

Técnicas narrativas y organización de la ficción, la autoficción y la metaficción en *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina*

Narrative Techniques and Organization of Fiction, Autofiction and Metafiction in *Como la sombra que se va* by Antonio Muñoz Molina

José R. Valles Calatrava

Universidad de Almería
jrvalles@ual.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2761-8452>

RESUMEN

Este trabajo estudia la obra *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina realizando primero un análisis de los elementos de la novela (acontecimientos, personajes, espacio, tiempo), luego de la naturaleza de sus contenidos (ficción, autoficción, metaficción) y finalmente de sus técnicas narrativas (forma espacial, disposición triangular de las historias, identificación de la escritura novelesca real y la de las dos novelas intratextuales, unificación del narrador y eliminación del diálogo directo).

Palabras Clave: literatura española contemporánea; novela; Muñoz Molina; autoficción; metaficción; técnicas narrativas.

ABSTRACT

This paper studies the work *Como la sombra que se va* by Antonio Muñoz Molina making a first analysis of the elements of the novel (events, characters, space, time), later the nature of its contents (fiction, autofiction, metafiction) and finally its narrative techniques (spatial form, triangular organization of stories, identification of the real and the intratextual novel, unification of the narrator and elimination of direct dialogue).

Key words: Spanish Contemporary Literature; Novel; Muñoz Molina; Autofiction; Metafiction; Narrative Techniques.

* Artículo resultado del Proyecto de Investigación *Cartocronografía de los relatos de viaje contemporáneos (siglos XIX y XX)* (Ref. FPI2017-86040-P), subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

1. INTRODUCCIÓN

Escrita según las referencias cronológicas internas a partir de febrero de 2014 y publicada en ese mismo año, *Como la sombra que se va* constituye una de las mejores novelas españolas de estas dos décadas de siglo XXI y, por supuesto, una de las obras cimeras del conocido y reconocido¹ escritor Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) por la trascendencia y habilidad con la que coapta dos elementos casi omnipresentes en toda su producción: los contenidos autoficcionales y los metaficcionales. La autoficción se construye desde el imaginario que activa un doble relato novelesco sobre la vida personal y profesional ficcionalizada mediante la trinidad del *yo* autor-narrador-personaje, principalmente en Lisboa: el recuerdo inmediato del presente cercano y la evocación de un pasado más de treinta años anterior. La metaficción, que integra como siempre numerosas referencias intertextuales al cine, música y literatura, es en este caso doble al relatar el proceso de escritura de la actual novela que planea, investiga y realiza sobre la trayectoria del asesinato de Luther King –lo más ficcional de la obra– y la suya muy anterior de *El invierno en Lisboa*.

Novela diegética y textualmente compleja, rica en despliegue léxico y en el uso de técnicas narrativas, *Como la sombra que se va*, que es en cierto modo también un doble relato de viaje, geográfico e identitario, fue en general muy celebrada por la crítica [se han manejado aquí cinco de ellas], obtuvo precisamente en 2015 el XXI Premio Internacional de la Crítica de Andalucía de Novela y fue finalista del Man Booker Prize of Fiction en 2018 por la versión inglesa publicada en Tuskar Rock Press.

2. LAS HISTORIAS: UNA CIUDAD, DOS PROTAGONISTAS, TRES VIAJES Y MOMENTOS

No hay demasiada uniformidad en las críticas españolas sobre la aparición de la novela (*ABC*, *El País*, *El Cultural*, *El Imparcial*...) en lo referido a los elementos esenciales de la historia narrativa: hay dos historias para Pozuelo, dos soportes argumentales para Ayala-Dip y dos tramas paralelas para Fuentes; son en cambio tres momentos y tres historias para Suau y para Lomana (Ayala-Dip 2014; Fuentes 2014; Lomana 2014; Pozuelo 2014; Suau 2014). Parece como si, diseminada en la multitud de secuencias en que se descomponen los veintiséis capítulos o grandes bloques textuales y la complejidad de una triple historia marcada por la investigación histórica, el recuerdo personal y la reflexión literaria, la novela se hiciera a primera vista relativamente ininteligible. O acaso sea que el libro (que curiosamente prescinde de un *Índice*) se muestra voluntariamente como un puzzle narrativo complicado, que espera una ardua y

¹ Permítaseme, por tanto, prescindir aquí de cualquier nota propedéutica biobibliográfica.

ergódica actividad lectora que organice las piezas para convertir el espacio textual significativo y objetivo en texto y constituir el/un sentido subjetivo próximo al deseo y el artificio autoral.

En principio, pese al relativo desacuerdo entre las citadas críticas, los componentes de la diégesis no presentan demasiado problema. Topográficamente, al margen de las breves localizaciones de la acción o referencias del narrador a Granada, Madrid, Atlanta, Memphis o Nueva York, la ciudad que se sitúa como destino de los tres viajes y emplazamiento esencial de los personajes, acciones y procesos de las tres historias narrativas (y la que, junto al narrador único, les da unidad a todas) es Lisboa; toda una serie de emplazamientos e itinerarios y actos en la misma contribuyen a dar verosimilitud a esta novela, que, como uno de sus grandes logros, construye un realismo no mimético ni lineal al salpimentarlo –no ya solo con las usuales palabras, descripciones o digresiones– sino con numerosos y extensos párrafos procedentes de la evocación, la indagación y el pensamiento.

No son tres, sino dos, los personajes principales de esas tres historias de tres viajes, más o menos extensos y múltiples cronológica e intratextualmente²: uno de los protagonistas es James Earl Ray, el asesino de Luther King, en su trayectoria delictiva y de huida, principalmente en su estancia en la capital portuguesa pero también en otras ciudades como Atlanta o Memphis (capítulos primero a vigesimosexto); el otro es el escritor que, primeramente, sale en un momento pasado de Granada y permanece en la capital lusitana acabando *El invierno en Lisboa* (capítulos tercero a decimotercero) y, en segundo término y en la acción principal, partiendo de Nueva York, revisita tal ciudad encontrándose con su hijo mientras está investigando y terminando de escribir su libro sobre Ray (capítulos primero y decimoquinto a vigesimosexto).

Febrero de 2014 es el momento cronológico de esta primera y primaria historia [H_1], que no en balde abre y cierra la novela, que tematiza el proceso creativo de la misma y que asimismo recubre e integra desde su pasado histórico dos historias subordinadas y pasadas, haciendo coincidir, además y a la par, la escritura ficcional del libro sobre Ray del escritor-personaje con la escritura real de Muñoz Molina de *Como la sombra que se va: la Nota de lectu-*

² Aunque no son los viajes el objeto central de este trabajo, conviene precisar que las tres historias entrelazadas son asimismo relatos de viajes interconectados –si bien por distintos motivos– que tienen como ciudad de destino común y fundamental Lisboa y que cumplen las condiciones de trascendencia de la factualidad, de la descripción, de la objetividad y del carácter fronterizo que Albuquerque (2011, 16-20) considera común a estas narraciones. En este caso concreto habría que añadir que la descripción, importante, se ve sobrepasada por la digresión reflexiva y la objetividad se desplaza más hacia el polo de la subjetividad, arrastrada no solo por la unicidad de narrador y ausencia de diálogo directo sino por el carácter testimonial y por la doble fuerza de la evocación y la memoria de una parte y la indagación reconstructiva de la personalidad de Ray por el narrador-escritor de otra.

ras, agradecimientos [y dedicatorias y aclaraciones] final del autor implícito, firmada en Madrid, confirma la condición primaria de esta acción. Tal H_1 está protagonizada por el personaje ficcional del escritor actual [$P_1=E$], contada en un relato ulterior y narrada, al igual que las otras dos, por un narrador único –homodiegético en cuanto a su persona e interno y equisciente en cuanto a su punto de vista y grado de conocimiento de los hechos–, que coincide con el propio personaje [$N=P_1-E$], que rememora su segunda estancia en Lisboa y que, metaficcionalmente, describe su escritura de la propia obra y reflexiona sobre la literatura y la novela.

Incluida y subordinada a ella se encuentra una segunda y más extensa historia [H_2], sobre Ray (intratextualmente, la única *supuesta* novela), un segundo personaje [P_2] cuya trayectoria y actividades, primordial pero no exclusivamente en Lisboa y en 1968, son el objeto de la investigación del personaje autoral, la materia de escritura del intitulado libro ficcional y la historia secundaria pero más extensa, objetiva y realista de la [*esta*] novela física de Muñoz Molina. Y, si esta segunda historia sobre Ray [H_2-P_2] surge dentro del libro desde la investigación y documentación (libros, archivos, entrevistas, viajes, etc.) del novelista y narrador [$N=P_1-E$], la tercera historia, expuesta también de forma diseminada y construida temporalmente en analepsis, surge desde la actividad evocativa y memorialística del mismo narrador-personaje [$N=P_1-E$], que recuerda su primera estancia en la capital portuguesa y casi treinta años antes: aunque joven, es el mismo actor [H_3-P_1-E], en idéntica ciudad –que no *espacio*– pero en otro momento y circunstancias anteriores –1987–. Lisboa, efectivamente, se va transformando no solo como lugar y ámbito de actuación de los acontecimientos y personajes sino como espacio, en sintonía cronológica con el cambio y evolución de las tres historias y del propio narrador-personaje: de modo similar a la evolución de la ciudad realista a la metafórica pero en la producción de Luis Mateo Díez (Martínez 2018, 753-772), conforme va acercándose la lectura al final y la cronología interna a la fecha de escritura novelesca –2014– va adquiriendo la capital lusa capacidad simbólica y matices personales de identificación del espacio con el narrador y el personaje (Valles 2016, 363) del escritor viajero: reencuentro, recuerdos, aumento de la descripción y la evocación sentimental de lugares, consideración de ciudad *amiga*, etc.

Como ejemplo, este fragmento muestra la identificación de la trama vital con la urbana en el paseo nocturno del protagonista y su esposa con su hijo y novia:

Este momento, esta noche, son el porvenir que yo no pensaba que vería. No quiero que se me olvide el regalo excepcional de estar vivo. La corriente del Tajo tiene un resplandor oleoso en la noche sin luna. La silueta punteada de luces del puente 25 de Abril me hace acordarme del puente George Washington de noche, sobre la amplitud oscura del Hudson. En el centro del río, hay un carguero inmóvil, con una torre de varios pisos en la proa, con grúas inclinadas, con la cubier-

ta iluminada y deshabitada en la niebla como un campo de fútbol en el que acaba de celebrarse un partido nocturno.

El flujo de la vida común va tejiendo y destejiendo sus argumentos, sus simetrías, sus resonancias, sin necesidad de que nadie invente nada, igual que se dibujan las curvas de un río o los brazos de un delta o los nervios de una hoja sin que intervenga la mano ni la inteligencia de nadie. En cierto sentido, una novela se escribe sola (Muñoz Molina 2014, 404).

3. CONTENIDO Y NATURALEZA DE LA NARRACIÓN: FICCIÓN, AUTOFICCIÓN, METAFICCIÓN

Un narrador y una ciudad, dos personajes centrales (uno de ellos en dos momentos de su vida) y tres historias como núcleos diegéticos. Pero también, como materiales temáticos y contenido novelesco: 1) lo indagado, investigado e imaginativamente reconstruido, 2) lo vivido y recordado, la vida y la memoria, y 3) la reflexión e ideas sobre el oficio, la novela y *esta* novela; en suma, pues, la literatura como ficción, como autoficción y como metaficción³.

3.1. *Lo ficcional*

En lo referido, en primer término, a la ficción escribe el ubetense:

Pero la ficción, como la música europea, es un arte de límites. Lo que empieza ha de terminar. “*In my beginning is my ending*”, dice T. S. Eliot. La partida de un avión o de un tren provee un final nítido y conveniente para cualquier historia. La llegada y la partida delimitan la fábula en el interior de un marco temporal, como las dos columnas de la Praça do Comércio delimitan para la mirada la anchura del cielo y del Tajo, la sugestión del océano que empieza más allá del otro límite, la silueta del puente 25 de Abril (Muñoz Molina 2014, 385).

Pese a ser un novelista esencialmente anudado a los materiales de la vida externa e interna, del mundo y la memoria, este párrafo revela la clara conciencia que el autor jiennense tiene de la condición ficcional ontológica del texto literario. Tal naturaleza, ciertamente, se evidencia menos en los fragmentos metaficcionales reflexivos que en los autoficcionales, bien evocativos y analépticos, bien enunciativos y contemporáneos, y en estos últimos también menos que en las escenas dedicadas a la historia del asesino de Luther King. Esta

³ Salvo que sean oportunas para los objetivos y el carácter monográfico concreto de este trabajo, eludo voluntariamente todas las cuestiones teóricas referidas a tres temas tan sustanciales y debatidos como justamente la ficción, autoficción y metaficción, así como las numerosísimas referencias bibliográficas a los estudios que las abordan.

historia, que no es la principal aunque sí la más extensa y la que una primariamente la novela física (*Como la sombra que se va*) y la novela intratextual (con sus diferentes nombres posibles, finalmente no cuajados), tampoco se caracteriza por su dimensión imaginativa y semántica fantástica: al contrario, más bien se trata de la reconstrucción narrativa realista de la trayectoria vital de un magnicida, sustentada en una indagación libresca, archivística, periodística y documental, que no obstante no puede sustraerse a la tamización subjetiva e imaginativa de la reficcionalización creativa, particularmente en lo tocante a las suposiciones y relleno de blancos de los documentos efectuados por el narrador y personaje-escritor ($N=P_1-E$) sobre el personaje de Ray (P_2).

Preguntado en una entrevista televisiva de *Página dos* sobre esta novela por el periodista sobre el carácter innominado del personaje del escritor, tras responder claramente Muñoz Molina que sí, que claro, que no hace falta denominarlo porque es él mismo, un *alter ego* narrativo, precisa respecto a la base y replanteamiento de la realidad en su novela

como los juegos posmodernos de decir que la realidad y la ficción son lo mismo, a mí eso no me interesa nada. Es decir, para mí en la novela era importante dejar claro aquello que es cierto: es decir, construir una novela, porque es una novela, con un máximo de materiales no inventados, ¿no? (López 2014)

3.2. *Lo autoficcional*

Ficción clara y reconocidamente realista, pues, en primer lugar. Pero también autoficción del mismo estilo, en segundo lugar y en cierto modo en el sentido usado por el creador del término, Serge Doubrovsky, para designar su narración *Fils*, que «programa una doble recepción, referencial respecto al pasado del héroe-narrador, y ficcional respecto al marco narrativo que justifica la evocación memorial» (Musitano 2016, 105) y que, en ciertas ocasiones, crea una unilateralidad del pacto narrativo que podría llegar incluso al *antipacto autobiográfico* (Alberca 2007, 166). La autoficción, que puede llegar en ese último caso al extremo de que lo contado por las instancias enunciativas y protagonizado por el personaje autodiegético sea manifiesta u ocultadamente falso, enlaza con toda una serie de discursos creados, contados y protagonizados por el yo, no siempre de carácter artístico y literario (autobiografías, memorias, diarios, epístolas, novelas autobiográficas o autofccionales...), esto es, *relatos de vida* o *escrituras del yo*⁴ –como también se han denominado en general– cuyo carácter más o menos ensayístico o literario, referencial o ficcional, veraz o verosímil, suele resultar de difícil deslinde.

⁴ Términos que justamente recoge Philippe Lejeune revisando veinticinco años después su propio concepto de *pacto autobiográfico* (Lejeune 2004, 169).

En su dimensión literaria, no obstante y en general, la coincidencia y usual identificación en el *yo narrativo* trino⁵ de autor, narrador y protagonista y el contenido autobiográfico ficcionalizado en la novela se ofrecen como elementos configuradores básicos y comunes. De hecho, Alberca –siguiendo a Lecarme– considera que la autoficción exige tanto una triple identidad nominal (autor-narrador-personaje principal) como la adscripción del relato al género novelesco: «La autoficción es en principio un dispositivo muy sencillo: sea un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten una identidad nominal y cuya identificación genérica indica que se trata de una novela» (Alberca 2004, 237).

Más que de autobiografía⁶ pues, ya que las novelas atraen inevitablemente hacia la ficción y la verosimilitud los elementos factuales y veraces, cabe hablar de autoficción en la narrativa del autor jiennense: un rasgo tan presente y común que Justo Serna lo analiza en un capítulo de revelador título, «Yo mismo soy la materia de mi libro» (Serna 2014, 263-286). En el caso concreto de este libro de Muñoz Molina hablamos de un relato novelesco con –expresamente en la entrevista televisiva antes mencionada confirma que el personaje del escritor innominado es él mismo (López 2014)– una transposición intratextual y ficcionalizada como personaje del propio autor. Un relato que es contado, como se ha indicado, por un mismo narrador interno y equiscente y protagonizado por un mismo personaje central [$N=P_1-E$] –ese escritor y desdoble autoral homo e intradiagético– en y sobre dos momentos de su vida personal y profesional –1987 y 2014–, que acogen dos historias vitales y escriturales distintas en un mismo emplazamiento urbano –Lisboa–, principal y trascendental pero no exclusivo. Pero ni siquiera con ese poder de la referencialidad de mundo y vida y con la vigencia del pacto narrativo de veracidad en lo referente a lo autopersonal pueden considerarse los distintos componentes vitales y memorialísticos como absolutamente veraces y exactos, ya que, además de que el *entorno autobiográfico* es subjetivo e imaginario –frente al *biográfico*, público y empírico– según Castilla del Pino (2004, 20) y del propio papel filtrador y reconstructor de la memoria, tales condiciones resultan imposibles e impertinentes en discursos ontológicamente ficcionales y discursiva y lingüísticamente selectivos.

⁵ *Yo* que, en ocasiones y por distintos motivos narrativos y estilísticos, puede transformarse en una segunda o tercera persona e incluso estructura impersonal (Romera 2006, 34).

⁶ Las dos muy conocidas posiciones antagónicas principales respecto a la autobiografía son las de Lejeune, basada en la dimensión referencial y el principio de veracidad del pacto autobiográfico autor-lector, y la de Paul de Man, respecto a la dimensión retórica y reconstrucción ficcional total del Yo en el texto autobiográfico. En España, tanto Pozuelo como Villanueva mantienen posiciones intermedias: Villanueva (1993, 28) entiende que la autobiografía es ficción genéticamente en tanto que el autor no reproduce sino que crea su yo, mientras se haría autobiográfica, referencial, tras la lectura intencional como algo verídico del lector; Pozuelo (2004, 177) plantea que, dado que hay un yo extratextual vinculado a la realidad y otro textual en el relato, el texto autobiográfico tendría una doble dimensión referencial y performativa.

En el capítulo primero da comienzo la historia recordada de la primera estancia en la capital portuguesa para escribir *El invierno en Lisboa* que acaba en el decimotercero:

Fui por primera vez a Lisboa a principios de enero de 1987 porque estaba escribiendo una novela que en parte sucedía allí. Yo no me daba cuenta de lo joven que era. Pensaba que no era joven y que mi vida ya estaba hecha y nada podría cambiar mucho en el porvenir: treinta años, casi treinta y uno, casado, con un hijo y a la espera de otro, una escritura de propiedad a mi nombre y una hipoteca que terminaría de pagarse al comienzo del próximo siglo, una plaza fija de funcionario. Debajo de una superficie tranquila mi vida era una yuxtaposición sin orden de vidas fragmentarias, un sinvivir de deseos frustrados, de piezas dispersas que no cuadraban. Una gran parte de lo que hacía me era ajeno. Lo que yo era por dentro y lo que me importaba de verdad permanecía oculto para la mayoría de las personas que trataban conmigo (Muñoz Molina 2014, 45).

Y en el capítulo quince se prorroga la segunda historia de la escritura presente de la propia novela, que se inicia en el primero y se extiende primordialmente por toda la segunda parte y hasta la conclusión del libro, en el capítulo vigesimosexto:

Ni un solo día en mi vida me he sentado a escribir sin una sensación abrumadora de imposibilidad y desánimo. Era así hace veintisiete años, en aquel piso de protección oficial de Granada, y es así ahora, esta misma tarde, ahora mismo, un anochecer de principios de febrero de 2014, delante de una ventana que da a una calle nevada de Nueva York.

El hombre de cincuenta y ocho años y el padre atribulado y muy joven que yo era casi sólo tienen eso en común, la incertidumbre que nada apacigua, el desaliento que ha de ser vencido con un esfuerzo igual... (ibídem, 259).

3.3. *Lo metaficcional*

Gonzalo Sobejano (1989), tras repasar estos términos y los posteriores trabajos al respecto de Patricia Waugh y Robert C. Spires, aplica las ideas del hispanista sobre la novela española de este tipo, que la llama *metarreferencial* porque olvida el *mundo* en detrimento de la reflexión sobre la propia novela y la divide en tres categorías (de la escritura, de la lectura y del discurso oral entre personajes), y realiza algunas matizaciones y una ampliación de la noción que llega hasta treinta novelas. Dotras (1994), después de analizar cinco novelas metaficcionales españolas (el *Quijote* de Cervantes, *El amigo Manso* de Galdós, *Niebla* de Unamuno, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados* de Torrente), concluye que la metaficción surge con el comienzo de la autoconciencia del acto de la escritura con la novela moderna y se caracteriza por la presencia de la doble preocupación sobre el proceso de creación narrativa y sobre las relaciones entre realidad y ficción o mundo y arte. Habría que añadir

además otros rasgos como la vindicación de la libertad imaginativa y creadora, la recuperación del placer por narrar en sí mismo, la incentivación del papel del lector como cooperante interpretativo.

Como la sombra que se va no pertenecería estrictamente a ninguna de las tres categorías de Spire y Sobejano (está bien presente el mundo exterior del presente, del recuerdo y de la indagación), si bien guarda más relación con la primera –la de la escritura–: al integrar ficción, autoficción y metaficción en tres historias distintas pero interrelacionadas, mundo, recuerdo y referencia escritural dibujan un mosaico mucho más complejo que el de una novela *solo* metaficcional, una novela que podría calificarse quizá de *narcisista* por su tematización –también– de la vida presente y pasada del yo-autoral pero en absoluto de, en sentido literal, *ensimismada*.

He aquí el inicio de casi todos los párrafos finales de la última escena del último capítulo:

La novela simplifica la vida. La simplifica y la calma. Engendra su propia fiebre, sobre todo cuando uno intuye que va acercándose al final. Gracias a la novela mi curiosidad tan voluble se concentra en una sola cosa.

La novela sujeta la vida a sus propios límites y la abre al mismo tiempo a toda una abundancia de tesoros ocultos, una espeleología y un submarinismo de yacimientos que estaban fuera de uno y dentro de uno y que sólo a uno mismo le estaba reservado descubrir. Aunque no escribas estás escribiendo. La imaginación narrativa no se alimenta de lo inventado sino de lo sucedido.

Internet es exclusivamente la puerta de acceso al gran archivo en el que descubro cada día y a cada momento informaciones que alimentan lo que estoy escribiendo.

La novela se ha ido haciendo sola con la riqueza ilimitada de lo real y con los espacios en blanco que no siento ninguna tentación de rellenar...

La novela es lo que escribo y también el cuarto de trabajo que se quedó en penumbra sin que yo me diera cuenta...

La novela es un rotulador de punta muy fina que se quedó sin tinta un día que pasé escribiendo cinco o seis horas seguidas y terminé un cuaderno completo. La novela se hace con todo lo que sé y con todo lo que no sé, y con la sensación de ir tanteando sin encontrar nunca un contorno narrativo preciso, porque cada historia lleva a otra en lugar de cerrarse sobre sí misma, establece conexiones nuevas como las sinapsis neuronales.

La novela se escribía mientras yo estaba sentado y tecleaba a toda velocidad en el portátil y cuando me quedaba quieto y pensativo con las dos manos en el filo de la mesa, y se escribe ahora mientras viajo en el tranvía número 28...

Dónde empieza y dónde termina una historia. Don Quijote se entera de que Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes a los que ha liberado con magnífica insensatez,

ha escrito un relato de su vida y le pregunta si lo tiene ya terminado, y Ginés le responde: «¿Cómo puede estar acabado, si no está acabada mi vida?» (Muñoz Molina 2014, 522-526).

En estrecha relación con lo metaliterario, con la reflexión consciente sobre la novela, se encuentra toda la cuestión transtextual, y especialmente intertextual. Llama la atención muy particularmente toda la conexión auto y metatextual con *El Invierno en Lisboa*, cuyo proceso de escritura constituye una de las historias narrativas y de la que ya he hablado suficientemente. También la aludida trascendencia de la capital portuguesa, que, incluso paratextualmente, es presentada en la contracubierta como «paisaje y protagonista esencial en esta novela, pues acoge tres viajes que se alternan en la mirada del escritor».

Pero son las relaciones intertextuales las que ocupan un lugar muy destacado en el libro y a las que hay que hacer obligada referencia aquí, particularmente a las tres artes –cine, música y literatura, sobre todo películas estadounidenses, jazz y novela– que, sin que falten la mitología, historia, filosofía o política, ocupan la inmensa mayoría de las alusiones textuales explícitas.

Ya desde sus inicios como novelista, una de las artes referenciales en la intertextualidad narrativa de Muñoz Molina es el cine. Justo Serna examina la influencia cinematográfica en la narrativa del autor ubetense, justamente además en una de las novelas rememoradas en *Como la sombra que se va*: «Recordemos la densa cita filmica que era, por ejemplo, *El invierno en Lisboa*, con unos personajes que se sabían epígonos, herederos de unos héroes cinematográficos. En aquellas primeras obras, las ficciones estaban repletas de cine, de ese caudal filmico que fluía en Muñoz Molina» (Serna 2014, 298). En la obra cabe encontrar múltiples referencias cinematográficas: a las películas vistas de joven *Érase una vez en América*, *El último tango en París*, *Ascensor para el cadalso*, *El sur*, *Novecento*, *El imperio de los sentidos*, *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon* y *Atlantic City* (Muñoz Molina 2014, 99-100), a *La noche de la iguana* e *Irma la Dulce* (ibídem, 181), a *El tercer hombre* y *Laura* (ibídem, 263), a *Casablanca* (ibídem, 357), etc.

También la música está presente desde el principio en la producción narrativa del escritor ubetense. Jazz, canción, ópera, sinfonías, a veces incluso en comparación con la estructura de la novela, salpimentan con cierta frecuencia las páginas de este libro: el texto reproducido de la similitud entre el ritmo de escritura novelesca lenta y rápida con la balada y el *be-bop* (ibídem, 262), las páginas dedicadas al jazz (ibídem, 100-108), las citas de música de películas (ibídem, 99-100) vistas en los cines granadinos...

Y, sobre todo, cuantitativa y cualitativamente, a lo largo de toda la obra, la literatura. Pessoa, Eliot, Emily Dickinson, Burroughs, Lorca, Proust, Flaubert, Bioy Casares, Onetti, Borges, Chesterton, numerosos protagonistas novelescos

famosos, etc. constituyen un disgregado mosaico de referencias literarias en la que el *Quijote* tiene un lugar especial: la autodenominación de Alonso Quijano (ibídem, 125), el duelo de la primera parte entre el caballero y el Vizcaíno (ibídem, 126) o la citada conversación con Ginés de Pasamonte (ibídem, 526), ya al final, son algunos ejemplos.

4. *DESEADO LECTOR*: TÉCNICAS NARRATIVAS DEL RELATO

Pero ni los asuntos o representaciones narrativas ni las historias y sus componentes básicos son otra cosa que los contenidos y esquemas –lógicos y causales– de los relatos, los elementos temáticos y significativos, actuacionales y funcionales, que se inscriben respectivamente en los estratos superiores de la trama y la fábula (Valles 2016, 345-367). Pese a su trascendencia narrativa, sobre todo en lo que hacen a la necesidad de implementación interpretativa y en consecuencia de exigencia de actividad del lector, es en el relato o discurso narrativo, en el *cómo*, en la construcción verbosimbólica de personajes, actos, espacios... mediante palabras y técnicas, donde se demuestra esencialmente la maestría narrativa de autor y novela. Es el terreno de juego el que, si bien con tácticas y alineaciones, se muestra constitutivo y definidor del ejercicio y del resultado literario.

Comparto la opinión de Pozuelo (2014, 11) respecto a la capacidad de ritmo lingüístico y detalle narrativo del autor ubetense, que en esta novela no solo muestra maestría narrativa y riqueza y precisión léxica sino, como ya he dicho, conocimiento del oficio de la escritura narrativa y del arte novelístico a los que permanentemente alude: de manera asistemática, subjetiva y desprovista de aparato crítico, claro, como esperan casi todos los lectores –no desde luego el firmante de «Una poética en calzoncillos»–, pero por supuesto también de modo sensato y fundado, personal pero refrendado por numerosos estudios.

No obstante, lo que me importa aquí es precisar las cuatro técnicas narrativas primordiales que a mi entender vertebran y se coaptan en el relato para mostrar un discurso narrativo especialmente complejo y fragmentado que requiere una atenta, escrupulosa y adecuada actividad interpretativa y creadora de sentido –pero de un sentido unitario– por parte de un *lector ideal* (Prince 1973, 177-196), de un imaginario y *deseado lector*: de ahí el título del epígrafe.

Yo quería que en mi novela un lector intuyera Lisboa como yo intuía Bruselas escuchando a Paquito D’Rivera tocar *Brussels in the Rain*; que pudiera entreverla como se entrevé la Viena espectral de *El tercer hombre*: un zaguán, un cementerio, una carretera, un club nocturno, una alcantarilla, escalinatas barrocas que se desmoronan en laderas de ruinas (Muñoz Molina 2014, 263).

4.1. *El desmontaje textual*

La estructura diseminada y alternada de capítulos y escenas narrativas de las tres historias de la novela, principalmente mediante la pura adjunción tipográfica de fragmentos textuales y la supresión sintáctica y semántica de conectores causales y cronológicos, crean un efecto de atemporalidad y yuxtaposición espacial que Joseph Frank denominó en 1945 *spatial form* (Frank, en Smitten y Daghistany 1981, 202-243) y consideró muy extendido en la literatura contemporánea, en la que efectivamente pueden encontrarse múltiples ejemplos. El concepto ha sido por ello muy aplicado en los análisis literarios, principalmente estadounidenses, pero asimismo abordado en el ámbito hispánico por Ricardo Gullón o Darío Villanueva e incluso planteado con otro nombre por Baquero Goyanes (1989, 227-230) *–álbum fotográfico–*, y por Vargas Llosa (1968, 22-24), buen empleador de esta técnica en su trayectoria literaria, principalmente en sus novelas de los años sesenta, que, poco después de utilizarla en *La casa verde* y sus cinco historias, denominó en una conferencia en Montevideo *vasos comunicantes* a este procedimiento constructivo, al que también yo mismo me he referido en otros trabajos como *desmontaje textual* (Valles 2015, 510).

Este efecto, además, dada la *–rarísima–* inexistencia de diálogos o escenas temporalmente sincrónicas entre el relato y la cronología, se ve particularmente enfatizado por las pausas, que contribuyen a la sensación de parada temporal: resaltan los detenimientos cronológicos descriptivos usuales, abundando aquí los dedicados a la descripción de Lisboa, pero también, y muy especialmente, las pausas reflexivas y digresivas, sobre todo las ya aludidas y muy frecuentes de carácter metaliterario y metanarrativo. En su estudio sobre Javier Marías, Muñoz Molina y Rosa Montero, Grohmann (2011) plantea justamente que la digresión (divagación argumental y carencia de trama, digresividad estilística, porosidad narrativa y ausencia de trama y *errabundia* o carácter nómada y mutante de los procesos creativos) constituye no solo una característica acusada sino una forma de representar, y de ver el mundo *–Welstanchauung–*, de gran parte de la narrativa española contemporánea.

Pero lo más interesante en esta dimensión de la obra de Muñoz Molina es que una forma de sucesividad espacial que aparentemente anula la temporalidad se emplea, junto a las otras técnicas, justamente para otorgar una estructura y sentido de unidad a una novela que es solo unitariamente espacial en su iteración de Lisboa como emplazamiento pero que, en el fondo, pese a la fragmentación textual y el peso digresivo no deja de ser, como cualquier novela, esencialmente temporal: no solo porque *–como se ha dicho–* sus tres historias se ubican en tres momentos cronológicos distintos y porque su propio paratexto titular, tomado del Salmo CII, se refiere a la fluencia del tiempo (*Mis días son como la sombra que se va...*), sino porque su transcurso en

la vida autoral es la base constitutiva de la memoria y la autoficción⁷, de lo evocado y lo vivido.

4.2. *La organización triangular de las historias*

La obra presenta –como hemos visto– dos historias subordinadas o enclavadas en otra principal, en una disposición triangular o diagrama arbóreo en la que un mismo narrador relata dos historias dentro de otra: la del escritor que se documenta y escribe una novela sobre Ray al par que reflexiona sobre la propia escritura y el personaje; el propio relato del crimen y huida hasta Lisboa de este y el evocado de la estancia del propio escritor en esa ciudad escribiendo otra novela muchos años antes son relatos intercalados y dependientes efectuados por el mismo narrador inicial que coincide con el personaje del escritor y que, por supuesto, es un alter ego del propio Muñoz Molina [$N=P_1-E$]. Textualmente, la historia de Ray cubre todo el libro (del capítulo primero al vigesimosexto, mientras la historial primordial del presente escritural de la novela intratextual ocupa la segunda parte de la obra (de los capítulos decimoquinto al vigesimosexto, aunque asimismo inicia –y acaba– el libro) y la primera historia pasada y evocada se extiende por la primera parte (entre los capítulos tercero y decimotercero). Como procedimiento narrativo, si bien no tan claramente en disposición triangular, la técnica se identifica, además de la ya citada *mise en abyme* de Gide –desarrollada por Dällenbah con su idea del *texto espejo*–, con la denominada *encuadramiento* o enmarcamiento por Shklovski y *estructura circular* o *en rondel* por Tomashevski, *tríptico* por Baquero Goyanes o *metadiégesis*⁸ por Genette.

Además, esta historia primaria subordinante, que abre y cierra el libro en el primer y último capítulos con la fuerza de prospección y retrospección, de expectativa y recapitulación, de interés y de repaso, de clímax y de anticlímax, de excitación y de tranquilidad, de interrogante y de aclaración, que, aparte de su función propia de apertura y cierre, siempre ofrecen respectivamente el inicio y el final de una novela, refuerza el sentido unitario de la obra al incluir en su seno las otras dos historias: unidad esencial en la pluralidad formal, diría, salvando distancias con ciertos discursos políticos.

⁷ No creo pertinente referirme aquí a toda la cuestión referida a la veracidad/verosimilitud/simulacro, no ya solo del discurso autoficcional/autobiográfico sino incluso de los filtros y orientaciones interesadas de la propia evocación y el recuerdo –memoria–. A este tema, a la vinculación de lo autoficcional con el concepto de *simulacro* de Baudrillard y con lo denominado *hipermoderno* en *Como la sombra que se va*, dedica precisamente su artículo Sergio Restrepo (2017).

⁸ Y que aquí casi sería mejor denominar *pseudodiégesis*, dado que se mantiene el mismo primer narrador-personaje en todos los relatos dependientes.

La cuestión del inicio y el final es uno de los aspectos metanarrativos más recurrentes en el libro. Así se refiere a la fuerza del final –inconcluso o abierto– el propio escritor jiennense en solo una de las frecuentes alusiones:

Me gusta el título de aquellas memorias terribles de Louis Althusser, *El porvenir es largo*. El porvenir dura mucho más de lo que casi siempre da a entender la literatura. Se pone el punto final en una novela como esa nota final, discordante, o rotunda, o dubitativa, que deja en el aire Thelonius Monk, una conclusión inesperada, que no culmina, sino que interrumpe, un quiebro. Pero el tiempo sigue fluyendo, aunque a nosotros no nos esté permitido indagar qué sucede con los personajes después del final (Muñoz Molina 2014, 383).

4.3. *La doble identificación del texto ficcional y real*

Más allá de la cuestión ya abordada de la metanovela, no es demasiado frecuente en la ficción la coincidencia del tema de la obra con el de la *realidad*, la presencia de la llamada *novela dentro de la novela* –calco de la idea de *teatro dentro del teatro*–, esto es, la sintonía de mundo físico y posible, de realidad exterior y universo novelesco, como ocurre en los famosos ejemplos respectivos de *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello o *Niebla* de Unamuno.

Este planteamiento, que coincide en lo esencial con las técnicas citadas de la organización heráldica en abismo o el texto especular, es una de las claves que, desde la psicocrítica basada en Charles Mauron y como una de sus cuatro *métaphores obsédantes* –constantes literarias en sus obras reveladoras del inconsciente autoral–, considera repetidas Franco Bagnouls (2001, 14) en la producción de las primeras novelas y ensayos del escritor jiennense: la aparición de personajes ligados a la escritura o producción de palabras; el carácter de exiliados interiores o transterrados físicos de muchos personajes; la recurrencia a Mágina, transfigurada como espacio mítico en el que emplazar a personajes de su imaginación o pasado; y la organización estética en *espejo*: la posibilidad multirreflejante de objetos y hechos y sus interpretaciones, la posibilidad también de la multiplicidad de la escritura concebida en *abismo*.

Es este el caso de la obra de Muñoz Molina, aunque en clave *corregida y aumentada*, porque son dos historias –y no una– las que incluye y enclava, asimilándolas a la realidad extraficcional presente (la escritura de la obra actual) y pasada (la escritura de otra obra anterior), en este último caso añadiendo además la vida y memoria autoral. El novelista ubetense inserta dentro de su libro, *Como la sombra que se va*, que con más extensión que trascendencia versa supuestamente sobre Ray, la historia nuclear, en ese presente, de la escritura de tal novela y, además, dependiendo de ella y recordando el pasado, la historia de la escritura de *El invierno en Lisboa*. Además de conseguir un *texto especular* y calcar doblemente la dimensión metanarrativa de *la novela en la novela*, con esta doble técnica el autor consigue otro objetivo, también doble:

sin anular ni la ficción ni la referencialidad externa (Lisboa, Ray), activa e intensifica los polos contrarios respectivos de la memoria personal y de la autorreferencialidad o metaficción.

4.4. *Unicidad enunciativa narrativa y focalizadora y ausencia de diálogo directo*

Como he adelantado, pese al triplete de historias, el narrador se mantiene estable en todo el relato: es el mismo narrador, identificado con el personaje del escritor, quien relata su doble proceso escritural y su actividad investigadora y relatora de Ray y quien lo hace desde una perspectiva interna, intrahistórica, y un grado equisciente al de otros personajes de conocimiento de los hechos. No obstante, pese al uso mayoritario de la narración en primera persona, aparece ampliamente la tercera cuando éste cuenta los actos de Ray; asimismo, hay un amplio uso de la *autopsiconarración* –replantando el término y concepto de Dorrit Cohn (1978, 11-17)– cuando, en los amplísimos fragmentos discursivos de reflexión o evocación, el narrador deja fluir bajo su inflexible tutela los pensamientos y recuerdos de sí mismo como personaje.

Pero, más que esta actividad narrativa, sorprende mucho más la inexistencia del diálogo directo en todo un relato de más de quinientas páginas. Muñoz Molina delega su actividad narrativa directa en un *alter ego*, el narrador, al que sin embargo no le concede, ni en un solo momento de las tres historias, permiso para dejar asomar, de forma directa e independizada, claro está, al personaje del escritor que también es otro *alter ego* intratextual, en segundo grado, de sí mismo. La primera instancia intranarrativa autoralmente delegada –narrador– nunca desembraga para que actúe enunciativamente, de forma directa, autónoma e independiente, la segunda –personaje–, ni siquiera en los muchísimos casos en que homodiegéticamente coinciden; preeminencia absoluta, pues, del modo narrativo frente al inexistente escénico, del *telling* frente al *showing*; también del *monologismo* –en sentido bajtiniano–, y además enfatizado absolutamente por el peso de lo subjetivo y personal, frente al dialogismo.

Toda esta unificación enunciativa de voz y focalización narrativa contribuye al igual que las otras técnicas citadas a la construcción interna integrada y cohesionada de un relato único y unificado pero textualmente extenso, fragmentado y desordenado y diegéticamente triple en sus historias y momentos y doble en su protagonismo.

5. CONCLUSIÓN

Novela menos ágil que morosa y menos narrativa que de digresión reflexiva y evocativa sobre la y su(s) novela(s) y sobre la y su(s) vida(s), *Como*

la sombra que se va, elaborada con materiales ficcionales, autoficcionales y metaficcionales, es un relato textualmente desordenado y diseminado y diegéticamente complejo (de tres historias distintas pero interrelacionadas que suceden a dos personajes distintos en tres viajes y momentos cronológicos distintos y en múltiples localizaciones urbanas con preeminencia de una ciudad, Lisboa, que acoge la mayoría de los acontecimientos), pero que está técnicamente vertebrado por cuatro procedimientos constructivos básicos (desmontaje textual, disposición triangular de las historias, coincidencia intratextual de la historia de la escritura real y las dos ficcionales y unificación enunciativa de voz y focalización con eliminación absoluta del diálogo directo de los personajes) que buscan un lector ideal que sepa reconstruir el puzle textual y diegético para integrar las piezas en un relato único y reconstruirlo con un sentido unitario.

Toda esta variedad de técnicas, la habilidad y densidad narrativa y riqueza léxica del autor, la multiplicidad de referencias artísticas intertextuales y, especialmente, la adecuada coaptación de ficción, metaficción y autoficción hacen sin duda de esta novela, a mi entender, una de las mejores de la producción más reciente de Muñoz Molina y también de las más destacadas de la novela española auto y metaliteraria de estas dos primeras décadas de siglo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alberca, Manuel. 2004. «La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción». En *Autobiografía en España: un balance*, editado por Celia Fernández y M.^a Ángeles Hermosilla, 235-255. Madrid: Visor.
- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alburquerque, Luis. 2011. «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura* LXXIII, 145: 15-34. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Ayala-Dip, J. Ernesto. 2014. «Crónica y expiación». *El País*, 22-11-2014. https://elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416414590_282643.html
- Baquero Goyanes, Mariano. 1989. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- Castilla del Pino, Carlos. 2004. «El eco autobiográfico». En *Autobiografía en España: un balance*, editado por Celia Fernández y M.^a Ángeles Hermosilla, 19-26. Madrid: Visor.
- Cohn, Dorrit. 1978. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. París: Seuil.
- Dotras, Ana M. 1994. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.
- Franco Bagnouls, Lourdes. 2001. *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Ciudad de México: UNAM – Plaza y Valdés.
- Frank, Joseph. 1981. «Spatial Form: Thirty Years After». En *Spatial Form in Narrative*, ed. Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany, 202-243. Ithaca: Cornell University Press.

- Fuentes, Rafael. 2014. «Antonio Muñoz Molina: *Como la sombra que se va*». *El imparcial*, 28-12-2014. <https://www.elimparcial.es/noticia/146077/antonio-munoz-molina-como-la-sombra-que-se-va.html>
- Grohmann, Alexis. 2011. *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam: Grodopi.
- Lejeune, Philippe. 2004. «El pacto autobiográfico, veinticinco años después». En *Autobiografía en España: un balance*, editado por Celia Fernández y M.^a Ángeles Hermosilla, 159-172. Madrid: Visor.
- Lomana, Íñigo F. 2014. «Antonio Muñoz Molina: una poética en calzoncillos. Sobre *Como la sombra que se va*». *Modo Lectura*. <https://doi.org/10.13023/naeh.2017.06>
- López, Óscar. 2014. «Como la sombra que se va (Entrevista a Muñoz Molina por Óscar López)». *Página Dos*. 28-11-2014. Madrid. Radiotelevisión española. <http://www.rtve.es/television/20141128/antonio-munoz-molina/1056982.shtml>
- Martínez, José Enrique. 2018. «La ciudad difusa de Luis Mateo Díez (de *El paraíso de los mortales a Vicisitudes*)». En *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romero Castillo*, I, editado por Guillermo Lain Corona y Rocío Santiago Nogales, 753-772. Madrid: Visor.
- Molero, Alicia. 2000. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang.
- Musitano, Julia. 2016. «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos». *Acta literaria* 52: 103-123.
- Muñoz Molina, Antonio. 2014. *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral.
- Pozuelo, José María. 2004. «Autobiografía: del tropo al acto del lenguaje». En *Autobiografía en España: un balance*, editado por Celia Fernández y M.^a Ángeles Hermosilla, 173-182. Madrid: Visor.
- Pozuelo, José María. 2014. «Tras los pasos de un asesino». *ABC Cultural*, 29-11-2014: 11.
- Prince, Gerald. 1973. «Introduction à l'étude du narrataire». *Poétique*, 14: 177-196.
- Restrepo, Sergio. 2017. «Pos-simulacro e hipermodernidad en *Como la sombra que se va*, de Antonio Muñoz Molina». *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 5. <https://doi.org/10.13023/naeh.2017.06>
- Romera Castillo, José. 2006. *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor.
- Serna, Justo. 2014. *Pasados ejemplares: historia y narración en Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sobejano, Gonzalo. 1989. «Novela y metanovela en España». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-metanovela-en-espaa0/html/0216a61c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0
- Valles, José Rafael. 2015. «La casa verde: medio siglo de un *quipu* literario. Lector, trama y técnicas narrativas en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa». *Signa. Revista Internacional de la Asociación Española de Semiótica* 24: 497-514.
- Valles, José Rafael. 2016. «Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo». *Revista de Literatura* LXXVIII, 156: 345-367. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2016.02.014>
- Valles, José Rafael. 2018. «Biografía y novela biográfica. *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán como novela biográfica de carácter dialógico, político y crítico». *Estudios Filológicos* 61: 283-301.
- Vargas Llosa, Mario. 1968. *La novela*, 2. Montevideo: Cuadernos de Literatura.

Villanueva, Darío. 1993. «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, editado por José Romera Castillo, 15-32. Madrid: Visor.

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2020.

Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2020.