



Revista Signos

ISSN: 0035-0451

revista.signos@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

Barraza Toledo, Vania

"La gentileza de los desconocidos": Postmodernidad, caos y diálogo de sistemas discursivos

Revista Signos, vol. 37, núm. 55, 2004, pp. 1-11

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013765006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“La gentileza de los desconocidos”: postmodernidad, caos y diálogo de sistemas discursivos

Vania Barraza Toledo

*Universidad de Arizona
Estados Unidos*

Resumen: “La gentileza de los desconocidos”, de Antonio Muñoz Molina, es un cuento que en principio desarrolla una subversión del género detectivesco a través de una inversión de los roles de sus personajes; mediante un desplazamiento del eje narrativo y por un cierre definido como un “antifinal”. En este trabajo se sugiere que categorías de la teoría del caos, como efecto mariposa o atractor extraño, permiten interpretar no sólo la resolución del delito en este cuento sino que también en otros de este tipo. Asimismo, el relato presenta una yuxtaposición entre géneros literarios relativos a lo policial y al melodrama. Además, como estrategia narrativa, el discurso se presenta como un diálogo entre el relato escrito y el audiovisual (es decir, el lenguaje cinematográfico). Lo interesante es que dicha técnica narrativa, se manifiesta tanto en un nivel temático de la obra como en la estructura sintáctica de la historia.

Palabras Clave: postmodernidad, teoría del caos, efecto mariposa, cinematografía.

“La gentileza de los desconocidos”: postmodernity, chaos and dialog of discursive systems

Abstract: “La gentileza de los desconocidos”, by Antonio Muñoz Molina, is a short story that initially presents a subversion of the detective genre through an inversion of the roles of the characters, by a displacement of the narrative axis, and with an ending defined as an “anti-ending”. I suggest that some categories of the Chaos Theory, such as the butterfly or the strange attractor effects, will permit the interpretation of the crime in this story as well as the analysis in other works. Likewise, the narration presents a juxtaposition between literary genres with respect to the detective story and the melodrama. Finally, as a discursive strategy, the text presents itself as a dialogue between written and audiovisual narrative. That is, cinematographic language. This technical strategy manifests itself in a thematic level within the story. A interesting aspect of this narrative technique is that it is evident not only at a thematic level but also within the syntactic structure of the story.

Key Words: postmodernism, Chaos Theory, Butterfly effect, cinematography.

Recibido: 3 de noviembre 2003

Aceptado: 5 de enero 2004

Correspondencia: Vania Barraza (vbarraza@email.arizona.edu). Tel.: (520) 621 5521. Dept. of Spanish & Portuguese, University of Arizona, Modern Languages 534. P.O. Box 210067, Tucson, AZ 85721-0067, Estados Unidos.

"La gentileza de los desconocidos", de Antonio Muñoz Molina (1998)¹, es un relato de misterio que se diferencia del texto detectivesco tradicional tanto por su forma como por la integración de un sistema discursivo relacionado con el lenguaje audiovisual. En el siguiente trabajo se propone que en el marco de un tipo de escritura, producto de una llamada postmodernidad, este texto puede ser discutido según la teoría del caos y bajo "el lente" de una narrativa audiovisual. Por lo tanto, se puede sostener que se trata de una narración neopoliciaca que potencia un nuevo sistema significante como estrategia comunicativa: es un drama "para ser visto".

"La gentileza" es la historia del señor Walberg, un profesor retirado, que trabaja amistad con Quintana, un vendedor a domicilio. A medida que pasa el tiempo, Walberg le confiesa a su interlocutor que ha encontrado en su casa varias pruebas que lo podrían inculpar en una serie de delitos que él no ha cometido. Estos son lo que la prensa ha llamado "los asesinatos de los labios cortados", frente a los cuales Quintana tiene una respuesta.

La novela de detectives ha evolucionado desde el relato tradicional – que plantea un problema como desafío a la inteligencia para la resolución de un enigma – a la novela dura (también llamada '*hard boiled*'), la cual está más bien centrada en una crítica social. Los primeros iniciadores de la novela negra fueron los escritores Hammett y Chandler². En España, el precursor en este tipo de relato social es Francisco García Pavón quien perfiló a Manuel González, Plinio, como su investigador. Sin embargo, esta modalidad narrativa recién se popularizó sólo después del franquismo³. En 1974, la editorial Marte publica una *Selección de cuentos policiales españoles* y en 1975 una *Selección de cuentos de misterio*. Valles Calatrava (1994) sintetiza que en esta fecha se produce una transición política que se refleja en una nueva tipología del relato negro. En esta nueva tendencia se observa una corriente racionalista, otra de carácter testimonial y crítico y una tercera unida a un esbozo de la realidad socioeconómica y política (Valles Calatrava, 1994:12). Los autores que desde entonces se interesan por este tipo de relato son Eduardo Mendoza, Manuel Vásquez Montalbán, Juan Madrid Muñoz y Andreu Martín Farrero, entre otros (Valles Calatrava, 1994:13).

Al tratar de situar la escritura española en un contexto llamado postmoderno, Benson (1994) plantea que postmodernidad – un concepto nada fácil de discutir y que en efecto plantea más conflictos que defi-

niciones categóricas – se entiende como "una condición y una cosmovisión fundamentada en el resquebrajamiento de los grandes ideales de la Modernidad" (Benson, 1994:156), por lo tanto, más que una tendencia o movimiento literario, la postmodernidad se comprende como una actitud de refundición o de subversión de lo que son los relatos y/o matrices narrativas precedentes. En el presente trabajo se buscará identificar un vínculo entre esta actitud contemporánea y una estética narrativa, basada en el juego de imágenes.

En este proceso de figuración y configuración de la novela policiaca contemporánea, Sobejano-Morán (1991) identifica una nueva novela que se clasifica en tres categorías: innovativa, deconstructiva y metaficticia (Sobejano-Morán, 1991:425). "La gentileza" cumple en mayor o menor medida con estas categorías, ya que desplaza la función del detective tradicional a un personaje que no se ha propuesto serlo, destruye los patrones de la modalidad al transformar los modelos clásicos de un relato de misterio en una historia de amor y dialoga con el drama y el lenguaje audiovisual.

Desde una perspectiva formal, la labor de ruptura de este texto con el relato de detectives se manifiesta por medio de una nueva versión de los roles del asesino, del detective y de su colaborador/ayudante. El profesor Walberg se transforma en el investigador de la historia y su colega Quintana pasa de ser su colaborador a su asesino.

La primera frase de "La gentileza de los desconocidos" determina al profesor Walberg como alguien digno de dar pena a causa de su torpeza manual :

"Era un sabio, pensaba Quintana con admiración, casi con miedo, abrumado por la evidencia de los libros que había leído, de los idiomas antiguos y modernos que hablaba, de las cosas que sabía, pero también al mismo tiempo, era un pobre hombre, y lo era más aún por el contraste entre su sabiduría y su poquedad" (Muñoz Molina, 1998: 249).

Por lo tanto, Walberg es una persona instruida, pero con unas manos que no saben manejar absolutamente nada. La focalización del narrador junto a Quintana observa que ni siquiera es capaz de "girar en la dirección adecuada los pomos de las puertas en aquella casa donde Quintana se había acostumbrado a visitarlo..." (Muñoz Molina, 1998:249). Por lo tanto, el lector se encuentra ante el perfil de un

antihéroe o un extraño en el mundo, incluso se podría decir ante un romántico que no puede conectar con la realidad práctica ni siquiera en su hogar.

Quintana "era un hombre joven, grande, obstinado, de sonrisa inmediata, propenso a la transpiración [...] Tendía a levantar la voz, a comer deprisa, con el trozo de pan en la mano izquierda y a colgar bruscamente los teléfonos" (Muñoz Molina, 1998: 256). Más adelante, el narrador hará ver que en éste se aprecia "una reserva más bien despiadada de astucia" (Muñoz Molina, 1998:259) e incluso llega a decir que el hombre tiene "el invencible defecto de convertir cualquier conversación en un interrogatorio" (Muñoz Molina, 1998:261). Entonces, desde el principio del relato, este colaborador en la investigación oculta una soslayada actitud enjuiciativa y de doble vínculo hacia su protector.

En el enunciado textual se refleja cómo estos dos personajes no tienen nada en común, salvo que se reúnen a conversar en el departamento que arrienda el antiguo profesor de latín y que el vendedor de encyclopedias, colecciones de literatura y *compact disc* se manifiesta fascinado por la erudición y – al mismo tiempo – por la torpeza manual de su amigo, "su maestro en todo, decía él" (Muñoz Molina, 1998:251). Se trata aquí de una dupla dispares que reúne a un erudito con un hombre que vende libros; un perdedor y un ganador; un romántico y su asesino. Una pareja que de antemano parecía tener muy pocas cosas en común, excepto que al final de la historia se descubre que ambos habitaron en la misma casa.

De manera paradójica, Quintana se ha vuelto el confesor de Walberg quien le ha revelado que estuvo en la cárcel a causa de un escándalo amoroso con una estudiante menor de edad. La conjunción de todos estos elementos aquí citados, se resume en una focalización basada en un menosprecio que Quintana hace de Walberg,

"lo imaginó preparándose cada noche la cena pobre y rutinaria y la comida del día siguiente, con un delantal viejo atado a la espalda, con corbata todavía, con zapatillas de paño, o limpiando meticulosamente el vaso en que se había tomado una sopa instantánea" (Muñoz Molina, 1998: 268).

De la cita se desprende, por lo demás, un cuadro cuando menos chocante por contrastar la imagen de un erudito con la del solitario habitante de un departamento en el que las puertas se abren al revés. Por lo tanto, para el lector, el antiguo profesor se construye

como un antihéroe y llegado el caso, en un antidetective. La primera lectura del relato se puede percibir como si Quintana trabara amistad con un fracasado – que podría ser un asesino en serie amnésico por tener todas las pruebas de los delitos en su casa – y más encima, pederasta.

Sin embargo, al aproximarnos hacia la resolución del enigma, cuando el pobre viejo "inútil" descubre que su diestro amigo es el homicida de lo que la prensa ha llamado los asesinatos de "los labios cortados", en ese instante se produce una situación de reversión intratextual. Entonces, mediante un despliegue de traslación visual, el narrador describe ahora que Quintana ante el profesor ahora :

"parecía que se iba encogiendo, que se volvía torpe, desaliñado y vulnerable. Por la manera que respiraba, el señor Walberg pensó que estaba a punto de echarse a llorar. No le asombraba la clarividencia súbita de la revelación, sino la rapidez con que las cosas cambian, con que lo normal se vuelve monstruoso y lo familiar desconocido" (Muñoz Molina, 1998: 273).

De esta forma, tal como lo adelanta el título, lo gentil se vuelve oscuro y el relato antipolicíaco se transforma en una inversión paródica de la narración de detectives. Asimismo, como ha precisado Alonso (1980) , este tipo de texto "al cambiar roles del detective y del malhechor anula las distancias y admite como posible el triunfo del último sobre el primero, transgrediendo la convención clásica del verosímil policial según el cual todo criminal debe ser castigado" (Alonso, 1980 :27)⁴. Este último recurso narrativo no sólo manifiesta una desconfianza en una Justicia que castigue al verdadero criminal de un delito⁵, sino que también expresa una falta de credibilidad en el discurso institucional contemporáneo (otra característica con la que se ha discutido la llamada postmodernidad) (Lyotard, 1979).

Walberg es asesinado por Quintana, el cual – estando ebrio – permanece en el apartamento y se duerme. Sin embargo, la historia no termina con la muerte de Walberg, el 'detective' del cuento, porque horas después, el asesino se despierta y sigilosamente se acerca a la puerta pues están llamando. Descubre entonces que se trata de aquella estudiante enamorada del profesor quien ha ido a buscárselo luego de cumplir la mayoría de edad. Es decir, el narratario encuentra que se halla ante un melodrama y no sólo frente a la historia de un asesinato. La chica de la que hablaba Walberg se transforma en un ser "real" – dentro de la

ficción, claro, y ella deja de ser parte de sólo un discurso de lo que se podría llamar "inmoral". Esta segunda lectura permite ver que quizá Walberg no era tan pervertido como parecía y tal vez, el cuento trata de un verdadero amor frustrado.

El hecho de que el relato finalice con Quintana mirando a la joven través de la mirilla de la puerta manifiesta no sólo la potencialidad de un nuevo asesinato y la imposibilidad de capturar al asesino, sino que se produce un desplazamiento del eje narrativo, lo que Alonso (1980) ha definido como un "desplazamiento migratorio" (Alonso, 1980:25). En este sistema narrativo *enmascarado*, "se lee una historia para descubrir que se ha accedido sin saberlo a otra historia disimulada en la primera" (Alonso, 1980:25) y de esto no hay indicios cuando comienza la narración. Por lo mismo, no es evidente que esta segunda historia provoque un desfase temático y que el carácter policial del texto concluya con una frustrada historia de amor.

Los motivos para esta resemantización del discurso policiaco bien se pueden identificar por medio de la teoría del caos⁶. Hayles (1991) explica que esta disciplina, originada en el estudio de las matemáticas, se ocupa del análisis de sistemas no lineales caracterizados por una impredecibilidad: "hidden within the unpredictability of chaotic systems are deep structures of order" (Hayles, 1991:1)⁷. Se trata de una renovación del estudio mecanicista al estilo newtoniano (Hayles, 1991:7), que plantea una explicación para patrones irregulares de conducta. De acuerdo con los propósitos de este trabajo las categorías de atractor extraño y efecto mariposa permitirán analizar lo caótico de "La gentileza de los desconocidos".

El primer enunciado del profesor Walberg "nunca me acostumbro a que las puertas en esta casa se abran al revés de todas las puertas del mundo y siempre tiro del pomo hacia abajo y de la puerta hacia adentro" (Muñoz Molina, 1998:249-50) se presenta como un atractor extraño (o de Lorenz)⁸. El atractor se caracteriza por describir fenómenos que se repiten u ocurren en sucesivas ocasiones, pero nunca del mismo modo, "is any point of a system's cycle that seems to attract the system to it" (Hayles, 1991:8). El abrir puertas a la inversa es una destreza práctica un tanto difícil de operar, aunque no por esto se trata de un imposible. Lo singular es que en este relato, un acto tan mecánico e incluso inconsciente se transforma en un elemento sobre el que se tiene que 'poner atención' y ejecutar por segunda vez.

Sin embargo, gracias a este, por decir lo menos, 'detalle' el enigma de los asesinatos de "los labios cortados" se resuelve cuando el profesor – y de paso, el lector – se da cuenta de que Quintana satisface sin problemas la maña de abrir las puertas de reverso porque, en efecto, ha vivido con anterioridad en dicha casa. Por lo tanto, cuando Walberg descubre al asesino porque toma conciencia del acto de abrir una puerta:

"Fue la manera en que usted abrió la puerta. Usted nunca había entrado en la cocina hasta hoy ni había manejado los pomos de esta casa. Quiero decir, en mi presencia. Los pomos se giran hacia la izquierda, y en vez de empujar las puertas hay que tirar de ellas. Abrir puertas es uno de los actos que más repetimos en nuestra vida, amigo Quintana, uno de los más instintivos [...] Sus manos aún no han perdido el instinto de girar los pomos al revés" (Muñoz Molina, 1998: 274-275).

En consecuencia, las puertas de la casa de Walberg operan como 'atractores extraños' y permiten resemantizar el relato. Su peculiaridad hace que los sujetos deban poner atención sobre ellas al maniobrarlas dos veces y a la larga permite descubrir que Quintana y no Walberg es el enajenado de este cuento.

No obstante ésta no es la única función que cumplen las puertas de la misteriosa casa de Walberg porque en este punto, el relato adopta un giro semántico desde el momento que el detalle de abrir una puerta se transforma en un importantísimo porvenir que repercute en todo el sentido de la historia. Este fenómeno se puede explicar como un efecto mariposa (*Butterfly Effect*), también conocido como 'dependencia sensitiva de las condiciones iniciales' (*sensitive dependence on initial conditions*)⁹.

El efecto mariposa advierte que si en un instante dado, una mariposa agitase con su aleteo el aire de Pekín, un mes más tarde, sus consecuencias podrían provocar imprevisibles cambios en los sistemas climáticos de Nueva York. Hayles (1991) explica esto como que "small changes in initial values can lead to larger changes in the display" (Hayles, 1991:6), es decir, en "La gentileza", la pequeña alteración de un patrón en un momento dado (como es abrir correcta o incorrectamente una puerta a la inversa) repercute en la comprensión de quién es el responsable de los asesinatos de "los labios cortados". En consecuencia, esta propuesta busca explicar un fenómeno más

complejo que un simple serendipity detectivesco, porque la revelación de quién es el asesino de la historia se presenta en un contexto que aquí se ha identificado con un sistema no lineal de conducta; es decir, una rutina que se repite varias veces pero de manera irregular. Sería interesante proyectar este modelo caótico como categoría para resolver los crímenes o delitos en relatos policiacos o de misterio similares.

Siguiendo ahora el modelo de Alonso (1980), "La gentileza" ofrece una dimensión dual porque existe una Historia I, cuyo eje temático es dilucidar un enigma y seguidamente a este proceso, de manera paralela y subterránea, se teje una Historia II –la cual ha sido enmascarada– para trastocar el canon policial obligando una nueva lectura (Alonso, 1980: 26-28). Así, este cuento entra en la condición del *descentramiento* (Alonso, 1980: 32; Volek, 1987: 34) ironizando sobre la tradicional estructura narrativa, en este caso, del relato policial. Así, se niega "la idea de un centro único, subvierte el principio fundamental de todo discurso convencional y logocéntrico y entrega un mensaje difuso que no puede abarcarse como unidad coherente y conclusa" (Alonso, 1980: 33). Por lo tanto, tal como se ha propuesto aquí, "La gentileza" desplaza un relato de misterio por una funesta historia de amor. La pregunta entonces sería ¿este cuento corresponde a un melodrama, una triste historia romántica, o se trata de justificar una corrupción?

De la Fuente (1998) dirigió un cortometraje de "La gentileza" basado en esta historia de Muñoz Molina (1998) y manifiesta que eligió esta narración porque en general, los relatos del autor responden a un romanticismo que pone "color a la vida de personajes grises, [a] esas historias impensables que pasan por la cabeza o el pasado de personajes mediocres"¹⁰. Tal vez, la respuesta a la estructura formal del relato corresponda a esta definición: se trata de un romanticismo en el plano de la ficción.

Todorov (1977) ya ha dicho que la ficción detectivesca contiene dos historias (la del crimen y la de su investigación) (Todorov, 1977: 44), no obstante este nuevo tipo de relato policial no concluye con la identificación del asesino sino con la muerte del detective-protagonista, porque a través de la narración se han dado las condiciones hermenéuticas para generar un crimen y, luego, los indicios del final "abren el universo narrativo concreto a la dimensión de lo potencial" (Volek, 1987: 30). El eventual delito que ahora se ha de cometer con la chica sitúa este relato de Muñoz Molina (1998) en el plano de todo lo contrario a lo que podría ser una justicia poética. En suma,

el propósito de este relato no es solucionar un enigma o hacer justicia, sino crear lo posible o la potencialidad de una nueva injusticia. Más que resolver algo, genera una problemática.

Este movimiento del eje narrativo y su cierre, propio de un "anti-final" refleja la parodia y la falta de conclusión lo que se interpreta como un nuevo elemento que configura la característica irresolutiva del enigma. Este último rasgo, según Benson (1994) se debe a que "los escritores postmodernos vuelven así sobre los relatos clásicos, pero con la distancia y experiencia, con la ironía y la falta de inocencia característica de nuestros tiempos 'superinforma(tiza)dos'" (Benson, :167) y en definitiva, de acuerdo con Sobejano-Morán () "la narrativa postmoderna delega un papel prioritario en el lector y le invita a participar activamente en el proceso creador de la obra" (Sobejano-Morán, :429) (cfr. Barthes S/Z). Vale decir, la interpretación del cuento radica más en la imaginación del lector, en vez de lo que diga el narrador; pero de acuerdo a lo expuesto aquí, esta elucidación apela a un ejercicio imaginativo más que intelectual.

En este tipo de relato de misterio –ya sea novela o cuento– no existe un detective actante "encargado de restablecer un orden en una sociedad perturbada por la acción injusta de un transgresor" (Soberano-Morán, :429) de modo tal que el "lector detective" es estimulado a realizar una lectura que le altera una idea preconcebida respecto a la novela de suspense o detectivesca y esta interpretación, equivocada desde el principio, se burla de una idea preestablecida que juega con los niveles de ficción y con sus puntos de vista sobre el texto.

La desorientación del lector se presenta ante la infructuosa búsqueda que realiza para resolver un enigma –los asesinatos– y porque el cuento termina con la posibilidad de que ocurra otro homicidio momento en el que, en efecto, se evidencia la historia de un verdadero amor. Así, se presenta una yuxtaposición entre géneros literarios relativos a lo policial y al melodrama y esta condición, como ha manifestado Sobejano-Morán (1991), es reflejo del carácter incluyente y de la flexibilidad del texto postmoderno para incorporar tendencias literarias disímiles a modo de aglutinación de corrientes dispares (Sobejano-Morán, 1991: 426). Este fenómeno en España, Grubbe (1996) lo ha explicado como una:

"mimesis construcciónista cuyo carácter de artificio ficcional se subraya por medio de una serie de procedimientos desrealizantes, entre los que el mestizaje de géneros narrativos convenciona-

les remozados, la estilización geométrica de la estructura narrativa y la figura de un narrador-autor de lo narrado ocupan un lugar destacado" (Grubbe, 1996: 15).

En suma, todos los elementos aquí citados reflejan una postmodernidad como un juego preciosista de estrategias narrativas, más que una propuesta dogmática de realidad. Por esto, "La gentileza" presenta una estética que integra no sólo diversas modalidades narrativas, sino también variados medios discursivos (como el narrativo en conjunto al audiovisual).

A pesar de las diferencias entre el relato de misterio clásico y la narración antipolicíaca, cabe recordar que el primero sirve de modelo para la segunda. Además, la matriz de esta clase de relato siempre es un tipo de juego ya sea uno intelectual o como Gutiérrez Carabajo (1992) ha precisado un "juego de ingenio" (Gutiérrez Carabajo, 1992:371)¹¹. Se trata de un desafío lógico e intelectual que no sólo involucra la dimensión intratextual del texto, sino que también se manifiesta como una interacción con la realidad o con otras formas discursivas, como en este caso lo es el drama y el cine. En consecuencia, se trata de la parodia de un relato sobre otros relatos porque la estrategia narrativa de "La gentileza" pone en relación un diálogo entre el discurso escrito y el audiovisual.

Como la mayoría de los relatos de misterio, "La gentileza" comienza por el final, por el resultado, y por su repercusión en la diégesis. Es decir, como es habitual, el relato comienza con todas las pruebas de los delitos. Sin embargo, su estructura se organiza a modo de *racconto* o de escenas fragmentadas que más bien parecen de cuadros o escenas visuales.

La anécdota del cuento remite al drama de 1947 *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (1961), y también a la película de Elia Kazan (1951) con el mismo nombre. Desde el paratexto –el título– este cuento de Muñoz Molina (1998) recuerda la expresión Blanche Dubois, la protagonista de *Un tranvía*, quien al ser internada en el hospital psiquiátrico le dice al médico que ella siempre ha dependido de la gentileza de los desconocidos. En el cuento, es el mismo Walberg quien le dice a Quintana que recuerda haber visto esta escena en una antigua película en blanco y negro y agrega "eso me ocurre a mí: las personas que conocía se me volvieron extrañas. Tan sólo los desconocidos tienen piedad de mí" (Muñoz Molina, 1998: 261). Por esta razón, ellos han trabajado

amistad; porque Quintana le pone atención al solitario Walberg.

En el drama, Blanche es una antigua aristócrata confundida luego de la muerte de su esposo. Al igual que el señor Walberg, ella ha perdido su puesto como profesora y ha debido retirarse del colegio donde enseñaba, a causa de haber tenido una aventura amorosa con uno de sus estudiantes, un chico de diecisiete años de edad. Tal como Walberg, Blanche ha debido mudarse de ciudad y ha tenido que ocultar su oscuro pasado. El día de su cumpleaños, ella reconoce que ha tenido una relación con un alumno de su clase y que además tiene el defecto de haber mantenido encuentros amorosos con muchos otros desconocidos.

Por su parte, el profesor confiesa a Quintana que estuvo dos años en la cárcel a causa de su romance con una alumna pero con una serenidad sorprendente asegura que "a pesar de todo debo confesarle, amigo Quintana, que si me amarga la vergüenza no conozco el arrepentimiento" (Muñoz Molina, 1998: 263). Por lo tanto, el señor Walberg –así como la desequilibrada Blanche Dubois– puede ser leído desde este instante como un corruptor de menores, siempre que al final no se descubra que su historia se trataba de una verdadera y legítima pasión.

El amor por la chica puede ser interpretado como producto de la ficción de Walberg quien por este motivo, fue acusado por "abusos deshonestos, estupro y corrupción de menores" (Muñoz Molina, 1998: 255); cargo que obliga al lector a tener una cierta distancia con él, así como ocurre con la locura de Blanche. Las referencias a la chica son mediatisadas por el profesor, e incluso, las alusiones al día en que ella celebraba la mayoría de edad –el día del asesinato– parecen poco importantes (Muñoz Molina, 1998: 263), sin embargo, son esenciales para comprender el inesperado final.

En consecuencia, la adolescente pasa a ser un texto "real" dentro del texto que enmarca la narración porque durante el transcurso de la narración, ella es sólo la imagen de una foto instantánea de una mañana de invierno. Sin embargo, al final del cuento ella para a ser focalizada a través de la mirilla de –claro– una puerta que se abre al revés. En el texto, la joven no parece real sino casi un producto de la imaginación del profesor, como una foto antigua, y lo casi increíble es que su realidad en la ficción parece tanto más irreal hasta el momento cuando aparece tras la abertura de la puerta.

Esta relación intertextual con el cine no se limita sólo al nivel del tema sino que, además, de hecho, la descripción del profesor se ajusta a una imagen cinematográfica:

"la forma de su cara y de sus ojos y la actitud como desesperada y blanda de su boca las reconoció un día Quintana hojeando las páginas de una enciclopedia de cine: el señor Walberg se parecía mucho a un actor americano de las películas de gánsteres, Edward G. Robinson" (Muñoz Molina, 1998: 251).¹²

Estas referencias al cine se enuncian incluso después de la muerte del protagonista cuando el asesino observa que "Muerto el señor Walberg parecía amodorrado o dormido frente a Quintana, con la barbilla hundida sobre el pecho, la boca fláccida y los párpados grandes y pesados, como aquel actor de cine americano" (Muñoz Molina, 1998: 275-276). Es decir, en el texto, la similitud entre Walberg y Robinson es remarcada incluso cuando éste ya ha dejado de existir.

Dichas alusiones a la cinematografía no son azarosas porque el relato incluye una técnica narrativa no sólo en el nivel temático de la obra sino que Muñoz Molina (1998) integra estrategias discursivas que relacionan el texto con el lenguaje audiovisual. Es decir, el autor emplea en su discurso escrito elementos del discurso visual por medio del uso de la yuxtaposición de planos significantes (y no especialmente asociados a la significación) y, también, por el uso del plano detalle unido al plano general.

El narrador recurre a la fijación visual de signos denotativos en el texto y de ese modo, realiza una inclusión de técnicas del tipo audiovisual y crea una narrativa cinematográfica que sugiere una percepción –o visión– bajo una óptica audiovisual. En consecuencia, la estrategia estética de "La gentileza" se caracteriza por ser un relato que no sólo habla del cine como si se tratase de una narración escrita, o verbal, sino que sitúa al lector en la dimensión de un espectador auditivo y visual. Esto es, una metaficción llevada al plano del discurso. Es decir, se trata de un texto postmoderno que plantea una estética más que una ética del relato.

La narración comienza con una referencia a la torpeza motora del protagonista y se "enfoca" sobre sus manos, mostrándolas tan blancas y con las uñas tan limpias y tan bien cortadas que no sabían manejar absolutamente nada (Muñoz Molina, 1998: 249).

Luego, el narrador enfatiza que esas mismas manos "de profesor, de sabio, de inútil, [son] las mismas que años atrás debieron estar manchadas de tiza y que ni siquiera poseían al cabo de un año de vivir en aquella casa la habilidad instintiva de girar los pomos al revés (Muñoz Molina, 1998: 251).

El efecto focalizador de mostrar la torpeza de manos para abrir las puertas es un disimulado señuelo a un lector que no se imagina la incidencia de este detalle para el final de la historia. Esta misma incapacidad para abrir puertas también –podría decirse– es una imagen que sitúa a Walberg como incompetente para entrar en otra dimensión de la que no sea su menospreciada poquedad, de descubrir o descifrar signos; es decir, de dejar de ser un extraño en el mundo¹³. En consecuencia, sobre esta dificultad del profesor para "leer" la realidad contemporánea mundo también puede generar un debate acerca de la función metatextual de "La gentileza"¹⁴.

A partir de las primeras escenas de la historia, el narrador presenta una perturbadora imagen de las manos de Walberg sobre la chica: "cómo habrían tocado esas manos la piel de una mujer muy joven, cómo temblarían" (Muñoz Molina, 1998: 251), descripción que involucra no sólo una fijación por la torpeza motora y el contraste entre viejo profesor y la joven adolescente, sino que también por la importancia de la muchacha en la escena final. El cuadro se vuelve aún más chocante porque, en su imaginación, el vendedor de libros vulgariza la historia de amor cuando Walberg le habla de ella, "era la mejor alumna que había tenido nunca, le dijo a Quintana, que asentía a todo con la cabeza, como si pudiera comprender, como si presenciara uno de esos folletines románticos de la televisión" (Muñoz Molina, 1998: 255). Es decir, lo único que éste puede comprender es un amor folletinesco, melodramático, mediático.

El narrador describe a Quintana como en un plano general basado en conceptos ambiguos. A diferencia del profesor (un Edward Robinson), este hombre no puede ser identificado o comparado con nadie. Es un vendedor de puerta a puerta, joven, energético y de una gran envergadura y esta ambigua delinearación es bruscamente rematada con una imagen en primerísimo primer plano ("close-up") que enfatiza el hecho de que "llevaba una sortija con sello y una esclava de plata en su mano izquierda, y en la derecha, en la base del pulgar, tenía tatuado un punto azul" (Muñoz Molina, 1998: 256). Se trata de imágenes fragmentadas, hiper detalladas que –a diferencia de Walberg– impiden recrear a Quintana como una tota-

lidad. Es decir, al contrario del maestro, Quintana carece de una identidad definida.

Otra forma de conocer al asesino es mediante la focalización del profesor quien recuerda que desde que se conocieron él ha retenido una visión del rostro del vendedor de enciclopedias y le dice "perdone que me acuerde de este detalle, pero tenía usted, de tanto hablar, un cerco blanco de saliva en el labio inferior" (Muñoz Molina, 1998: 260). De este modo, el lector puede imaginarse al señor Walberg como si fuese Edward Robinson y puede construir de él una figura similar a la de un actor de cine de los años treinta. Sin embargo, la voz narrativa nunca hace una descripción a modo de plano general –visual– de Quintana porque siempre lo representa a base de planos detalles que se concentran en sus dedos o en su boca.

Todas estas imágenes se ubican en el plano del significante y no en el del significado connotativo. Esta exposición de un significante en vez de una significación no es accidental ya que de hecho manifiesta una tendencia a exponer más que a discutir o a adoctrinar. El lector es quien debe crear la imagen de cada interlocutor por medio de la enunciación de detalles –se podría decir de primerísimos primeros planos en el caso de Quintana– lo que evidencia una técnica narrativa asociada al relato visual.

De este mismo modo, el receptor-lector-espectador conoce el dormitorio del señor Walberg cuando Quintana entra allí, ocasión en que el narrador afirma que entonces "pensó que la celda de un monje medieval no habría sido más austera, más vacía y helada" (Muñoz Molina, 1998: 269). Este tipo de escritura obliga al lector situarse en un movimiento ocular e imaginativo –un paneo– que no sólo implica lo visual, sino que también incluye la relación entre lo mirado y lo oído. Esta situación, Campos (1985) la ilustra como aquel principio fenoménico en el que se "ponen en juego elementos cinematográficos que sugieren una cámara oscura (la oscuridad inicial del texto), el modelo del ojo (la visión, la lectura) y la grafía (la imagen, la escritura). Todas estas analogías revelan la proyección a un espacio imaginario, al vacío inicial de una pantalla/texto de ficción" (Campos, 1985: 32). En consecuencia éste no es sólo un cuento que hable del cine, sino que en él se habla como en el cine.

En efecto, las pistas de los asesinatos de los labios cortados, en la casa del profesor Walberg, se presentan ante una lente que niega el sonido; las modelos de las revistas "en lugar de bocas pintadas de rojo, fingiendo con una monotonía de producción de una serie de jadeos de avidez o gritos de éxtasis,

aquellas mujeres tenían espacios huecos en las caras, y ese vacío daba a sus ojos un estupor de amputación" (Muñoz Molina, 1998: 269). Luego, este plano del significante es desarrollado como un problema de lectura en cuanto a la connotación del signo visual y, de modo tal que Muñoz Molina (1998) trabaja la idea de una relectura de signos sensoriales como un medio para reinterpretar un discurso audiovisual:

"al principio, por la escasez de la luz, no era fácil distinguir con qué estaba forrado por completo el interior del armario, de abajo arriba, minuciosamente, sin dejar un solo espacio vacío. Parecía ese papel barato de flores con que se forraban antes los muebles de las cocinas pobres, y de hecho el señor Walberg, que no sólo era corto de vista sino también muy distraído, había tardado mucho tiempo en descubrir que no eran flores carnosas y rojas lo que apenas veía a escasa luz del dormitorio. Eran labios, bocas recortadas, cientos o millares de bocas muy abiertas" (Muñoz Molina, 1998: 270).

En estas dos descripciones, el narrador va del efecto a la causa, primero describe la imagen y en seguida se refiere a su explicación. En consecuencia, se trata de una sintaxis que va del resultado al motivo del significante.

El autor también recurre a la técnica del montaje del sonido fuera de campo en el instante en que "El señor Walberg no se movió cuando Quintana empezó a moverse lentamente hacia él. Sufrió una breve sacudida al oír los muelles de una navaja..." (Muñoz Molina, 1998: 274). Es decir, el enunciado presenta una imagen fija sobresaltada por un sonido que el lector no necesariamente "ve". Esto también se aprecia de nuevo cuando Quintana asesina al profesor:

"quien gimió largamente, con un tono desagradable y agudo, cuando la navaja se clavó en el vientre y subió desgarrando hacia el pecho y se detuvo en el esternón no fue el señor Walberg, sino Quintana, que apartó luego la mano no sin esfuerzo, cuando la respiración del otro cuerpo ya se había detenido" (Muñoz Molina, 1998: 275).

Por lo tanto, esta escena se puede describir como si el sonido de una voz sirve de fondo a un "cámara" que se desplaza hacia arriba siguiendo el movimiento de la navaja y el plano cambia a la cara de Quintana gimiendo. Es decir, toda una puesta en escena de

lenguaje audiovisual que pone en relación un plano y su contraplano.

Por último, el relato termina con una imagen filtrada a través del ojo de buey de la puerta cuando "mirando exactamente en dirección a los ojos de él [de Quintana], estaba la muchacha de la fotografía que el señor Walberg había guardado en su cartera durante los dos últimos años" (Muñoz Molina, 1998: 276). Esto obliga al lector a imaginarse la escena, más que a intelectualizarla. Esto se describe como toma 1: un hombre pegado a la mirilla de una puerta; toma 2: una chica al centro de un círculo en una imagen distorsionada. Tal vez, como lo presenta Navajas, el motivo para potenciar este tipo de diálogo de discursos se deba a que:

El postmodernismo se ha propuesto como una estética del temor a la significación o de la reconstrucción de la significación en una serie de procedimientos unidos entre sí de acuerdo con una dinámica del juego y no de la argumentación o la construcción conceptual consistente" (Muñoz Molina, 1998: 230).

Por lo tanto, la narrativa visual contemporánea se recrea en sí misma fomentando una comunicación entre imágenes más que de conceptos. Luego, el uso del lenguaje audiovisual en la narrativa de Muñoz Molina es consecuencia de un concepto de arte basado en un intercambio de significantes hipermediatizados.

En suma, en "La gentileza", Muñoz Molina (1998) realiza una labor de reescritura del canon de la ficción policiaca y a esto le integra una nueva estrategia narrativa para describir la acción. Una breve discusión sobre la teoría del caos ha permitido explicar cuál es la función del elemento que permite resolver el misterio en este tipo de relato anti-policíaco. Así, esta propuesta teórica permitiría revisar más adelante cuál sería la injerencia de este modelo caótico en otras narraciones detectivescas o de misterios.

Estas estrategias discursivas que incluyen un lenguaje escrito-audiovisual son como un "querer mostrar bien, más que opinar bien". Esto también pueden percibirse en la narrativa otros escritores contemporáneos y quizás se podría establecer en qué medida estas técnicas son usadas aquellos. Específicamente nos referimos a narrativas que se producen en un contexto hiper-mediatisado, es decir, en una época en que la imagen sobre la imagen tiene la primera palabra. A grandes rasgos, este tipo de táctica narra-

tiva también se observa en relatos de Loriga (1995), Bonilla (1996), o Etxebarría (1997), por nombrar sólo a algunos. Por eso, no es de sorprenderse si las narraciones de estos escritores han sido llevadas a la pantalla grande. Loriga (1997) *La pistola de mi hermano*, Mateo (1999) *Nadie conoce a nadie*, Santesmases (2001) *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. De hecho, relatos como *Beltenebros* o *Plenilunio* del mismo Muñoz Molina (1989, 1997), han tenido su versión en largometraje Miró (1991), Uribe (2000) respectivamente o cortometraje De la Fuente (1998). Como se ha sugerido en este trabajo, dicha conexión entre literatura y cine no es casual y va más allá de la formalidad temática.

En conclusión de acuerdo a lo postulado aquí, Muñoz Molina (1998) emplea técnicas cinematográficas que no sólo apelan al plano temático, sino que también involucra toda una forma de construcción del significante. Ya no es sólo hablar de cine en la literatura, sino que es hablar como en el cine y esto lo logra mediante el empleo del significante yuxtapuesto a nuevos modos significativos que obligan una lectura más sensitiva que intelectual del relato.

REFERENCIAS

- Santesmases, M. (Dir.) (2001). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Mate Production.
- Kazan, E. (Dir.) (1951). *A streetcar named Desire*. Burbank: Warner Home Video.
- Alonso, M. (1980). El desplazamiento en 'La Muerte y la brújula'. *Acta literaria*, 5, 25-33.
- Barraza Toledo, V. (2003). Nueva novela policiaca: nuevo modelo exegético. *Mester*, 32, 155-78.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- Miró, P. (Dir.) (1991). *Beltenebros*. Iberoamericana Films.
- Benson, K. (1994). Reflexiones sobre la narrativa española actual en el marco del discurso Postmoderno. *Alba de América*, (12) 22-23, 155-171.
- Bonilla, J. (1996). *Nadie conoce a nadie*. Barcelona: Ediciones B.
- Campos, R. (1985). *Espejos: La textura cinematográfica en la traición de Rita Hayworth*. Madrid: Pliegos.
- Etxebarría, L. (1997). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*.

- Barcelona: Plaza & Janés.
- Fuente, G. (2004). Entrevista por correo electrónico. 12 de enero.
- Gutiérrez Carbajo, F. (1981). Caracterización del personaje en la novela policiaca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 371, 320-337.
- Gutiérrez Carbajo, F. (1992). El relato policial en Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 505 - 507, 371-388.
- Grubbe, V. (1996). Postmodernidad y novela española. *Rids.*, 137, 1-22.
- Hayles, N. K. (1991). *Introduction: Complex Dynamics in Literature and Science. Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- De la Fuente, G. (Dir.) (1998). *La gentileza de los desconocidos*. Comunidad de Madrid.
- Loriga, R. (1997). *La pistola de mi hermano*. Enrique Cerezo P.C.
- Loriga, R. (1995). *Caídos del cielo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Lyotard, J.F. (1979). La condition postmoderne: rapport sur le savoir. Paris: Éditions de Minuit.
- Morales Cuesta, M.M. (1996). *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona: Octaedro.
- Muñoz Molina, A. (1989). *Beltenebros*. Barcelona: Seix-Barral.
- Muñoz Molina, A. (1993). *Nada del otro mundo*. Madrid: Espasa Calpe, D.L.
- Muñoz Molina, A. (1998). La gentileza de los desconocidos. En *Historias de detectives*. (pp.249-276). Madrid: Lumen.
- Muñoz Molina, A. (1997). *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara
- Navajas, G. (1994). El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: La paradoja de la verdad reconstituida. *Revista de Estudios Hispánicos*, 28 (2), 213-33.
- Mateo, G. (Dir.) (1999). *Nadie conoce a nadie*. Coproducción España-Francia; Sogetel / Maestranza Films / DMVB Films.
- Uribe, I. (Dir.) (2000). *Plenilunio*. Sogecine / Aiete Films S.A. / Ariane Films S.A.
- Sobejano-Morán, A. (1991). La novela metafictiva antipolicíaca de Luis Goytisolo: "La paradoja del ave migratoria". *Bulletin Hispanique*, 93 (2), 423-438.
- Todorov, T. (1977). *The poetics of prose*. New York: Cornell University Press.
- Valles Calatrava, J.R. (1994). El cuento policiaco español a partir de 1975. *Ínsula-Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 568, 11-13.
- Volek, E. (1987). 'Las babas del diablo', la narración policial y el relato conjectural borgeano: Esquizofrenia crítica y creación literaria". En F. Burgos (Ed.) *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. (pp.27-35). Madrid: EDI-6.
- Williams, T. (1961). *Un tranvía llamado deseo. Teatro norteamericano completo*. Madrid: Aguilar.

NOTAS

¹ Manuel María Morales Cuesta (1996) precisa que este relato fue escrito hacia 1980 y apareció originalmente en el conjunto *Nada del otro mundo*: "La idea nació a partir de ciertas señales inquietantes de la ficción a la pornografía y al collage de un antiguo inquilino de un piso alquilado por un amigo, pero el argumento definitivo se completaría muchos años más tarde" (Morales Cuesta, 1996: 108).

² Hammett, en *El halcón maltés*, comienza a elaborar un relato que se cierra a nivel estructural, pero "el lector percibe que el conflicto no termina con el descubrimiento del criminal, ya que las causas del crimen se encuentran, la mayoría de las veces, en la base misma del sistema social"(Gutiérrez Carbajo, 1992: 430).

³ Valles Calatrava (1994) advierte que si bien la lectura de este tipo de relato se generalizó hacia la segunda mitad de la década del 70, los primeros trabajos se originan ya con Emilia Pardo Bazán . El escaso éxito del relato policiaco se debió a razones económicas, el poco prestigio literario y la carencia de colecciones especializadas, aunque esto no significa una total ausencia de la modalidad (Valles Calatrava, 1994:11). Entre los años 30 y 50, la editora Molino tradujo novelas detectivescas al español sin desarrollar un ámbito editorial propio. Hacia los 60 y 70 comienza una producción de cuentos españoles difun-

dida por editoriales como Acervo (1961) y AHR (1964).

⁴ Cabe destacar que este verosímil policial corresponde más bien a la visión decimonónica de la novela detectivesca. Según los parámetros de la modernidad, el relato policiaco exponía un problema delictivo como un inusual desajuste de la sociedad. Una vez castigado el criminal, se recuperaba un supuesto equilibrio social.

⁵ Propuesta desarrollada en el contexto de la novela negra como herramienta de denuncia social (Barraza, 2003).

⁶ Propuesta no debiera restringirse sólo a este relato, sino que también podría servir como modelo de análisis para otros relatos de misterios.

⁷ En los años sesenta, matemáticos y físicos – interesados en el estudio de fenómenos meteorológicos, astronómicos, económicos o ecológicos – advirtieron que en los sistemas no lineales más sencillos se generaban irregularidades, comportamientos arbitrarios y efectos complejos, que no repetían exactamente la ordenada, previsible, confiable e inquebrantable explicación de los fenómenos desde una perspectiva simplemente mecánica y determinista al estilo newtoniano. Por ejemplo, si en un sistema dinámico (como el usado para predecir del tiempo o estimar el crecimiento de una población) se modifican sus condiciones iniciales, las alteraciones consecuentes no son periódicas ni predecibles. Se provoca o produce una ruptura en el orden pre establecido, surgiendo un *novum caótico* que desfaza la periodicidad y rompe todo esquema de predictibilidad. Esto mismo se ve en las tormentas, caída del agua de un grifo, nubes, etc.

⁸ Edward Lorenz definió con un concepto poético al espectro que surgía en la pantalla de un computador, al ser inscritos sobre un espacio tridimensional los valores de tres ecuaciones no lineales con las que se representaban las variables del tiempo atmosférico. La mutabilidad intrínseca de las relaciones entre sus valores determinaba que en tal sistema nunca se repitía de un modo exacto las trayectorias graficadas de los puntos que representaban a las ecuaciones. Es decir, jamás se cortaban a sí mismas, describiendo por el contrario interminables y sucesivas curvas cuyos rasgos semejaban a los de las alas de una mariposa. De aquí las categorías de atractor extraño y efecto mariposa.

⁹ La representación computacional de los valores de las tres ecuaciones no lineales de Lorenz revelaron algo parecido a una espiral doble en tres dimensiones

(por supuesto que *desordenada* ya que ningún punto o pauta en ellos se repetía jamás). Este espectro visible señaló lo que físicos y matemáticos encontraron como una nueva clase de '*orden*', es decir, un '*flujo determinista no periódico*' (*Deterministic Non Periodic Flow*). Este linaje de flujo – no periódico, aunque determinista – se lo bautizó con el nombre de '*caos*'.

¹⁰ Entrevista por correo electrónico (12 de enero, 2004).

¹¹ Es necesario distinguir entonces la diferencia entre detectives ficticios y de la novela dura, en el contexto latinoamericano Mempo Giardinelli puntualiza que el detective de Borges y Bioy Casares; del mexicano Antonio Helú y del chileno Alberto Edwards estaban inhibidos de todo cuestionamiento a la realidad: "Por eso, su literatura policial sí fue evitadora de todo contacto directo con la realidad. Y por eso, también, sus detectives, aunque atractivos y hasta fascinantes, fueron falsos. Porque fueron literarios" (Mempo Giardinelli). En este trabajo, más importante que la falsedad o realidad de un personaje literario es precisar que el relato de Muñoz Molina (1998) apunta a la creación de un personaje que va entre el detective clásico de Conan Doyle, al problemático de los pulp fiction. Walberg, como ya se ha notado, es ante todo romántico, un "extraño en el mundo" (ver Navajas, 1994).

¹² Robinson, originario de Rumania, participó en más de cien películas entre 1916 y 1972 y fue a partir de los años treinta que se caracterizó por filmar historias policiales. Falleció en Los Ángeles, California, en 1973.

¹³ Gonzalo Navajas (1994) analiza este fenómeno las novelas de Muñoz Molina como el concepto del "*Übermensch caído*", es decir, el fracaso de un modelo prototípico para los demás. Este tipo de personaje, propio de una narrativa postmoderna, en el fondo representa una "dialéctica del heroísmo revertido" (Navajas, 1994: 215-216).

¹⁴ Si bien el cuento no es un relato que se identifique directamente con un argumento extratextual, su enunciación verifica que "la estructura de toda novela [o relato] de detectives plantea la formulación de una pregunta hermenéutica relativa a este tipo de discurso desde una dimensión tanto intra como extratextual. Es decir, la dinámica de descifrar un texto policiaco se desarrolla de modo simultáneo en un plano interno de la significación del relato, como también en el nivel de la recepción" (Barraza, 2003: 155).