiese haber tenido.

Y sin embargo, el caso de *Los misterios de Madrid* resulta ser exactamente el opuesto de las típicas suposiciones sobre las intenciones de un parodista: una vez comprobadas las intenciones burlescas de Muñoz Molina, es el lector quien no se da cuenta de que ésta es una parodia de tipo clásico, con fines humorísticos. El escritor lo explica de manera siguiente: “no creo haber tenido éxito [con *Los misterios*] porque la

⁸⁶ Véase la entrevista con Javier Escudero, pág. 282

⁸⁷ Ulrich Weisstein en su “Parody, Travesty, and Burlesque: Imitations with a Vengeance.” pág. 803.

sátira que yo creía feroz fue entendida como un elogio y porque casi nadie se ha dado cuenta de que era un libro de risa.”⁸⁸

En este capítulo hemos intentado establecer que Muñoz Molina parece haber sido influido por el postmodernismo al escribir su *Los misterios de Madrid*. Hemos basado nuestra suposición en el hecho de que *Los misterios de Madrid* contiene muchas, si no todas, las características importantes de este movimiento en su manifestación literaria.

Al mismo tiempo, sin embargo, nos hemos dado cuenta también de que esta novela postmodernista parodia al género folletinesco de acuerdo con la tradición clásica. Sería un error, pues, suponer que esta novela es necesariamente una parodia postmodernista porque a su autor se le conozca como perteneciente a este movimiento. Lo que consigue Muñoz Molina en *Los misterios de Madrid* es entretrejer los hilos de la tendencia postmodernista con los hilos de elementos paródicos, tradicionalmente clásicos. Hemos llegado a esta conclusión al considerar que el propósito primario de la parodia es burlarse del folletín. *Los misterios de Madrid* es entonces una novela postmodernista que, sin embargo, es presentada como parodia clásica. Esencialmente, Muñoz Molina adapta el folletín al siglo XX, preservando sus elementos fundamentales, y al mismo tiempo juega con las posibilidades de la parodia, incorporándola al folletín, creando así un nuevo estilo en su narrativa. Esta conclusión enriquece considerablemente el efecto de la lectura de *Los misterios de Madrid*.

⁸⁸ Véase sus comentarios en la entrevista con Javier Escudero, pág. 286.

5 Conclusiones

El propósito primario de este estudio ha sido analizar *Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina a la luz de algunas de las características esenciales del movimiento literario postmodernista. Hemos empezado con una recapitulación de la vida del escritor, quien, incidentalmente, había admitido en una entrevista: "Yo he querido ser muchas cosas de pequeño, pero lo único que he querido de manera incesante desde que tengo uso de razón es ser escritor."⁸⁹ También hemos descrito brevemente las obras del escritor, haciendo hincapié en la gran diversidad de su narrativa, lo que tal vez forma parte de su atractivo: a veces escribe novelas intensas, como *El jinete polaco*, y a veces escribe novelas esencialmente simples, de humor, como *Los misterios de Madrid*, que Morales Cuesta considera una "novela de transición".⁹⁰ ya que con ella Muñoz Molina respira otro aire, un aire de diversión. En todo caso, el escritor no pierde la confianza en sí mismo y escribe lo que quiere, pero siempre con una satisfacción propia que se evidencia entre líneas.

En el segundo capítulo, hemos definido algunos términos relevantes al estudio, como son el folletín, y más específicamente, la novela por entregas, teniendo en cuenta que *Los misterios de Madrid* pertenece a este género, ya que se publica, de acuerdo con la

⁸⁹ De la entrevista "El que habita en la oscuridad" con Juan Francisco Martín Gil, pág. 29.

⁹⁰ En su *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, pág. 117.

tradición folletinesca, originalmente por entregas en un periódico. Entre los folletinistas del siglo XIX, se considera a Eugène Sue el maestro, sobre todo por su contribución al género de sus seis tomos de *Les mystères de Paris*. Su narrativa se caracteriza, por lo general, por el sentimentalismo típicamente melodramático, personajes poco desarrollados y poco profundos, y una ideología supuestamente humanista que muchos críticos han considerado artificial. Su *Les mystères de Paris* indudablemente funciona incluso hoy en día como el arquetipo de la novela folletinesca para muchos escritores ya que, según las palabras de uno de sus seguidores españoles, el mismo Muñoz Molina, “[en] literatura no hay otra manera de aprender que copiando al maestro.”⁹¹ Con su *Los misterios de Madrid*, Muñoz Molina sigue el modelo francés de Sue para crear una novela paródica, trasgrediendo parcialmente la tradición del género folletinesco.

En el tercer capítulo hemos ofrecido una descripción de algunas de las características esenciales del postmodernismo, tarea difícil ya que no existe un grupo literario coherente y los críticos no están de acuerdo sobre los rasgos distintivos del movimiento. Entre las que consideramos más importantes para los propósitos de este estudio, se encuentran la ruptura de la idea de “unidad” y la defensa de la “diversidad,” el interés por lo marginal, la indiferencia hacia el sentimentalismo, (dentro de la cual destaca el desprecio del sentimiento de alienación), la desconfianza hacia la epistemología, el interés por todo lo que se encuentra en las grandes ciudades, como, por ejemplo, el ambiente cotidiano, y por último, la referencia paródica. Es importante en el

⁹¹ Del *ABC literario*, 28 de febrero, 1997, pág. 18.

caso de esta última característica diferenciar la parodia postmodernista de la parodia clásica. Según las teorías de críticos del postmodernismo como Linda Hutcheon y Fredric Jameson, la parodia postmodernista se parece mucho al concepto de pastiche e *imitatio*: o sea, es parodia seria en el sentido de que opta por imitar de manera neutra, sin necesariamente burlarse o ridiculizar, el texto parodiado.

En el cuarto capítulo, hemos analizado *Los misterios de Madrid* a la luz de las características del postmodernismo enunciadas en el capítulo anterior. Llegando así a la conclusión de que Muñoz Molina comparte muchos, si no todos, los rasgos distintivos de la tendencia postmodernista. *Los misterios de Madrid* podría considerarse esencialmente novela postmodernista, de la misma manera que a Muñoz Molina se le puede considerar miembro del movimiento.

Como muchos miembros del movimiento postmodernista, Muñoz Molina resiste todo tipo de restricciones en su arte. En *Los misterios de Madrid*, en lugar de limitarse a un género o movimiento establecido, mezcla los rasgos distintivos de la novela postmodernista con el uso de la tradición clásica de parodiar, creando así efectivamente un nuevo estilo en su narrativa. La norma del escritor es la libertad narrativa total demostrada no sólo en *Los misterios de Madrid*, sino también en la gran variedad de su creación narrativa en general.

Aunque este escritor es relativamente nuevo y joven, su obra es indudablemente de alta calidad y excepcional. Este escritor marca una nueva frontera en la literatura contemporánea, y por eso se encuentra entre los de más promesa de la España actual.

especialmente si tenemos en cuenta que publica obras con relativa frecuencia y que cree fielmente en que la tradición más importante es la de los libros que están por escribirse.

Parece apropiado terminar con palabras del propio escritor, quien en el momento de pronunciarlas, acababa de terminar su última novela, *Plenilunio*, y estaba pensando en viajar para descansar: "Ahora, terminado todo, me siento a esperar. Una calma me queda: la de haber disfrutado escribiendo este libro como si fuese el primero, la de haber puesto en él todo lo que tengo, todo lo que soy. Aunque sea malo, no voy a sentir remordimiento. Creo que es el mejor libro que yo podía escribir."⁹²

⁹² Del *ABC literario*, 28 de febrero, 1997, pág. 17.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio. "Antonio Muñoz Molina: La invención de la memoria." *Historia y crítica de la literatura española IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. 416-422.
- Benson, Ken. "Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*." *Revista canadiense de estudios hispánicos* XIX. 1 (Otoño 1994): 1-20.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 3 vols. Barcelona: PPU, 1992. II: 1691-98.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War." *Revista canadiense de estudios hispánicos* XVIII. 3 (Primavera 1994): 427-435.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Ed. John Butt and Kathleen Tillotson. London: Oxford University Press, 1966.

- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1979.
- Escudero, Javier. "Antonio Muñoz Molina: De *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid*." *Letras Peninsulares* (Pennsylvania State University) (Spring, 1994): 277-291.
- Fokkema, D. W. and Elrud Kunne-Ibsch. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. New York: St. Martin's Press, 1978.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. London: Hogarth Press, 1953-74.
- García-Moreno Barco, Francisco. "La narrativa española de los 80 a la luz de la críticaposmodernista: el caso de Antonio Muñoz Molina." Tesis, Michigan State University, 1992.
- Gautier, Marie-Lise Gazarian, ed. "Antonio Muñoz Molina." *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, Il.: Dalkey Archive Press, 1991: 216-227.
- Griffin, Dustin. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. "The Complex Functions of Irony." *Revista canadiense de estudios hispánicos* XVI. 2 (Invierno 1992): 219-234.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994.

- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993: 53-92.
- Jump, John D., ed. *The Critical Idiom: Melodrama*. Norfolk, Great Britain: Methuen & Co. Ltd., 1973.
- Jump, John D., ed. *The Critical Idiom: Satire*. Norfolk, Great Britain: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- Jump, John D., ed. *The Critical Idiom: Irony*. Norfolk, Great Britain: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- Makaryk, Irena R., ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Martín Gil, Juan Francisco. "El que habita en la oscuridad. Entrevista con Antonio Muñoz Molina." *Quimera* 83 (1988): 24-9.
- Molina-Gavilán, Yolanda. "Poéticas regionales ante la postmodernidad: Dos escritores andaluces." *Lucero* 5 (Primavera 1994): 106-113.
- Morales Cuesta, Manuel María. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 1996.
- Muñoz Molina, Antonio. *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- Muñoz Molina, Antonio. *El Robinson Urbano*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

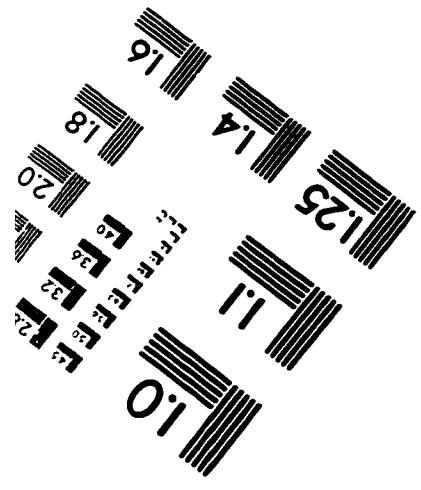
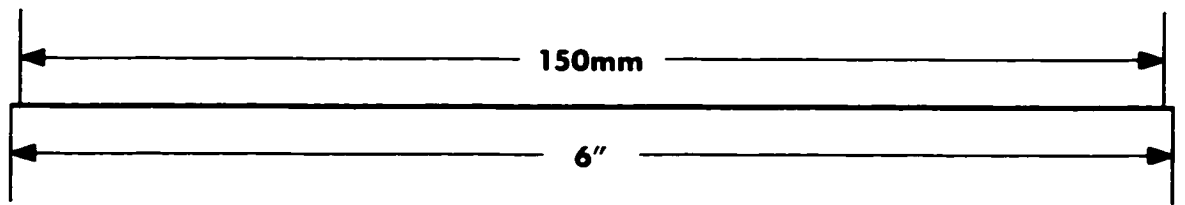
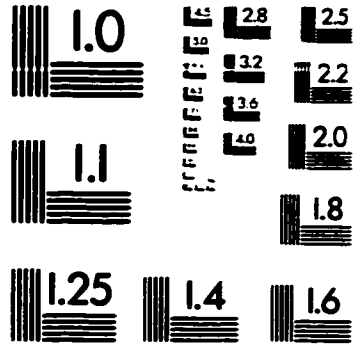
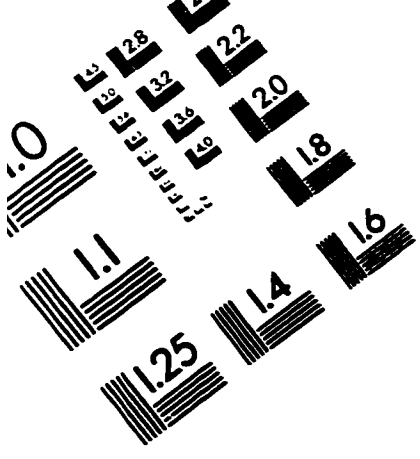
- Muñoz Molina, Antonio. *Diario del Nautilus*. Granada: Diputación Provincial, 1985.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beatus Ille*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Muñoz Molina, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Muñoz Molina, Antonio. *Las otras vidas*. Madrid: Mondadori, 1988.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Muñoz Molina, Antonio. *Córdoba de los Omeyas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991.
- Muñoz Molina, Antonio. *El jinete polaco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991.
- Muñoz Molina, Antonio. *Nada del otro mundo*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Muñoz Molina, Antonio. *El dueño del secreto*. Madrid: Grafur, 1994.
- Muñoz Molina, Antonio. *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Muñoz Molina, Antonio. *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Muñoz Molina, Antonio. "La prosa de la vida." *El País* 299 (Feb. 1997).
- Muñoz Molina, Antonio. *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* 28.2 (1994): 213-33.
- Pope, Randolph. "Postmodernismo en España: El caso de Antonio Muñoz Molina." *España contemporánea* 2 (1992): 11 i-19.
- Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Juan March-Arid. 1976.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.
- Rose, Margaret A. *Parody / Meta-Fiction*. London: Croom Helm. 1979.
- Sanz Villanueva, Santos. "El realismo en la nueva novela española." *Insula* 464-465 (Jul.-Ag. 1985): 7-8.
- Scarlett, Elizabeth A. "Conversación con Antonio Muñoz Molina." *España contemporánea* 7.1 (1994): 69-82.
- Shlonsky, Tuvia. "Literary Parody: Remarks on its Method and Function." *Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association*. Ed. François Jost. The Hague: Mouton. 1966. II: 797-801.
- Soria Olmedo, Andrés. "Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina." *Cuadernos hispanoamericanos* 458 (Agosto 1988): 107-111.
- Sue, Eugène. *Les mystères de Paris*. Paris: Collection Gerfaut. 1900.

Weisstein. Ulrich. "Parody, Travesty, and Burlesque: Imitations with a Vengeance."
Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association. Ed. François Jost. The Hague: Mouton, 1996. II: 802-811.

Willson Disher. Maurice. *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1974.

TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved