

Wiosna Szukala

(Uniuersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

## LAS FIGURAS DEL *FLÂNEUR* Y DEL DETECTIVE MASCULINOS EN LA OBRA DE JAVIER MARÍAS Y ANTONIO MUÑOZ MOLINA

**Fecha de recepción:** 31.10.2018

**Fecha de aceptación:** 15.10.2019

**Resumen:** En el presente artículo se propone examinar las figuras literarias del *flâneur* y de su supuesto sucesor, el detective, en la obra de dos autores españoles contemporáneos, Javier Marías y Antonio Muñoz Molina. El *flâneur*, identidad equívoca por excelencia, aunque originalmente identificado con el paseante burgués del París decimonónico, ha evolucionado convirtiéndose con el tiempo en una especie de detective urbano. Ambas figuras, identificadas tradicionalmente con la representación de la óptica masculina, han despertado el interés de los estudios de género. Los narradores de las novelas de Javier Marías y Antonio Muñoz Molina son héroes masculinos que se trasladan frecuentemente de un lugar a otro, viven o residen en el extranjero. Les une la afición por deambular por las calles de alguna ciudad desconocida con la sensación de desajuste con respecto a la vida prosaica del resto de sus habitantes. Otra característica que les asemeja es que, a menudo por una concurrencia de circunstancias peculiares, llegan a colaborar con instituciones secretas, desempeñando la función de detective. El objetivo de este ensayo consiste en analizar cómo estos dos autores actuales se sirven de las figuras del *flâneur* y del detective para construir la identidad de sus protagonistas masculinos.

**Palabras clave:** *flâneur*, detective, identidad masculina, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina

**Title:** Masculine Figures of *Flâneur* and Detective in the Work of Javier Marías and Antonio Muñoz Molina

**Abstract:** This article examines two literary figures – the *flâneur* and his supposed successor, the detective – in the work of two contemporary Spanish authors, Javier Marías and Antonio Muñoz Molina. The *flâneur* was originally identified with the bourgeois walker of nineteenth-century Paris. His identity, par excellence equivocal, has evolved in the following decades, becoming over time an urban detective. Both figures, traditionally identified with the representation of “male gaze”, have aroused the interest of representatives of gender studies. The narrators of the novels of Javier Marías and Antonio Muñoz Molina are male heroes, who move frequently from one place to another, live or reside abroad. They have in common their love of wandering the streets of an unknown city, with the feeling of incongruity with the prosaic life of its permanent residents. Another characteristic they share is that due to concurrence of peculiar circumstances, they often come to collaborate with secret institutions, performing the function of a detective. The objective of this essay is to analyze how the two contemporary authors use the figures of *flâneur* and detective to construct identities of their male protagonists.

**Keywords:** *flâneur*, detective, masculine identity, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina

Los narradores de los sucesivos libros de Javier Marías y Antonio Muñoz Molina poseen características semejantes, así que parece pertinente constatar que, de hecho, tenemos que vérnosla con un solo protagonista, siempre el mismo, que reaparece constantemente en sus novelas. En la obra de ambos autores aparecen narradores protagonistas masculinos que cuentan su propia historia desde un distanciamiento temporal. Se trata en cada caso de personajes solitarios, introvertidos, algo perdidos en la vida. Son hombres dotados de sensibilidad, que con frecuencia ejercen profesiones vinculadas con el mundo artístico o intelectual: son profesores académicos (*Todas las almas*, *Carlota Fainberg*), músicos (*El hombre sentimental*, *El invierno en Lisboa*) o traductores (*El jinete polaco*, *El corazón tan blanco*); podríamos clasificarlos como hombres de letras. Al mismo tiempo, dichas ocupaciones parecen no poseer una importancia relevante para sus ejecutores, constituyen más bien un oficio accidental, provisional, a veces solo temporal. Sin importar la profesión ejercida, los protagonistas de las novelas de ambos escritores comparten una afición: deambular por alguna ciudad, vagar por las calles, sin rumbo ni objetivo fijo. Otra característica que les asemeja es que a menudo por casualidades o circunstancias peculiares, terminan colaborando con instituciones secretas y desempeñan la función de detective. El objetivo de este ensayo consiste en analizar cómo estos dos autores se sirven de la figura del *flâneur* y del detective para construir la identidad de sus protagonistas masculinos<sup>1</sup>.

Un motivo recurrente en las novelas de ambos escritores es el viaje: los protagonistas, entre otras razones debido a su trabajo, se trasladan frecuentemente de un lugar a otro. El narrador a veces sale de España –siempre a una metrópolis: Londres, Nueva York, Lisboa, Buenos Aires–, otras se halla tomando la decisión sobre el regreso a su país natal. El desplazamiento espacial genera el sentimiento de permanecer en una fase pasajera, produce una suspensión temporal. Para Jacques Deza, el narrador de la trilogía *Tu rostro mañana*, el estar de viaje constituye una etapa vital “puesta entre paréntesis”:

Uno no es nunca lo que es [...] cuando está solo y vive en el extranjero y habla sin cesar una lengua que no es la propia o la del principio. Por mucho que se prolongue [...] ese tiempo de nuestra ausencia se nos va acumulando como un extraño paréntesis que en el fondo no cuenta ni nos alberga más que como conmutables fantasmas sin huella [...], como si todo perteneciera a una existencia provisional, paralela, ajena o prestada, ficticia o casi soñada [...]; como si todo pudiera ser relegado a la esfera de lo imaginado tan sólo y jamás ocurrido. (Marías 2004: 119)

Esta descripción bien refleja la actitud hacia la realidad propia de los personajes de Marías y Muñoz Molina, pues nunca se sienten del todo en su lugar, tanto en el plano del lugar que habitan como a nivel existencial. Si no están de viaje, lo planifican o sueñan

<sup>1</sup> Tomando en cuenta la extensión de la obra de estos dos escritores, hemos decidido limitar nuestro análisis a tres novelas de Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Carlota Fainberg*, y a tres de Javier Marías, *El hombre sentimental*, *Todas las almas*, *Tu rostro mañana*. No incluimos en nuestro estudio la obra publicada en 2018, *Un andar solitario entre la gente*; aunque este libro de Muñoz Molina recupera la figura del *flâneur*, debido a su estructura fragmentada y la falta de una trama –entendido esto de manera clásica–, no constituye una novela propiamente dicha.

con él; no arraigados a ningún lugar, permanecen en un estado de tránsito, entre la localización actual y otra potencial.

Los protagonistas viajan solos, solitarios entre la muchedumbre, recorriendo calles desconocidas; una imagen recurrente tanto en los textos de Marías como de Muñoz Molina. Según este último, quien, como él mismo afirma, queda bajo la influencia de la escritura de James Joyce, la mejor literatura de la modernidad la han escrito los grandes robinsones urbanos, náufragos vitales, marginados de la sociedad, que vagabundean por las calles en compañía exclusiva de su pensamiento (cf. Charchalis 2003: 131). Richard Sperber califica la prosa de Muñoz Molina como *flâneur literature*. El teórico investiga las manifestaciones del motivo de la *flânerie*, peregrinaje o paseo despreocupado, presentes en la obra del escritor. Parece que dentro de la categoría propuesta por Sperber podríamos clasificar también la prosa de Marías. Dos rasgos característicos de los héroes de sus novelas son el vagabundeo por las calles de las grandes ciudades y una sensación de desajuste con respecto a la vida prosaica del resto de sus habitantes. Esta experiencia es comentada por el protagonista de *El hombre sentimental*:

Me exasperaba no poder confundirme con la población local más que en lo puramente físico y accesorio (compartir su espacio, o a lo sumo rozarme con ellos en los transportes públicos), no poder participar en los negocios y afares que se traían entre manos delante de mis propios ojos, ni de los movimientos resueltos, casi mecánicos –denotadores de un objetivo, un cálculo, una ocupación, de prisas– de los transeúntes y los automovilistas que cruzaban sin cesar ante mi vista [...]. Me irritaba no ser uno de ellos. (Marías 1996: 33)

El narrador de *Todas las almas* (1989), la siguiente novela de Marías, afirma: “Yo he caminado interminablemente por la ciudad de Oxford y conozco casi todos sus rincones y también sus confines [...]. La mayoría de las veces caminaba sin propósito y sin rumbo determinado” (1994: 21). Su *errabundia* empedernida la compara con el estilo de vida de los vagabundos sin casa:

Los únicos que vagaban por la ciudad, como yo, eran los pordioseros más violentos y más desesperados y más inactivos y más borrachos, algunos de los cuales eran quizá malogrados talentos de las artes y de las ciencias. [...] La ciudad de Oxford, o su casco central, no es grande, por lo que uno puede encontrarse con relativa facilidad, a la misma persona dos o tres veces en un mismo día. Puede imaginarse cuán fácil resulta si tanto uno mismo como esa otra persona pasan además la jornada en la calle, vagando, errando, caminando sin rumbo, motivo, propósito ni seguramente –siquiera– conciencia de caminar. (120)

La noción de *flâneur* tenía en un principio connotación peyorativa, se la usaba para describir a las personas privadas de ocupación permanente y lugar de residencia: los mendigos, vagabundos, delincuentes. Con el tiempo el concepto comenzó a referirse al despilfarro del tiempo, un *lujo* propio de personas privilegiadas. Los *flâneurs* literarios más conocidos son, como bien sabemos, los surgidos de la pluma de Charles Baudelaire, Edgar

Allan Poe, Honoré Balzac, E. T. A. Hoffmann, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Marcel Proust o Robert Walser. Zygmunt Bauman escribía que “el deambular era considerado como una ocupación reservada a los elegidos: personas con gran cantidad de tiempo libre e ingresos adecuados, quienes trataban la vida como una colección de experiencias y sensaciones<sup>2</sup>” (1994: 23).

“*Flâneur* es un concepto de género<sup>3</sup>”, afirma por su parte Elisabeth Wilson, la autora del ensayo *The Invisible Flâneur* (1992: 8). Según la investigadora, el papel de un paseante despreocupado pertenecía exclusivamente a los hombres, no existía en la cultura general un equivalente femenino de la figura del *flâneur*; no existía ni la *flâneuse* ni la *flâneur* mujer. “La libertad del *flâneur* para vagar a voluntad por la ciudad es esencialmente la libertad masculina”, según misma teórica y añade: “es *flâneur*, el hombre de la libertad, la ligereza, el placer, el hombre que toma posesión visual de la ciudad, que ha emergido en el discurso feminista posmoderno como la encarnación de la ‘mirada masculina’, que representa el dominio visual y voyeurista de los hombres sobre las mujeres” (8). Sobre la mirada “masculina” del *flâneur* escribió anteriormente, entre otros, la británica crítica de arte Griselda Pollock. En su texto *Modernity and the spaces of femininity* apuntaba: “La mirada del *flâneur* materializa y produce una sexualidad masculina que disfruta de la libertad de mirar, evaluar y poseer, en realidad o en la fantasía<sup>4</sup>” (1988: 259).

Cada *flâneur* es al mismo tiempo un *voyeur* (un mirón), un observador atento y perspicaz, que mirando prefiere mantenerse anónimo, ve todo sin ser visto. Tanto Pollock como Wilson, al describir la mirada masculina del *flâneur* hacen referencia al concepto del *male gaze*, acuñado por Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). La autora de este famoso libro, basándose en la obra de Freud y de Lacan, defendía la hipótesis de que la diferencia sexual se marca a través de la mirada. Según su teoría, la mirada masculina convierte a la mujer en objeto, se apodera de los sujetos femeninos y priva a las mujeres de la posibilidad de una mirada propia. Mulvey analiza las imágenes fílmicas, investigando los esquemas narrativos alrededor de los cuales se funda el orden patriarcal. Las protagonistas femeninas son presentadas como objetos sexuales dispuestos ante los varones, son estos quienes las construyen desde su óptica particular. La mirada masculina, a diferencia de la femenina, dispone de poder.

Wilson, sin embargo, polemiza con la interpretación propuesta por Pollock, resaltando que, aun disponiendo de la mirada, no es el *flâneur* la personificación del *poder masculino*, de su fuerza y dominación. La autora de *Invisible Flâneur* acusa a su compatriota de una lectura superficial de la teoría de Mulvey. Esta última, como explica Wilson, hacía hincapié en la base narcisista del instinto scopofílico. El hombre que *gobierna* su mirada disfruta de la observación y del control aparente del objeto femenino. Este procedimiento está, no obstante, destinado principalmente a compensar una falta –carencia, castración–,

<sup>2</sup> “Przechadzki były zajęciem dla wybranych – ludzi o dużej ilości wolnego czasu i dochodach, jakie życie w zwolnionym tempie, życie od niechcenia, życie jako kolekcjonowanie wrażeń, czyniły możliwym”.

<sup>3</sup> “The very idea of the *flâneur* reveals it to be a gendered concept”.

<sup>4</sup> “The gaze of the *flâneur* articulates and produces a masculine sexuality which in the modern sexual economy enjoys the freedom to look, appraise and possess, indeed or in fantasy”.

por la que está marcada su propia identidad. La figura del *flâneur* materializaría, pues, no tanto la potencia del sujeto masculino patriarcal, sino más bien lo contrario, lo ilusorio de esa potencia, su vulnerabilidad. En los rotundos términos de Wilson (cf. 1992: 19), se trataría de la figura que de hecho personifica la inseguridad masculina, su impotencia, su fragilidad identitaria.

Peter Ferry, autor de *Masculinity in Contemporary New York Fiction* (2015), considera que la figura del *flâneur*, al constituir uno de los modelos fundamentales del sujeto postmoderno, puede –y debe– constituir una herramienta metodológica en el análisis de la masculinidad actual. “La cuestión de la masculinidad –su formación y deconstrucción– está fundamentalmente vinculada a la figura del *flâneur*”<sup>5</sup>, apunta el investigador. Ferry analiza el motivo de la *flânerie* presente en las novelas actuales ambientadas en Nueva York. Reflexionando sobre el significado simbólico de la afición del protagonista a pasearse por la ciudad –motivo tan asiduamente explotado por la literatura norteamericana actual–, el autor llega a la conclusión de que puede constituir una expresión, en cierto grado inconsciente, del deseo de huir de la responsabilidad derivada de las normas y exigencias sociales impuestas al sujeto. Así que el *flâneur* moderno constituiría no tanto una manifestación de la masculinidad fuerte y potente –en ello Ferry está de acuerdo con Wilson–, sino más bien una expresión de crisis de la identidad masculina. Vagar por las calles, sin rumbo, a veces compulsivamente, podría ser considerado como un síntoma de las ganas de escapar de una realidad opresiva.

Cabe volver a poner el acento en que la errabundia del *flâneur* tiene carácter no solo espacial, sino también mental e intelectual, con todo y sus dimensiones sentimentales y emotivas: al pasear por las calles le acompaña también el errar del pensamiento. Como escribía Wilson, el *flâneur* “flota sin ninguna base material, vive de su ingenio y, careciendo del discurso patriarcal que le otorgaba significación, se ve obligado a inventar una nueva identidad”<sup>6</sup>. Bauman atribuye un significado similar al flanerismo; el objetivo principal de la figura del paseante moderno consistiría en el “cumplimiento de la vocación”, entendida como la (re)construcción de su propia identidad (1994: 12).

Los protagonistas de ambos escritores españoles articulan, de manera incluso a veces ostentosa, problemas acerca de la identidad. El narrador de *Todas las almas* caracteriza su estancia en Oxford como un tiempo de severa inquietud: “me di cuenta de que mi estancia en la ciudad Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación; y de que cuando allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global” (69). Alexis Grohmann observa que toda la prosa de Marías trata de una “identidad trastornada” (2008: 65), experiencia de la que da cuenta el narrador de la historia. Esta convicción es compartida también por otros críticos de la obra del autor, entre otros Manuel Alberca, según el cual la pérdida de la identidad y su ardua búsqueda constituyen uno de los temas cruciales de la narrativa del escritor madrileño (2013: 453). Alberca

<sup>5</sup> “The issue of masculinity –its formation and deconstruction– is fundamentally linked to the figure of the *flâneur*”.

<sup>6</sup> “floats with no material base, living on his wits, and, lacking the patriarchal discourse that assured him of meaning, is compelled to invent a new one”.

constata que el protagonista maríasense es un personaje paradójico, lleno de contradicciones que enfatizan equívocos identitarios a la par que las sondea:

Es un personaje contradictorio a la fuerza, pues sugiere o expresa tanto su falta de entidad como la necesidad obsesiva de afirmación. Es como si la debilidad de su yo se fortaleciese en cada acción o sentencia verbal. Este protagonista hace ostentación de su vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones, y no contento con reconocerlas, las pone en escena. (2013: 452)

El *trastorno* de identidad del que da relación el narrador se manifiesta, entre otras cosas, por su incapacidad de actuar. Los personajes de Marías y Muñoz Molina son unos seres dubitativos, indecisos, inertes. Se ocupan más que nada de esperar sin saber qué y de pensar sin objetivo, como bien lo ilustra un fragmento de la narración del León de Nápoles, quien confiesa lo siguiente:

En estas páginas que he ido llenando (sin haber desayunado aún) reconozco una voz fría e invulnerable, como las de los pesimistas, que, lo mismo que no ven ninguna razón para vivir, tampoco ven ninguna para matarse o morir, ninguna para temer, ninguna para aguardar, ninguna para pensar; y sin embargo no hacen sino estas tres últimas cosas: temer, aguardar, pensar, pensar sin cesar. [...] Pensaba tanto por entonces que llegué a estar harto de mí mismo. Era, además, un pensamiento irreflexivo, no guiado, fluctuante, sin meta ni punto de arranque, insoportable [...]. (Marías 1986: 58-59)

“El *flâneur* necesita mantener para sí el espacio libre, propio del hombre no comprometido”, escribe Bauman (1993: 77); “Lo más importante es el aislamiento total de la exterioridad cotidiana<sup>8</sup>”, sentencia Maria Janion eludiendo a los personajes del *flâneur* presentes en la obra de E. T.A Hoffman (1991: 34). Ambas constataciones se ajustan al protagonista típico de Marías; parece en buena medida ajeno a la realidad que le rodea, como si aquello que ocurre no le concerniera. Deza, el agente secreto narrador de *Tu rostro mañana*, encuentra por casualidad unos apuntes anónimos donde se comenta su propio comportamiento:

Es como si no se conociera mucho. No se piensa, aunque él crea que sí (tampoco lo cree con gran ahínco). No se ve, no se sabe, o más bien no se ausculta ni se investiga. [...] Él no se ocupa de registrar ni analizar sus cambios, no está al día de ellos. Es introspectivo. [...] Los demás no le interesan para intervenir ni influir en sus vidas, ni por utilitarismo. Puede que no le importe gran cosa lo que le suceda a nadie. No es que no lamente ni celebre los hechos, es solidario, no le resultan indiferentes. Pero de un modo algo abstracto. O acaso es que es muy estoico, con lo de los demás y con lo propio. Las cosas ocurren y él toma nota, sin ningún propósito definido, sin sentirse atañido las más de las veces, menos aún involucrado. [...] Es como si viviera

<sup>7</sup> “*Flâneur* musi zachować dla siebie wolną przestrzeń «człowieka niezaangażowanego»”.

<sup>8</sup> “Najważniejsze okazuje się całkowite wyobcowanie z codziennej zewnętrznosci”.

paralelamente una vida teórica, o una vida futura que aguardase turno en la recámara. Su hora en otra existencia. (2012: 287-288)

En una de las entrevistas el mismo Marías ha comparado a sus narradores con los fantasmas que “no intervienen, no actúan, solo miran, observan” (*apud* Fuentes 2012: en línea).

“Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra que cruzaba ciudades y ocupaba en los hoteles habitaciones desiertas” (Muñoz Molina 1989: 54), según se describe a sí mismo el narrador de la novela *Beltenebros*. En la prosa de Muñoz Molina encontramos elementos de la caracterización del protagonista similares a los de Marías: la pasividad, el sentimiento de desajuste, la tendencia a enturbiar su propia identidad<sup>9</sup>, etc. “El protagonista moliniano es un solitario, privado de las ilusiones, hombre frustrado, quien se deja llevar por la corriente de acontecimientos<sup>10</sup>” (Charchalis 2003: 132). El escritor ha manifestado en diversas ocasiones que una de sus fuentes de inspiración para crear sus personajes es la obra de su gurú literario, Juan Carlos Onetti, quien “creaba biografías de los hombres solitarios, que fuman cigarrillos en los hoteles y esperan algo en la ciudad envuelta en la niebla que viene del río [...], los individuos sin futuro, cuya única patria son los bares, habitaciones alquiladas, casas públicas, calles vacías de la noche” (*apud* Charchalis 2003: 132). En la obra de Molina encontramos sin dificultad influencias de la estética del escritor paraguayo. Sus personajes masculinos parecen no pertenecer a la banal cotidianidad. Darman, el narrador de *Beltenebros*, confiesa:

Vivía bajo una tibia y perpetua sensación de provisionalidad y destierro, de tiempo cancelado y espera sin motivo. Inútil para cualquier forma no solitaria de vida, había terminado por recluirme en los hoteles y en los aeropuertos como quien se retira en un monasterio, y a veces creía tener, como los monjes nostalgia de un mundo exterior que en realidad no me importaba. (Muñoz Molina 1989: 13)

Un tipo solitario es también Claudio, el protagonista de *Carlota Fainberg*:

Apenas salgo de casa [...] es como si me sumergiera en el agua vestido con un traje de buzo, y cualquier amenaza de conversación me incomoda. Pertenezco a lo que los sociólogos llaman aquí, con una metáfora no infortunada, el tipo *cocoon*. Aunque no esté en mi casa, bien calefactada y forrada de moquetas, por dondequiera que voy me envuelve mi capullo cálido de comfortable *privacy*. (1999: 18)

Santiago Biralbo, narrador de *El invierno en Lisboa*, por su parte, espera con ansias las cartas de su amada que desde hace años permanece en el extranjero, además de recordar un pasado feliz compartido por ambos y soñar con su regreso. Prefiere entonces

<sup>9</sup> La prosa de Muñoz Molina, así como la de Marías, suele ser determinada por los críticos como “la historia sobre la búsqueda de la identidad” (*cf.* Pérès 1996: 6, Charchalis 2003: 136, González Acre 2005: 48).

<sup>10</sup> “Bohater utworów Moliny to człowiek samotny, pozbawiony złudzeń, sfrustrowany, który pozwala się nieść prądowi wydarzeń”.

encerrarse en su piso, estar tumbado, fumando, escuchar música y refugiarse en “una vida perfectamente clandestina en la que no intervenían ni el paso del tiempo ni la realidad” (1987: 43). Como afirma González Arce, una de las principales investigadoras de la obra de Muñoz Molina, en la prosa del escritor ubetense no encontramos personajes valientes ni hábiles, sino seres débiles, nostálgicos, algo torpes, que “viven por procuración una vida que no les pertenece” (2005: 167). Marías a su vez describe a sus héroes literarios como:

Hombres pasivos, que miran y esperan mucho y apenas juzgan, y que a veces muestran una extraña conformidad con lo que acontece [...]. Parecen no querer nada, quizá porque en el fondo quisieran demasiadas cosas o no pueden sustraerse enteramente a ninguna, hasta sentirse paralizados a veces y limitarse por tanto a ser relatores”.  
(*apud* García de León 2006: en línea)

Ahora bien, según Sally Robinson, autora de *Marked Men: White Masculinity in Crisis* (2000), la figura del sujeto masculino en trance vital, trabado, constituye un motivo que aparece regularmente en la literatura occidental de finales del siglo XX. Viene a ser, pues, reflejo del fenómeno general, ampliamente comentado, de la llamada *crisis de la masculinidad*. Noción equívoca y ambivalente, muchos teóricos critican el uso del término *crisis* en el contexto de las consideraciones sobre la condición de la masculinidad moderna, afirmando, por un lado, que proporciona a la evolución natural de los patrones de identidad un matiz peyorativo y, por otro, que de hecho no estamos frente a la decadencia real de la hegemonía del patriarcado (*cf.* Jefferson 2002: 66). Robinson no está de acuerdo con estas opiniones cuando sostiene que es justamente *crisis* la expresión que mejor da cuenta de los cambios actuales dentro del paradigma masculino. La autora enfatiza, sin embargo, que si existe una crisis esta no ha de comprenderse homologada a un carecer de fuerza, a un abandono del poder o a la incapacidad de ejercer violencia; en otras palabras, la crisis no tiene porqué equivaler a la caída del discurso patriarcal.

La investigadora ubica las raíces de la narración sobre la crisis de la masculinidad a fines de la década de 1960. Según su modo de ver, en respuesta al incremento de una conciencia identitaria cada vez más firme de *los marginados* (los movimientos feministas, de las minorías sexuales y étnicas, así como muchos otros), la masculinidad ha empezado a servirse de la crisis, utilizándola como una estrategia para expresar su propia especificidad genérica, su no-universalidad y su no-homogeneidad. Es así que el marco social descrito parece haber engendrado el sentido de una colectividad masculina más consciente de sí; el trance del fracaso, de la crisis real o supuesta, ha resultado ser beneficiosa. En tal orden de cosas la trabazón masculina, su parálisis, es en realidad cómoda: al oponerse a cualquier acción no contribuye al cambio de la correlación de fuerzas entre dominantes y dominados; por el contrario, tiende más bien a la consolidación del *status quo* (*cf.* Robinson 2000: 1-21).

La reacción literaria ante el fenómeno de la supuesta crisis masculina resultaba multidimensional. A pesar de las narraciones que daban cuenta del deterioro del sujeto masculino monolítico, se intensificó al mismo tiempo la necesidad de la defensa de su estatus de antaño. De ahí la tendencia a crear héroes fuertes, potentes, viriles, lo que contribuyó,

a su vez, al aumento de la popularidad de la prosa criminal en diferentes variantes, sin olvidar, por cierto, que la novela criminal fue tradicionalmente un género literario de varones para varones al explotar visiones fantasmáticas de cierta masculinidad estereotípica.

Los autores españoles también tienden a servirse de esta convención narrativa. Molina afirmó incluso en una de sus entrevistas que “cada novela es en esencia policíaca. La novela policíaca es el modelo de la novela perfecta” (*apud* Puértolas 1994: 190). La presencia de los elementos del género criminal<sup>11</sup> en la prosa del autor de *Beltenebros* ha sido comentada por distintos críticos literarios<sup>12</sup>. El típico narrador moliniano –un hombre solitario, melancólico, reconciliado con su destino, *flâneur*–, aun sin encargarse de ser detective o agente especial en el sentido literal, encarna los rasgos más característicos de esa figura literaria<sup>13</sup>; de hecho, suele ser comparado con los personajes creados por Raymond Chandler o John Le Carré (*cf.* Aguilera García 2006: 103-105), autores cuya escritura configura el canon de la novela negra a nivel mundial. Raymond Chandler caracterizaba al protagonista modélico de la novela criminal del siguiente modo:

Es el protagonista, lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiempo un hombre extraordinario. Debe ser, para usar una frase más bien trajinada, un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo, y por cierto que sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo. (1944: en línea)

El detective es pues a la vez hombre extraordinario y corriente. González Acre, quien alude a Mircea Eliade, evoca que la novela policíaca moderna constituye la continuación de la narración mitológica; según suele considerarse, su prototipo es el mito de Edipo, “con su orden invertido de la fábula, que se desarrolla –tras la investigación– cada vez adentrándose más al pasado<sup>14</sup>” (Barańczak 1973: 64). Uno de los elementos fundamentales del relato mitológico reproducido por la novela criminal es el motivo de la iniciación, definida por Eliade como “el pasaje, a través de una muerte simbólica y resurrección, desde el nacimiento y la inmadurez hasta la edad espiritual del adulto<sup>15</sup>” (1963: 246). Según Muñoz Molina, “casi todas las novelas que se han escrito y se escriben tienen sus semillas en algún pasaje o en alguna figura o sentimiento de la Odisea” (1998: en línea); el poema homérico, como admite el escritor, le inspira constantemente también a él.

<sup>11</sup> En nuestro trabajo utilizamos el término *novela criminal* de manera general, como una categoría que abarca muchos subgéneros: novela detectivesca, novela policíaca, novela negra, *hard boiled*, novela de espías, etc. No fue nuestro objetivo juzgar a cuál de estos subgéneros en particular se refieren los autores analizados. Los héroes de las novelas de Muñoz Molina y Marías son no tanto detectives, sino “agentes” a los que se les confían unas misiones secretas, la mayoría de las veces asociadas con el entrar al mundo criminal.

<sup>12</sup> *Cf.* Pérès 2001, Brion 1995, Alsina 1998, González Arce 2005, Aguilera García 2006.

<sup>13</sup> La idea de que el detective es el sucesor del *flâneur* ha sido reflexionada ya por diferentes teóricos, Siendo Walter Benjamin uno de los primeros. Debido al limitado espacio del presente artículo no desarrollaremos esta cuestión. Para ampliar el tema *cf.* Benjamin 1973, McDonough 2002, Close 2008, Cuvardic García 2012.

<sup>14</sup> “z jego «odwrocławym» porządkiem fabuły, sięgającej – poprzez «śledztwo» – coraz głębiej w przeszłość”.

<sup>15</sup> “le passage, par le truchement d’une mort et d’une résurrection symboliques, de la naissance et de l’immaturité à l’âge spirituel de l’adulte”.

El proceso de iniciación, la metamorfosis del protagonista principal, se realiza normalmente en el ritual del viaje, en y después del recorrido. Durante la errancia por las calles el narrador experimenta una revelación repentina. Actuando de detective o espía, el protagonista, mientras intenta resolver el acertijo criminal, revela inesperadamente otra verdad: aquella sobre sí mismo, sobre su propia identidad (Pérès 1996: 6). De ahí que en los análisis crítico-literarios de la obra de Molina, pero también de Marías, se repita la constatación sobre la estructura del *bildungsroman* que subyace bajo la fábula detectivesca (cf. González Acre 2005: 161, Aguilera García 2006: 101). A diferencia de los mitos, aquí la formación no consiste en el acercamiento a los héroes modélicos, dotados con habilidades extraordinarias; al contrario, el momento de la transición significa una confrontación decepcionante con la nefasta realidad (cf. González Arce 2005: 166). Su percepción queda fracturada, de modo que el lector empieza a dudar de si la historia contada por el narrador, sus aventuras y las misiones confiadas a él por organizaciones secretas, no fueran más que delirio, un sueño, una fantasía que permite escapar de la aburrida cotidianidad.

La novela policíaca como género literario tiene más de doscientos años. Durante ese tiempo se desarrollaron sus numerosas variantes y también evolucionó la construcción de su protagonista. Los teóricos literarios (o del cine) perciben una tendencia general hacia la desmitologización de la figura del detective (espía o agente secreto), su gradual desencanto, su “humanización”. Hay también investigadores que indican que la literatura criminal suele ser erróneamente identificada con el género que reproduce los esquemas patriarcales, con la apoteosis del heroísmo, racionalidad y fuerza masculinos. Uno de ellos, Gregory Forter, autor de una de las monografías más originales consagradas al análisis de la convención criminal, considera que la cuestión de la supuesta masculinidad representada en el género es mucho más compleja de lo que pudiera parecer. A su modo de ver, las novelas criminales nunca han consistido en la presentación de un ideal de hombre fuerte que lleva una vida plagada de aventuras peligrosas y peripecias sexuales fascinantes. Si lo miramos más de cerca, vemos que el género criminal en realidad no glorifica la masculinidad, sino más bien la problematiza. El refrenamiento y modales bruscos del protagonista constituyen en gran medida tan solo una pose, una actuación fingida, adoptada en una suerte de mecanismo de defensa. Con el desarrollo de la narración, a menudo llevada a cabo en primera persona, el detective llega a resultar un hombre sensible, no exento de temores y debilidades comunes. Llegamos a conocer sus pensamientos y dudas; como narrador comenta, a menudo de manera irónica, su propio comportamiento, desacreditando no raras veces la valentía que se le atribuye. Por lo tanto, paradójicamente, la literatura criminal, haciendo de su héroe un hombre aparentemente fuerte, brusco, tiene la capacidad de mostrar la real precariedad de la firme identidad masculina, cuya frágil construcción puede ser fácilmente quebrantada. Como afirma Forter, ese proceso de la mutua construcción y deconstrucción del fantasma masculino constituye el objetivo principal de la novela criminal.

Los autores españoles utilizan la convención criminal con propósitos ambiguos. El protagonista de la trilogía de Javier Marías, Jacques Deza, decide despedirse de su trabajo en el servicio secreto al no poder aceptar la brutalidad propia de sus métodos. Poco después de esa decisión se entera –o más bien especula– del romance de su mujer con un pintor madrileño, un tal Custardoy. Deza decide entonces tomar cartas en el asunto y, pistola en mano, sigue

y después asalta en su taller al rival sorprendido, olvidándose aparentemente de su recién declarada aversión a la violencia. Toda la escena, captada en un muy cinematográfico *slow motion* en el estilo típico de Marías, escrita en docenas de páginas, se parece a un duelo tomado del *western*. El narrador describe a su oponente de la siguiente manera:

También él llevaba gabardina, de buena calidad, negra y muy larga, casi como un guardapolvo, y eso unido al sombrero distinto que se había calado, una especie de Stetson, de ala más ancha y color crudo o blanco como el de Tom Mix en sus viejísimas películas mudas (hacía falta ser majadero), le confería cierto aspecto de personaje del Lejano Oeste [...]. (Marías 2012: 379)

El uso de la fuerza física resulta sorprendentemente fácil. Parece que el fin justifica los medios y la supuesta defensa de la esposa excusa la agresión. Hasta entonces lleno de dudas, privado de cualquier iniciativa, el narrador demuestra ahora la capacidad de dictar órdenes rotundas o efectuar gestos decisivos. Pierde los escrúpulos: hiere la cara del rival, le aplasta la mano, le rompe los dedos... Al mismo tiempo, sin embargo, toda la situación es descrita con una gran dosis de humor, trayendo la escena entera al territorio de la parodia. Deza constata, por ejemplo, lo problemático que es manejar el arma: “No me acordaba de cuánto pesaba una pistola, en las películas las sostienen como si fueran dagas” (371). A la relación de la confrontación con Custardoy le acompañan bromas y comentarios sarcásticos que no permiten al lector –ni tal vez al mismo protagonista– tomar toda la acción totalmente en serio. Recuérdense como ejemplo: “Antes de permitirle volverse y ordenarle que se sentara tuve un momento de desconcierto: ‘Qué hago yo aquí con una pistola en la mano’ – pense” (85); “Esperaba que él no estuviera familiarizado con el manejo de las armas de fuego, o notaría que el que no lo estaba era yo” (393). El narrador ataca finalmente al supuesto amante de su mujer con un... atizador (menciona en esta ocasión sus celos por la chimenea). El acto, desprovisto de heroísmo noble, se convierte en una farsa, “¡Una escena de ópera, joder!” (397), como constata el protagonista.

La convención criminal se ve con mayor claridad en la obra de Muñoz Molina. La novela *Beltenebros* sirve de buena ilustración. Wojciech Charchalis, el traductor del libro a la lengua polaca, lo describió como “un homenaje al cine de los años 40”, afirmando que, de hecho, “pudiera constituir un guion perfecto para una película del cine negro<sup>16</sup>” (2003: 133). No obstante, tal como Marías, Muñoz Molina no respeta por completo las reglas que rigen la convención criminal. Darman, el narrador de *Beltenebros* (“el hombre duro de corazón blando y propicio a la melancolía, sacado directamente de películas con Humphrey Bogart” [Muñoz Molina 1989: 134]), llega a Madrid tras veinte años de ausencia con la misión de asesinar a uno de los miembros –el supuesto traidor– de la organización secreta. Desde las primeras páginas del libro, el protagonista expresa su escepticismo ante los trucos conspirativos de los agentes secretos, torpes y ridículos en su aparente ingenio. Él también en el momento decisivo tendrá dificultades con el uso del arma, así que la protagonista femenina a la que había de defender al final mata sola a su persecutor, el cruel Valdivia.

<sup>16</sup> “sama w sobie mogłaby być scenariuszem filmu gangsterskiego”.

Entre otras razones, a causa de esta escena, algunos críticos interpretaron la novela de Muñoz Molina en clave feminista. Como afirma Sylvia Bermúdez, Molina derrumba conscientemente el esquema típico de la novela negra. El protagonista-detective es tratado con una “ironía auto-reflexiva” que erosiona eficazmente su imagen mítica (1994: 14). El escritor crea asimismo un nuevo espacio para la protagonista, dicho sea de paso, la típica *femme fatale*, cuyo papel en este caso no se limita a ser objeto pasivo del deseo masculino. Parece significativa también la manera en la que la protagonista priva de la vida a su atormentador. Asimismo, el que la mujer lo ciegue es un gesto que se presta para lecturas simbólicas; en nuestro caso apuntamos que puede ser interpretado como un acto que priva al hombre del atributo de la dominación, en el que las asociaciones con la teoría mulveyana de *male gaze* se hacen inevitables... En tales términos, Molina nos propondría, pues, una versión subversiva de la novela criminal, pero ¿es así realmente?

Como hemos visto, ni Marías ni Muñoz Molina siguen los patrones de la típica novela criminal, ambos crean en sus narraciones un efecto de parodia que permite desnudar los mecanismos de funcionamiento de ciertos modelos de masculinidad. Se enfatiza entonces su convencionalismo y se muestra la disonancia entre el comportamiento real de los protagonistas masculinos y su tentativa de actuar según la idea tradicional de lo masculino. ¿Estamos entonces enfrentándonos a una verdadera subversión?

Es difícil contestar de manera inequívoca. Parece que la actitud irónica hacia los modelos convencionales de masculinidad no lleva consigo consecuencias palpables. Jacques Deza después de todo se da cuenta de su brutalidad con buen grado de consciencia: “Por lo menos no tenía el cinismo de decirme que era para su bien, aunque fuera a serlo con certeza a la larga: tenía claro que era para el mío eminentemente [...]. Me había inmiscuido en su vida de la peor manera posible, a sus espaldas, sin su conocimiento [...]. Había actuado como un padre decimonónico respecto a su hija” (Marías 2012: 436). Sin embargo, no oculta al mismo tiempo la satisfacción originada por el uso de la fuerza física: “Verse a uno mismo como peligro tenía su lado grato. Lo hacía a uno sentirse más confiado, más optimista, más fuerte. Lo hacía sentirse importante y –cómo decirlo– dueño (419). [...] Sentía un poco de orgullo de mi hazaña pistola en mano” (439). En definitiva, la reflexión sobre el acto se disuelve en la canción canturreada inconscientemente por el narrador: “I’m a poor cowboy and I know I’ve done wrong” (442).

A su vez, en la escena final y concluyente de la historia de *Beltenebros*, el narrador “permanece inmóvil” (Muñoz Molina 1989: 23). La escena puede traer a la mente la idea de la *masculinidad paralizada* descrito por Robinson. Recordemos que la investigadora argumentó que la masculinidad se sitúa deliberadamente en una posición de crisis, se complace en enfatizar sus debilidades, se trata de una especie de escape cómodo de la responsabilidad, de las expectativas sociales asociadas con ser hombre. La expresión caricaturesca y paródica de la masculinidad puede considerarse una de las formas de esta estrategia. La abiertamente declarada renuncia a cumplir con los criterios de una masculinidad fuerte, hegemónica, no excluye automáticamente el ser beneficiario de los principios que lo establecen; ni mucho menos, no equivale a una oposición explícita en su contra.

Pues bien, tanto el *flâneur* como el detective son figuras ambivalentes cuyo significado tradicional ha evolucionado a través de las épocas, adquiriendo con el tiempo connotaciones nuevas. Identificado al principio con la despreocupación, la independencia

y las libertades propias de personas privilegiadas, potentes, exentas de las obligaciones y limitaciones impuestas por la vida cotidiana de la gente corriente, el *flâneur* ha llegado a convertirse en una personificación lícita de inseguridades, vanidades e inquietudes de distinto orden. Queda deconstruida también la figura de su sucesor, el detective, protagonista emblemático de la novela criminal. Considerado símbolo de una masculinidad fuerte asociada a la valentía y a la virilidad, resulta representar ahora más bien lo complejo, inequívoco y problemático de ser un *verdadero hombre*. Darman, el protagonista de *Beltenebros*, se nos muestra al principio como un hombre frío y cínico; baste recordar la primera frase de la novela, “Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca” (7). Con el tiempo, no obstante, se va desenmascarando un lado más íntimo de su personalidad: resulta indeciso, atormentado por las dudas, cansado... Como observa Jaime Aguilera García: “A lo largo de la novela hay un Darman que desea huir de sí mismo, un personaje que exterioriza una imagen de detective perfecto pero que, por el contrario, en su interior no bullen más que contradicciones que le dirigen a un deseo de huida, de abandonarlo todo y dejar de ser ‘detective’” (2006: 299).

Esta metamorfosis del protagonista, o más bien la evolución de la percepción de su persona, se rige en el caso de las novelas de Marías por una dinámica inversa. Jacques Deza, un *intelectual puro* que no puede soportar los modales groseros de los agentes secretos, que se jacta de su sensibilidad, idealismo y fuerte sentido de la ética, al final llega a recurrir al uso de la fuerza bruta; no encuentra mejor manera de solucionar la situación difícil que lo aqueja que servirse de la violencia. Preguntado por su mujer sobre qué había ocurrido, Deza, de normal elocuente, le contesta simplemente: “nada”; no necesita explicar sus actos, ni siquiera ante sí mismo.

Los protagonistas tanto de Muñoz Molina como de Marías no ejercen el oficio del detective (espía o agente secreto) por voluntad propia. Como subrayan ellos mismos, se trata más bien de una función que se les impone y constituye el fruto de circunstancias enmarañadas. Quizás, por esta razón, entre otros motivos, los narradores no se sienten del todo responsables de sus actos, de las consecuencias que les puede acarrear su comportamiento. Solitarios, taciturnos, inmóviles en un deambular continuo, su *flânerie* se convierte en una actitud existencial. Persiste, pese a todo, la disyuntiva: ¿se trata de una crisis identitaria o de una estrategia acomodaticia?

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA GARCÍA, Jaime (2006) *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*. Málaga, Universidad de Málaga.
- ALBERCA, Manuel (2013) “El autor como espía y fantasma (autorretrato emboscado de Javier Marías)”. *Letras de Hoje: Estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa*. 48 (4): 448-458.
- BARAŃCZAK, Stanisław (1973) “Poetyka polskiej powieści kryminalnej”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 6 (12): 63-82.

- BAUMAN, Zygmunt (1993) "Przedstawienie na pustyni". En: Anna Zeidler-Janiszewska (ed.) *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Warszawa, Instytut Kultury: 71-84.
- (1994) *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa, Instytut Kultury.
- BENJAMIN, Walter (1973) "The Flâneur". En: *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London, NLB: 33-66.
- BERMÚDEZ, Silvia (1994) "Negro que te quiero rosa. La feminización de la novela de espías en *Beltenebros*". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. 7 (2): 7-26.
- CHANDLER, Raymond (1944) *The Simple Art of Murder*. [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/EJERCICIOS/2010-11/El\\_simple\\_arte\\_de\\_matar.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/EJERCICIOS/2010-11/El_simple_arte_de_matar.pdf) [26.08.18].
- CHARCHALIS, Wojciech (2003) "O sfrustrowanej miłości prawdziwych mężczyzn, czyli o prozie Antonia Muñoz Moliny". *Czas Kultury*. 4: 131-136.
- CLOSE, Glen S. (2008) *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. London, Palgrave Macmillan.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2012) "El flâneur como categoría social y estética". En: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernism*. Paris, Publibook: 27-44.
- ELIADE, Mircea (2000) *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- FERRY, Peter (2011) "Reading Manhattan, Reading American Masculinity. Reintroducing the Flâneur with E. B. White's *Here is New York* and Joshua Ferris's *The Unnamed*". *Culture, Society & Masculinities*. 3 (1): 49-61.
- (2015) *Masculinity in Contemporary New York Fiction*. New York, Routledge.
- FORTER, Gregory (2000) *Murdering Masculinities. Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*. New York, New York University Press.
- FUENTES, Carlos (2012) "Javier Marías: Cada vez leo menos novedades, se pierde mucho tiempo en eso". *La Nación*. 3 de agosto. <https://www.lanacion.com.ar/1494976-javier-marias-cada-vez-leo-menos-novedades-se-pierde-mucho-tiempo-en-eso> [26.08.18].
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación (2006) "El narrador en Javier Marías: Metáfora de la mirada de un voyeur literario". *Barcalora. Revista de creación literaria*. 68-69: 393-412.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2005) *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*. México, Universidad de Guadalajara.
- GROHMANN, Alexis (2008) "Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías". *Iberoamericana*. VIII (30): 65-82.
- JANION, Maria (1991) *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa, PEN.
- MARÍAS, Javier (1994 [1989]) *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.
- (1996 [1986]) *El hombre sentimental*. Barcelona, Anagrama.
- (2012 [2002]) *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza*. Barcelona, Debolsillo.
- (2012 [2004]) *Tu rostro mañana. Baile y sueño*. Barcelona, Debolsillo.
- (2012 [2007]) *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*. Barcelona, Debolsillo.
- MCDONOUGH, Tom (2002) "The Crimes of the Flâneur". *October*. 102: 101-122.
- MULVEY, Laura (2010 [1975]) "Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne". En: *Do utraty wzroku*. Kraków – Warszawa, Korporacja ha!art – Era nowe horyzonty.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1987) *El invierno en Lisboa*. Barcelona, Seix Barral.
- (1998) "Novelas sin épica". *La Nación*. 7 de octubre. <https://www.lanacion.com.ar/215213-novelas-sin-epica> [26.08.18].
- (1989) *Beltenebros*. Barcelona, Seix Barral.
- (1999) *Carlota Fainberg*. Madrid, Alfaguara.
- (2018) *Un andar solitario entre la gente*. Barcelona, Seix Barral.
- PÉRÈS, Christine (1996) *La quête identitaire en l'œuvre Romanesque d'Antonio Muñoz Molina: étude de Beatus Ille, El invierno en Lisboa, Beltenebros y El Jinete polaco*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.
- POLLOCK, Griselda (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London & New York, Routledge.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1994) *La vida oculta*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- ROBINSON, Sally (2000) *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York, Columbia University Press.
- SPERBER, Richard (2015) *The Discourse of Flanerie in Antonio Muñoz Molina's Texts*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- WILSON, Elisabeth (1992) "The Invisible *Flâneur*". *xfI/191*. <https://newleftreview.org/I/191/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur> [26.08.18].