

EL CREPÚSCULO DE LOS HÉROES EN *BELTENEBROS*:
DE LA NOVELA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA
AL FILM DE PILAR MIRÓ

EPICTETO DÍAZ NAVARRO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Para Carlos Alvar

Tal como han señalado Linda Hutcheon, Barbara Zecchi y otros estudiosos, el análisis de la adaptación novelística al cine debería abandonar el antiguo patrón “fidelidad” que, de distintas maneras, distingue entre adaptación fiel e infiel. Con ello, se puede entender mejor el proceso de adaptación, sin considerar un producto secundario el resultado cinematográfico frente al original en papel.

Los primeros críticos e historiadores que se ocuparon del tema ya en la época del cine mudo lo hacían desde una mentalidad “literario-céntrica”, en la que se entendía la adaptación al cine como una especie de popularización de una obra literaria, ya que esta, por el contrario, estaba reservada en principio a un público restringido que era el receptor de la alta cultura. Con el cine se conseguía que el gran público disfrutara de obras de gran calidad a las que de otra manera no tendría acceso.

Hoy sabemos que las diferencias entre los medios, el exclusivamente textual frente al visual (sonoro, etc), las diferencias en la producción en ambos medios y sus contextos, hacen que resulte relativo o impreciso hablar de adaptación “fiel” o “infiel”. La complejidad que presenta la adaptación hace que no solo se deba analizar qué se adapta, y qué no, de una obra literaria, sino el cómo y

el cuándo, los aspectos sociales e históricos implicados en el proceso (Zecchi, 2012: 23). Según señalan las historias del cine, Edwin S. Potter descubrirá la importancia del montaje, un principio fundamental del lenguaje fílmico que dotará al cine de unos recursos expresivos propios. A partir de entonces, el cine se adentrará resueltamente por el camino de la narrativa para contar cosas y las contará a su manera, es decir, utilizando un lenguaje “icónico”, distinto del escrito o hablado y que podemos resumir diciendo que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento, y por tanto distinto también del lenguaje plástico plasmado con una imagen estática, como es el caso de la pintura o la escultura clásicas. Es justamente el montaje lo que resulta fundamental en ese lenguaje.

La imagen tiene la capacidad de expresar la problemática del ser humano y el cine es un modo de escritura con unos valores estéticos propios (imagen, utilización de planos, temporalidad, etc), que se irán desarrollando en su evolución histórica. De este modo, aunque durante mucho tiempo el anuncio de que un film era una adaptación podía ser entendido como una indicación de que era un producto secundario, derivado, hoy pocos mantienen ese tipo de valoración.

En el caso que aquí nos ocupa, el análisis de las relaciones entre la tercera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros* (1989), y la adaptación de Pilar Miró (1991), veremos que la directora propone una construcción narrativa en la que añade matices originales, en ocasiones muy sutiles, en la fotografía, la dimensión gestual o el montaje que constituyen una interpretación del texto aunque, claro está, la que yo propongo de la suya es también una de sus posibles lecturas.¹ Me referiré a alguno de los elementos que son nuevos en el film, a unas pocas escenas, junto a otros que son simplemente trasladados, para señalar cómo cambia la configuración del héroe, cómo en el film no es tan completo el crepúsculo del héroe como el que encontramos en la novela.

Las marcas genéricas en ambos casos corren parejas, teniendo en cuenta que el texto de Muñoz Molina nos sitúa en la novela de intriga, o, para ser más preciso, en la de espías, o en el *thriller*, un

¹ La adaptación de Pilar Miró, su relación con la novela de Muñoz Molina y la influencia del cine en la novelas del escritor han recibido una constante atención crítica. Ver Michel Bourret (1994); Wendy L. Rolph (1995); Margarita Pillado-Miller (1996); Dagmar Scheidt (1999); Ulrich Winter (2000); Marta Vázquez Naveira (2002); Fabrizio Borin (2004); Nathan E. Richardson (2004), y María Clara Lucifora (2008).

marco con el que cuentan la directora y el escritor. El espía se ha configurado como un referente en la cultura de masas con el cine, según el prototipo de James Bond, de Ian Fleming, pero también en obras más ambiguas como las de Graham Greene y John Le Carré, o en otras en que puede aparecer como contrafigura. En Antonio Muñoz Molina ya se percibía la influencia del cine de manera extensa en su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica y el Nacional de Novela, y la encontramos también, según ha señalado la crítica, en la construcción de *Beltenebros* y en un buen número de sus novelas posteriores.

La novela de espías es un subgénero dentro del relato policiaco que suele contener elementos de la novela de aventuras, según podemos ver en los autores mencionados antes. Además, las circunstancias históricas de la Guerra Fría incidirán en la expansión de este tipo de textos, pues, como es sabido, los servicios de inteligencia de los dos bloques tuvieron una importante actividad que en buena parte solo se ha conocido muchos años después.²

La posguerra española, y la actividad clandestina contra el régimen de Franco, constituyen una situación que presenta numerosas semejanzas con la situación que encontramos en el patrón genérico de la novela de espías. Uno de los puntos que tienen en común, y que será relevante en los relatos de Muñoz Molina y Miró es la intriga, el enfrentamiento de dos bloques antagónicos y secretos, y la ambigüedad moral que encontramos en los modelos más notables del género.³

Pilar Miró concluye su adaptación el año 1991, un momento histórico significativo, y que está muy próximo al año en que se publica la novela, 1989. Tanto en el contexto nacional como el internacional hay que recordar varios hechos. En el internacional, nos encontramos en el momento en que como consecuencia de la Perestroika cae el muro de Berlín, se produce la reunificación de Alemania y se desmantela la Unión Soviética de una manera

² Entre los films que muestran la importancia de los servicios de inteligencia, en los últimos años, merece citarse *El caso Farewell* (2009), de Christian Carion.

³ La crítica ha señalado el extenso contenido intertextual de la novela y del film. El título y la cita inicial, que mantiene el film, aunque la cita se sitúe justo al final, provienen de Cervantes. De Borges, tan importante en el primer Muñoz Molina, procede el nombre del protagonista, Darman, que recuerda el Juan Dahlmann de “El Sur”, en *Ficciones* (1944), y también puede percibirse la presencia del “Tema del traidor y del héroe”.

vertiginosa. Con ello no solo se rompe el orden político que surge de la II Guerra Mundial, sino que desaparece la alternativa al sistema capitalista, y, por tanto, se experimentaría en los medios en Occidente, en líneas generales, como un triunfo ideológico más allá de la competición entre superpotencias. En el contexto nacional, ya habían transcurrido unos años desde el comienzo de la Transición, y desde el último intento significativo de golpe de estado (el 23 F de 1981), se había alcanzado la estabilización política aunque parte del precio de la Transición fuera el olvido voluntario de un pasado demasiado extenso e incómodo. A partir de 1982, cuando se ha producido la alternancia y el Partido Socialista desarrolla su programa de reformas, se intensificarán las conjeturas sobre el pasado, sobre la oposición al régimen de Franco, algo que durante mucho tiempo solo podían ser objeto de examen por parte de elementos involucionistas o reaccionarios, como ocurrió, por ejemplo, con la expulsión de Jorge Semprún y Víctor Claudín del Comité Central y del PCE en 1964.

Uno de los motores que encontramos tanto en el texto novelesco como en el film es la búsqueda del entretenimiento en un relato en el que el crimen, la amenaza de la muerte y la lucha clandestina contra un sistema dictatorial constituyen una atmósfera y un argumento que nos aleja de la tranquilidad de la vida cotidiana de un ciudadano europeo a finales del siglo XX. Y esto probablemente influye en el conflicto de interpretaciones del texto, y del film, en la ambigüedad moral y la ambigüedad ideológica del personaje, que impulsa el abandono del compromiso que sentía hacia la organización política a la que ha pertenecido durante décadas. Algunos críticos han señalado que la visión escéptica es la que con frecuencia encontramos en las novelas de John Le Carré, en algunas de sus obras más conocidas situadas en la Guerra Fría y en el enfrentamiento del MI5 y el MI6 ingleses contra el KGB soviético. Hay que subrayar que aunque en la esfera del espionaje casi todas las formas de lucha son ambiguas, en su textualización en las novelas de Le Carré, y otros autores occidentales del género, la conducta de los miembros del KGB suele ser claramente criminal, mientras que la de los servicios de espionaje occidentales es solo una respuesta ante la barbarie, todo ello a veces en un enfoque que bordea el maniqueísmo.

Distintas teorías de la Historia en el siglo XX (desde Le Goff a Kosselleck) han mostrado que el pasado no es sin más un contenido de la conciencia humana, sino que debe articularse para convertirse en memoria, y una de las formas de articularse es la narración, tanto si

está compuesta por palabras como por imágenes. Tal y como señalaba Marcel Proust, y recuerda Andreas Huyssen, el modo de la memoria es más “recherche” que recuperación (Huyssen, 1995: 3). Y una parte de los estudios teóricos de las últimas décadas ha tenido un centro de interés en la relación del tiempo y la memoria, y si pensamos en la bibliografía dedicada a la novela española actual en los últimos años vemos que es un elemento recurrente, en distintas perspectivas, señalar la falta de memoria de nuestra época, el triunfo de la amnesia y la destrucción de la relevancia de la Historia. En algunos casos de manera tan llamativa como simplista se ha hablado de “final de la historia”, y en otros de una visión nostálgica o mitificadora que distorsiona la visión de épocas anteriores.

En mi opinión, en *Beltenebros*, en el film y en la novela, se produce una quiebra en la articulación del pasado, a su vez relacionada con el crepúsculo del héroe que se percibe en ambos relatos, un héroe de origen mítico que, como señala el título más conocido de Joseph Campbell, tiene mil caras. El argumento es el mismo en la novela y en el film, teniendo en cuenta la necesaria compresión del tiempo novelesco en el tiempo del film, y varios cambios, como el final de la película, que se pueden atribuir a las necesidades de trasladar el texto a la pantalla, pero que también orientan la interpretación del espectador. *Beltenebros* tiene como protagonista a un personaje llamado Darman, antiguo combatiente en el bando republicano durante la Guerra Civil del 36, que tras escapar primero a Francia y, luego, exiliarse en el Reino Unido, realiza misiones clandestinas en la lucha contra la dictadura que se había consolidado en España a partir de los años 40. Ya en los 60 llega a Madrid con la misión de ejecutar a un traidor que estaría delatando a sus compañeros a la policía franquista, y por ello entrará en contacto con el misterioso comisario Ugarte, quien dirige la represión política y al que nadie ha conseguido ver nunca. Hay que puntualizar que la cronología es imprecisa y que, como ha señalado la crítica, en ningún momento se menciona ni el nombre de Franco ni el de la organización para la que trabaja el personaje. El escritor, en algunas entrevistas, ha explicado que esto se debe a su intención de “enfriar” la materia tratada, esto es, de establecer una distancia en la evaluación del lector, una distancia que también mantiene Miró.

No obstante, conviene señalar que la imprecisión queda matizada en el film puesto que en distintas escenas se indica de manera explícita por medio de carteles la localización temporal y

espacial (Inglaterra, por ejemplo), y, por otra, con la elección de los escenarios (estación ferroviaria con trenes antiguos) y vestuario de época.

En el film, los primeros cinco minutos muestran la determinación y el carácter del protagonista, según una imagen del héroe que se mantiene en el resto del argumento. El protagonista, cuyo nombre todavía no conocemos, va acompañado de una joven con aire temeroso, a la que agarra con fuerza de un brazo: “Nos persiguen ¿qué va a ser de mí?”, dice ella. Él responde, con gesto firme: “Puede ser. Tú vendrás conmigo” (en 2:20). La imagen, con la fotografía magnífica (como siempre) de Javier Aguirresarobe, presenta una estación ferroviaria en una secuencia en la que dominan las luces difuminadas, con neblina o el humo procedente de los trenes. Por la ropa que visten los personajes debemos estar en otoño o invierno y, en el recorrido antes de subir al tren, vemos que Darman lleva camisa blanca, corbata oscura y traje también oscuro, y ella un abrigo. Esas escenas iniciales terminan con un plano medio en que se les ve agarrados de la mano, el coge las dos manos de ella mientras caminan, lo que no facilitaría sus movimientos y lo que supondría un reflejo de su situación emocional. La gestualidad de los dos es opuesta, seguridad y temor, prácticamente arrastrando el hombre a la mujer, ella con el rostro tenso y su boca entreabierta; la blancura de sus dientes en contraste con el bigote oscuro de Darman. Después, la escena final repetirá el enlace de manos, ya dentro del vagón de tren, cerrando el extenso *flashback* que constituye la película.

Algunos espectadores reconocerán la antigua estación del Norte, o de Príncipe Pío, que durante décadas y hasta los años 60 era el origen de múltiples recorridos ferroviarios, y que luego dejó de utilizarse. Posteriormente fue reconstruida, y en parte transformada en centro comercial, de modo que las tomas de Miró recogen lo que constituía la antigua estación antes de su última y, por ahora, funesta remodelación. En la novela se menciona la Estación de Atocha, pero para lograr el efecto de época en Madrid era mejor utilizar la del Norte, pues es la única en Madrid que mantenía parte de su antigua estructura. El revisor del tren resulta un imprevisto colaborador en lo que el espectador interpreta como una huida. Tanto la ropa de los personajes con que se cruzan, como las características del tren nos situarían de manera imprecisa en la posguerra, en los años 50 ó 60.

Cuando ya ha arrancado el tren, escuchamos la voz en *off* de Darman que repite y varía el texto de la novela: la primera frase es

exactamente la que escribió el novelista, “Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca”, pero la continuación, que pronuncia con una pistola en las manos y mientras la joven acomoda sus piernas en el asiento del vagón, suponen una adición “Todo lo que ocurrió después fue como el doloroso y agitado despertar de una conciencia y un cuerpo que durante años habían estado heridos, olvidados o simplemente muertos” (en 6:20). Según puede observarse en esas palabras encontramos una interpretación que subraya la materialidad del cuerpo y la fractura con el pasado, que, en mi opinión, serán esenciales.

Después de esa escena, a través de un fundido que el espectador interpreta como una retrospección, aparece un cartel, sobre un acantilado y una imagen del mar también invernal en el que figura “Scarborough (U.K.) 1962”. De este modo se aludiría a los antecedentes de los primeros minutos del film. A partir de ahí veremos que es un hombre, al que parece conocer el protagonista, quien le transmite un mensaje en clave acerca de la nueva misión que tiene que realizar, y ahí también hay una pequeña variación: en la novela el destino era Italia, aquí es Polonia, lo que permite clarificar más el referente, puesto que la oposición al régimen español contó sobre todo con el apoyo de diversos países del Este, además del de distintos grupos y figuras en Europa Occidental.

La continuación de la frase inicial supone un cambio significativo. No cabe duda de que, como se ha indicado más arriba, cometeríamos un error al aceptar como medida la “fidelidad” al texto narrativo adaptado; la infidelidad supone un recurso económico y una línea interpretativa. El texto narrativo continúa refiriéndose al objetivo del viaje, la ejecución del traidor, y señala sus diferentes identidades, los distintos nombres “de novela” que habría utilizado, con lo que se indica el carácter metaficticio del texto, la identidad como máscara, que puede verse como un rasgo del hombre contemporáneo, pero que también resulta adecuado en un argumento que trate la lucha clandestina.

A lo largo de la narración novelesca vemos la identidad inestable del personaje, sus problemas al asumir la pérdida de confianza en la lucha contra el régimen y, en consecuencia, respecto a sí mismo y la actividad que ha realizado durante años. Elemento fundamental en su biografía era su lucha en la Guerra Civil, que había marcado su carácter de héroe, y así se refiere con admiración a él un personaje secundario, Luque, llamándole “capitán”, una denominación

que ya no le corresponde pues su ejército dejó de existir el año 1939. Las reflexiones a que tenemos acceso muestran su desencanto y permiten suponer que desde hace cierto tiempo su conducta es resultado de una inercia y no de sus convicciones.

En la película la impasibilidad de Terence Stamp, que recoge un modelo del *thriller* y las películas de espionaje, da como resultado una lectura más ambigua. Su actuación tiene la solidez de otras intervenciones de este gran actor, y su gestualidad resulta acorde con el hecho de tener que moverse en la clandestinidad. Hay que recordar que en el film una parte de sus palabras se recoge literalmente en los diálogos, pero lo que no se da es el constante monólogo en primera persona de la novela.

En escenas posteriores, en la primera parte de la película, siguiendo el procedimiento de la novela, presenta el contraste entre el protagonista y su organización, simbolizada por dos miembros principalmente, el anteriormente citado Luque y el jefe Bernal, y por unos comparsas que acompañan y protegen a este último.

En resumen, el contraste en la novela resultaba más inmediatamente perceptible porque tenemos acceso directo a la conciencia del personaje, mientras que la voz en *off* solo se utiliza en el film en una ocasión significativa. Evidentemente, el cine dispone de elementos para reflejar esa conciencia inexpressada del protagonista y su transición desde su supuesto pasado hasta el escepticismo que veremos al avanzar en el film, pero tendremos una perspectiva distanciada frente al héroe que no se da en el texto.

En la película de Pilar Miró hay dos escenas que van a resultar auténticamente significativas, diría que clave, de las que solo una aparece en la novela. Las dos son dos escenas de baile y se distancian bastante en el metraje del film (curiosamente serían momentos de distensión, en este y en otros géneros). La primera de ellas es la que inventan Miró y sus coguionistas (Mario Camus y Juan Antonio Porto), y que se da justo cuando encargan la misión a Darman: como fondo al encuentro del protagonista con Bernal, se ve y se escucha la celebración de una boda, y es el jefe quien le dice que se casa su hija, que esa generación ya ha nacido en el exilio y que ya no tienen vínculos ni con el pasado ni con España, a diferencia de ellos, que son la generación que perdió la guerra. Tras el encargo Darman contempla a una bailarina que comienza un tango, perfectamente ejecutado, y que le arrastra a él a la pista (en 23:37). En un primer momento él se resiste y mantiene rígidos sus movimientos, aunque termina bailando

y una toma en picado sobre los dos personajes nos hará verlos sobre un suelo en el que aparece un mosaico con un dibujo de la Rosa de los Vientos. El tango visto en superposición al dibujo resulta una de las tomas más memorables.

No cabe duda del significado simbólico de esos minutos, por un lado, señalando la distancia entre la voluntad y la acción, primero negándose el protagonista a moverse y luego aceptando el estímulo de la mujer, una mujer que se relaciona con otras dos en distintos momentos del film (y en el texto) y, por otro, los diferentes rumbos geográficos y vitales (una toma que, junto a otros fragmentos, se repetirá en una secuencia posterior en que se comprimen distintos momentos de la historia narrada).

Por otra parte, las dos mujeres que adquieren protagonismo se llaman Rebeca Osorio y son extraordinariamente parecidas, ya que según sabremos, al avanzar el relato, resultan ser madre e hija. La primera es la mujer de la que se enamoró Darman en otra misión en los años 40, una acción que pasó a denominarse el “caso Walter”, pues este era el nombre del traidor que tuvo que ejecutar, un pasado doloroso que había querido olvidar y que ahora revive. Rebeca Osorio es la mujer que permanece en su recuerdo junto al muerto (Walter era el marido de Rebeca) como una herida que se había cerrado en falso, cuya sutura no ha aguantado el paso de los años. En varios *flashbacks* vemos a esa mujer redactando en una máquina de escribir novelas rosa y colaborando con la resistencia, ayudando al refugiado Valdivia, un luchador al que Darman había conocido durante la guerra. El protagonista quiere creer que toda su actividad entonces fue justa, y que no estaría influido en sus decisiones por motivos sentimentales, que sus acciones fueron estrictamente racionales. Sin embargo, tal y como ha señalado Carlos Javier García, la esfera de las emociones desempeñara un papel mucho más importante del que puede sospechar el protagonista (García, 2002: 126). La segunda Rebeca Osorio, la hija, es la que protagoniza el segundo baile.

En la novela se describe explícitamente la sorpresa de Darman cuando en su persecución del nuevo traidor, Roldán Andrade,⁴ en un club nocturno, descubre que baila una mujer idéntica a la Rebeca Osorio que él conoció veinte años atrás, como si no hubiera pasado el

⁴ No deja de ser paradójico que este nuevo traidor se llamé Roldán, como el héroe medieval, que también lo podemos relacionar con el nombre en clave que da título a la novela.

tiempo. En esa noche ve como la nueva Rebeca representa la escena más conocida de la película *Gilda* (1946) de Charles Vidor, en la que actúan Glenn Ford y Rita Hayworth: Gilda canta “Put the Blame on Mame” y termina despojándose de sus largos guantes de raso.⁵ La película, y especialmente esa escena, fueron muy conocidas en la posguerra española, en la que Rita era uno de los máximos símbolos del cine de Hollywood. En el *remake* de la escena de Pilar Miró hay pequeñas variaciones: el baile y la gestualidad de Patsy Kensit imita suficientemente bien a su modelo, el descaro y la sensualidad de la Hayworth, pero, a diferencia del original, después de los guantes se quita también el vestido, un instante antes de que se apaguen los focos y termine el baile en un fundido en negro.

Resulta evidente que tanto el escritor como la directora han elegido esa escena por ser un referente muy conocido en la sociedad española para la que el mundo de Gilda, en plenos años del hambre, era un universo de sueños, pero también para que con ello el personaje recuerde las emociones más importantes en su vida. Todo esto no ha pasado desapercibido a alguno de los notables trabajos dedicados a *Beltenebros*, como el de Cécile François.

Este baile es el segundo que vemos, después del tango, y también se trata de un baile popular, y que nos habla de los materiales con que se construye el texto. Julio Cortázar, Alejo Carpentier y otros escritores canónicos de los sesenta y setenta utilizaban la música clásica o el jazz para tejer una red de resonancias y referencias intermediales, pero en los ejemplos citados esos materiales no tienen el nivel de la “alta cultura” y son más bien referencias comunes de la cultura de masas.⁶

Con respecto a la traslación de la mente del personaje vemos entonces que si en el primer baile tiene un papel pasivo, en el segundo es un espectador como tantos otros, pero los otros no ven su pasado

⁵ En realidad sabemos que Rita cantaba en *playback*, pues la voz que se escuchaba era la de Anita Ellis. Aprovechando el prestigio que había alcanzado la actriz en los años anteriores y durante la II Guerra Mundial, este film hecho a medida de la actriz, alcanzó primero un gran éxito en Estados Unidos.

⁶ Al recordar esas dos escenas puede señalarse que en la primera, Darman y la bailarina sustituyen a los verdaderos protagonistas de la boda, que muy probablemente deberían bailar un vals; y, en la segunda, el desnudo en el club nocturno sería un ejemplo de la doble moral del poder político, pues esta acción no podría ser tolerada en su política de espectáculos públicos.

que de nuevo se materializa, un pasado sobre el que resurgen interrogantes.

Esa escena es el resultado de una doble impostación, pues Patsy no es Rita, y el escenario de la interpretación poco tiene que ver con el original de Gilda (una representación de una representación). Para Darman además la joven ha usurpado una imagen que no le pertenece, la de su madre, y aunque él no llega a ver el final del baile, su conclusión será distinta: en el original Ford agrede brutalmente con una bofetada a Rita, que queda llorando. En la película de Miró, el diálogo en el camerino entre Darman y la joven recuerda en su rapidez e ironía al de distintos films de la época (Bogart y Bacall, en *The Big Sleep*, etc), tiene un aire de familia que sin duda será percibido por muchos espectadores.

Este segundo baile trae por medio de la segunda Rebeca los sentimientos que había intentado olvidar el protagonista durante dos décadas y las dudas que tenía o que le surgieron inmediatamente, pero este renacer no debería quedar solo en nostalgia porque el presente permite investigar el pasado.

Si recordamos la vinculación genérica de esta obra de Muñoz Molina y del film, y su relación con el “género negro” o “hard boiled”, a la manera de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, y de sus correlatos cinematográficos, en mayor medida que muchos seguidores de este tipo de relato, vemos que en *Beltenebros* está presente la crítica política y el análisis del pasado histórico.⁷ Lo significativo aquí tiene que ver con la crítica de la “razón de estado”, que utilizaban tanto los dirigentes de la dictadura como los de la oposición. En mi opinión, la crítica no se dirige a la actividad política de la izquierda en la oposición, en general, sino que se refiere al estalinismo como ideología y como un periodo terrible de la Historia europea, no solo para la antigua Unión Soviética. A este respecto resulta necesario acudir al contexto y a un libro que ha influido en varios aspectos aquí comentados. Muñoz Molina ha señalado el impacto que le produjo la lectura de Jorge Semprún, pues este, al igual que Darman, entre 1953 y 1962 realizó actividades clandestinas en España, bajo distintos nombres en clave y participó en la dirección del

⁷ Joan Ramón Resina, en un buen trabajo sobre la novela policiaca en la Transición española, interpreta el género como expresión de la ideología burguesa, en distintos modos y medidas. No obstante, en escritores como Hammett, a pesar de la ambigüedad de algunos de sus relatos que señala Resina, creo que es auténticamente relevante la dimensión crítica y la conciencia social.

Partido Comunista en el exilio. Sus diferencias con el partido y su postura crítica le llevaron a la expulsión antes mencionada, que años después darían lugar a un libro de éxito *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), que obtuvo el premio Planeta, y que fue admirado y vilipendiado por numerosos lectores, sobre todo por la autocrítica que expresa hacia su ideología y actividades dentro del estalinismo.

La crítica y la distancia aparecen en Darman y se dan junto al intento de asumir su responsabilidad en el pasado, que reaparece como una inaceptable simetría en el tiempo. En el texto encontramos un matiz que se repite dos veces: al relatar la ejecución en los años 40 de Walter dice que “le borró la cara” con su disparo, lo cual no sería solo una figura retórica. Con el arma que ha utilizado, una pistola común, resulta difícil que un disparo en la cara desfigure hasta hacer irreconocible a la persona; más bien podemos pensar que el objetivo de Darman es convertirlo en algo abstracto, borrar su identidad como pareja de Rebeca Osorio y como luchador en contra de la dictadura.

La crisis en las convicciones del protagonista resulta más explícita en la novela y en la película pesan más su impasibilidad y sus acciones, pero podemos encontrar otros matices diferenciadores.

Desde la escena inicial que comentábamos antes, Darman tiene mayor solidez como héroe, puesto que entre la escena inicial y final, muestra el valor, la determinación y la acción frente a la pasividad de Rebeca Osorio (hija). Además hay un cambio significativo en el desenlace: en la película y en la novela se producen en un cine abandonado, que fue el escenario en que conoció a Walter y Rebeca, y en ambos se produce la revelación de la auténtica identidad del comisario Ugarte, pues es Valdivia, el antiguo conocido y prestigioso luchador republicano que habría cambiado de bando. Por su culpa, al haberle engañado, se habría producido la ejecución de Walter, que ahora sabremos con seguridad que era inocente. En la novela, Darman fracasaría como héroe pues es Rebeca quien mata al nictálope comisario cuando le enfoca con una linterna y le hacer caer desde un piso alto del cine al patio de butacas. En el film, es Darman quien primero elimina a los policías que acompañan a Ugarte, con disparos certeros dirigidos a diferentes lugares de la sala, hasta que termina disparando al comisario en el vientre que cae retorciéndose antes de que el fuego que ha estallado en la sala se extienda. Vemos, para terminar, un *traveling* de huida de Darman y la joven, al que sigue otro de vuelta hasta llegar, en un *close up*, a las gafas del comisario que quedan en medio del fuego.

Habría que matizar, para concluir, en qué medida podemos hablar de héroe, o del crepúsculo del héroe. Algunos trabajos se han referido, con acierto aunque a veces llevando muy lejos el paralelo, a la dimensión cervantina del personaje, recordando el lema inicial de la novela: “Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién” (*Quijote*, II, LXI). En esa cita parece aludir al comportamiento de la lucha clandestina que cuenta el texto, si bien en el film, al colocarlo como cita final parece que estuviera más como moraleja que como situación de partida (pues la falta de compromiso sería anterior al presente de la novela). Carlos Alvar, buen conocedor de los héroes de la épica y la materia artúrica, señaló en la obra cervantina la distinta reacción de público y personaje al darse el enfrentamiento reiterado entre realidad cotidiana y ficción literaria, y el hecho de que en la Segunda parte del *Quijote* se incluyera el título de “caballero”. La realidad cotidiana para Darman es confusa y ya carece de un ideal que sustente sus acciones. No cabe duda de que no estamos ante una parodia del espía, como reconocía Ian Fleming en su personaje y ha señalado David Seed: “James Bond is the author’s pillow fantasy of available sex and rapid glamorous action” (Seed, 2003: 125).

Carlos Alvar recordaba la presencia en el *Quijote* del ideal cervantino en el contraste entre la realidad del personaje y su fantasía como caballero andante y se preguntaba acertadamente por la relación del ideal, las acciones y la realidad del hidalgo, en una época en que las armas de fuego habían cambiado por completo las reglas del combate y la guerra (Alvar, 2004-2005: 25). En la ficción que nos ocupa, en un mundo en que ha triunfado la guerra total, el ideal tendría un significado reducido a un ámbito privado. Ninguna de las virtudes que podían caracterizar a un caballero parecen sobrevivir al paso del tiempo, si bien en la lectura de Pilar Miró queda un residuo de valor y autenticidad.

La imagen que Darman puede tener de sí mismo como “luchador por la justicia” queda desdibujada y negada por las necesidades de su oficio, pero además ha sido un instrumento en manos de la *nomenklatura*, que había conseguido también el apoyo de una parte de los intelectuales y escritores occidentales durante la guerra fría: el luchador clandestino, el espía, debe moverse en un terreno en el que no existe certidumbre; en las misiones de correo no se plantea la auténtica problemática, pero en una situación límite, cuando se produce la disensión o la sospecha quien sea acusado no

tendrá un juicio con garantías: los sospechosos (Walter, Andrade) han sido ya juzgados en un nivel superior de la organización, un juicio secreto en el que no han podido defenderse. Con ello estaríamos de vuelta en el *Ancien régime* donde tampoco existían garantías jurídicas y todo podía explicarse por la “razón de estado”, incluso el terror aleatorio. Estamos en un terreno en el que no se puede despejar la ambigüedad y la duda, en el que el fin justifica los medios y en el que la falta de legitimación impide construir un relato que explique satisfactoriamente el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos (2004-2005), “El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en el *Quijote*”, en Sofía M. Carrizo y José Manuel Lucía Megías (coord.), *Letras. Libros de caballerías y el Quijote. Investigaciones y relaciones*, 50-51, pp.24-38.
- Bermúdez, Silvia (1994), “Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*”, *España Contemporánea*, 7. 2, pp.7-25.
- Borin, Fabrizio (2004), “Lo schermo e la pagina. *Beltenebros*: dal romanzo di Antonio Muñoz Molina al film di Pilar Miró”, *Studi Ispanici*, XXIX, pp.37-57.
- Bourret, Michel (1994), “Speculum temporis: La salle obscure dans *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Sociocriticism*, 10, 1-2, pp. 95-121.
- Carion, Christian (2009), *El caso Farewell*, Interp. Emir Kusturica, Guillaume Canet, Alexandra María Lara, Contracorriente Films.
- Ferrari, Marta Beatriz (2000), “Tradición literaria y cinematográfica en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *CELEHIS*, 12, pp.195-212.
- François, Cécile (2005), “El eros destructor: de la pulsión escópica al atropello. Erotismo y violencia en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina (1989)”, *Ciberletras*, 14.
- García, Carlos Javier (2002), “*Beltenebros*, una misión incierta”, en *Contrasentidos. Acercamiento a la novela española contemporánea*, Zaragoza, Tropelías, pp. 119-32.

- Hutcheon, Linda and Siobhan O' Flynn (2013), *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, [Second Edition].
- Huyssen, Andreas (1995), *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York and London, Routledge.
- Koselleck, Reinhart (2004) *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York, Columbia University Press.
- Le Goff, Jacques (1988), *Historie et memoire*, Paris, Gallimard.
- Lucifora, María Clara (2008), "Torsiones y distorsiones de la imagen: *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina y Pilar Miro", en I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas contemporáneas La Plata, Universidad, pp.1-14.
- Miró, Pilar (1991), *Beltenebros*. Interp. Terence Stamp, Patsy Kensit y José Luis Gómez, Iberoamericana Films.
- Muñoz Molina, Antonio (1989), *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral.
- Pérès, Christine (2000), "La divinité profanée: Rebeca Osorio, la femme palimpseste (*Beltenebros*, Antonio Muñoz Molina)", en *Images et divinités*, actes du 2^o colloque organisé par le GRIMH à Lyon les 16-17-18 novembre 2000, GRIMH/GRIMIA, vol. 2, Université Lumière-Lyon 2, pp.455-70.
- Pillado Miller, Margarita (1996), "Sobre la adaptación cinematográfica de *Beltenebros*", *Ojácano*, 11, pp.23-36.
- Richardson, Nathan E. (2004), "A Kingdom of Shadows: Muñoz Molina's *Beltenebros*. Film Theory, and Spain, 1944-1989", *ALEC*, 29, 1, pp.257-281.
- Rolph, Wendy L. (1995), "Desire in the Dark: *Beltenebros* Goes to the movies", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 1, pp.117-125.
- Scheidt, Dagmar (1999), "Pero los sueños son mentira, capitán. Pura mentira, como las películas": Film und Filmmische Techniken in *Beltenebros* von Antonio Muñoz Molina", en *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität Zwischen Film und Literatur*, eds. Jochen Mecke und Volker Roloff, Tübingen, Stauffenburg, pp.223-245.
- Seed, David (2003), "Spy Fiction", en Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp.115-134.
- Semprún, Jorge (1977), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta.
- Vázquez Naveira, Marta (2002), *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo textual entre la obra novelística de*

Antonio Muñoz Molina y el cine. "Beltenebros", Universidad, A Coruña.

Winter, Ulrich (2000), "El cine, la máquina de escribir y el teatro de la memoria: Sobre la lógica de la referencia a los medios en *Beltenebros*", en María T. Ibáñez Ehrlich ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt, Vervuert, pp.197-216.

Zecchi, Barbara (2012), "Introducción. La adaptación multiplicada", en Barbara Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.