

Masterthesis Literature Today, Spanish Track

Utrecht University

Mieke Vulkers (5946557)

Supervisión: Prof. dr. H. Houvenaghel

Dr. R. Dhondt

Fecha de entrega: 27 de junio de 2017

**La construcción del ‘yo’ a través de la fusión genérica:  
*Como la sombra que se va* (2014) de Antonio Muñoz Molina**

En un lugar tan poderoso se vuelven simultáneas presencias muy separadas  
entre sí en el curso del tiempo.

(Muñoz Molina, 2014: 297)

## Resumen

En el presente trabajo abordamos la construcción del ‘yo’ en la obra *Como la sombra que se va* (2014) de Antonio Muñoz Molina. Planteamos que la persona real del escritor se caracteriza por la contraposición entre la inclinación a esconderse por un lado, y el deseo de abrirse por otro. Según nuestra hipótesis, esta ambigüedad personal se plasma en la poética auctorial, manifestándose mediante la fusión genérica. Concebimos dicha fusión genérica como la confluencia de (sub)géneros no ficcionales objetivos y subjetivos en una obra de ficción. Investigamos, mediante el análisis de las muestras poéticas al exterior y al interior del texto, cómo las formas genéricas de no-ficción efectúan la construcción del personaje del ‘yo’ como estructura ficticia. Abordamos la escritura autobiográfica, la narración histórica y la dimensión ensayística. Además, indagamos la funcionalidad de la dinámica de fusión de los (sub)géneros analizados, en la construcción del ‘yo’. Por último, determinamos cómo se construye el ‘yo’ a través de la forma genérica del conjunto de la obra.

Establecemos que Muñoz Molina crea un personaje que despliega la sinceridad personal y la honradez profesional, subrayando la madurez del ‘yo’ actual. Estas características contrastan con el escapismo del ‘yo’ del escritor de edad joven y el carácter huidizo del objeto de su fascinación, James Earl Ray. No obstante, señalamos que la dinámica personal de ‘ida y vuelta’ entre escapar y abrirse se presenta de nuevo mediante la construcción genérica de esta obra.

Constatamos también que los conceptos empleados hasta el día de hoy en el marco de la caracterización de las formas híbridas que lindan a la autobiografía (por ejemplo híbrido narrativo, autoficción o *roman fusion*), no cumplen con la manifestación genérica de *Como la sombra que se va*. Por tanto, introducimos el término autofusión. Definimos autofusión como un autorretrato, ficcionalizado mediante la fusión de formas genéricas de no-ficción. Atribuimos con el término autofusión a la caracterización adecuada de las formas híbridas de

carácter autobiográfico y a la profundización de los mecanismos que permiten la construcción del 'yo' como estructura ficticia.

**Palabras claves:**

*Como la sombra que se va*, Antonio Muñoz Molina, hibridismo, fusión genérica, autobiografía, autofusión, construcción del 'yo'-personaje.

**Keywords:**

*Como la sombra que se va*, Antonio Muñoz Molina, hybridity, generic fusion, autobiography, autofusion, construction of the first-person character.

## Índice

0. Resumen .....	2
<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	
1.0 Preliminar .....	5
1.1 Estado de la cuestión .....	7
1.1.1 Posición científica .....	9
1.2 Preguntas de investigación .....	10
1.3 Hipótesis: la confluencia de los (sub)géneros literarios en la fusión genérica...	12
1.4 Marco teórico: herramientas de análisis .....	17
1.4.1 La poética auctorial .....	17
1.4.2 Los géneros que se fusionan .....	19
1.4.2.1 La escritura autobiográfica y sus subgéneros .....	19
1.4.2.2 La frontera movediza entre realidad y ficción: la autoficción...	25
1.4.2.3 La narración histórica y las confluencias con la novela .....	28
1.4.2.4 El hibridismo del ensayo .....	32
1.4.3 La manifestación de la fusión genérica .....	33
1.4.3.1 La forma ficcional de la confluencia: la novela .....	35
1.5 Conclusión .....	36
<b>II. ANÁLISIS DE LA POÉTICA AUCTORIAL EN <i>COMO LA SOMBRA QUE SE VA</i></b>	
2.0 Preliminar .....	38
2.1 La dinámica de ida y vuelta.....	39
2.1.1 Investigación preparatoria.....	39
2.1.2 Un comentario crítico de las expresiones del autor acerca de la obra...	42
2.2 Análisis de la poética auctorial al interior del trabajo creativo .....	47
2.2.1 La autobiografía .....	49
2.2.1.1 La autoficción .....	51
2.2.1.2 Evaluación de la autobiografía en la fusión genérica .....	54
2.2.2 La narración histórica: el relato de James Earl Ray.....	57
2.2.2.1 Las muestras de ficcionalización .....	59
2.2.2.2 Evaluación de la narración histórica en la fusión genérica .....	61
2.2.3 La visión ensayística .....	64
2.2.3.1 Evaluación de la visión ensayística en la fusión genérica.....	65
2.3 La confluencia de los componentes de la fusión genérica.....	68
2.3.1 La construcción del personaje del ‘yo’ mediante la fusión genérica.....	70
2.3.2 La construcción del ‘yo’ en el conjunto de la obra .....	77
3. Discusión y conclusión .....	83
4. Bibliografía .....	88
5. Apéndice 1 .....	99
6. Apéndice II .....	100

## I. INTRODUCCIÓN

### 1.0 Preliminar

Las últimas escenas de *Casablanca* (1942), que presentan la escapada de Ilse y Victor Laszlo a Lisboa, deben de haberle causado una impresión imborrable al joven Antonio Muñoz Molina, en la época en la que solía frecuentar el cine al aire libre. Los personajes de la película en blanco y negro aparecen por momentos en *Como la sombra que se va* (2014), la obra más reciente de Muñoz Molina. Además, parece que el autor concede el papel de protagonista a la ciudad de Lisboa.

En la obra se presentan dos niveles autobiográficos, ambos situados en dicha ciudad, entrelazados con un relato biográfico encajado. La biografía, incluida en la obra, retrata al estadounidense James Earl Ray, el asesino de Martin Luther King, durante los días en que vivió como fugitivo en Lisboa, por lo cual la capital portuguesa se manifiesta como el factor unificador de la red de relatos.

No obstante, como el autor se presenta a sí mismo de escritor en dos épocas distintas de su vida, los elementos evidentes de carácter autobiográfico indican la preponderancia del personaje del 'yo' en esta obra. Además, el autor incluye el relato biográfico en la obra, insertándolo como otro factor genérico en la estructura total. Apreciamos que Antonio Muñoz Molina manifiesta en *Como la sombra que se va* una posición nueva hacia la escritura del 'yo'. A nuestro modo de ver, se presentan dos niveles autobiográficos, retratándole al autor en la actualidad y mediante la escritura confesional sobre su pasado personal. También se agrega, mediante la inclusión de la biografía, un elemento no ficcional a la caracterización del 'yo' como personaje. Por tanto, lanzamos la hipótesis de que la persona del escritor se plasma en una poética auctorial, que se manifiesta a través de una confluencia específica de (sub)géneros literarios. Además, argumentamos que esta confluencia efectúa la construcción del personaje del 'yo' como estructura ficticia.

Nos ocuparemos de la pregunta de investigación siguiente: ¿Cómo se construye el ‘yo’ en *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina? Por tanto, la obra *Como la sombra que se va* formará el componente fundamental del corpus. Además, se tendrán en cuenta *El invierno en Lisboa* (1987), la novela del mismo autor de edad joven, a la cual se refiere en *Como la sombra que se va*. Referiremos también a las compilaciones de sus ensayos y artículos periodísticos. Analizaremos el corpus partiendo de la teoría de la poética auctorial, expuesta en *Een dichter schreit niet* (1985) del teórico neerlandés Van den Akker; nos centraremos en las muestras explícitas de la poética auctorial al exterior del texto del corpus, así como las muestras explícitas y implícitas al interior del texto.

Con el fin de analizar el corpus correctamente, y en lo referente a la caracterización genérica de los componentes de la obra, exploraremos la teoría de la clasificación de los géneros literarios en *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura* (2006) de García Berrio y Hernández Fernández. Además de dirigirnos a *Theory of Literature* (1942) de Wellek y Warren, nos basaremos en los trabajos especializados acerca de los distintos (sub)géneros de no-ficción, tales como la narración histórica y el ensayo. Como fondo teórico referente al hibridismo literario consultaremos el tesis doctoral de Ibáñez Ibáñez, “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina” (2014).

En relación con la escritura del ‘yo’, profundizaremos en las teorías corrientes sobre las formas de autobiografía que suelen manifestarse en la literatura, para que podamos proporcionar los términos adecuados para caracterizarlas y definir los rasgos pertinentes. Consultaremos la obra imprescindible de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico* (1994), y la teoría clásica del narratólogo Gérard Genette en *Fiction & diction* (1991). Además, tendremos en cuenta la tensión entre autobiografía como creación artística y como recreación histórica, señalada por Durán Giménez-Rico. Por esto, consideraremos los estudios más recientes sobre la autoficción en la literatura hispánica, como *El pacto ambiguo. De la novela*

*autobiográfica a la autoficción* (2007) de Manuel Alberca y los ensayos recogidos por Ana Casas en *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014).

De tal manera, obtendremos los instrumentos indispensables para cualificar las características estilísticas, analizadas en la obra de Muñoz Molina, como correspondientes a (sub)géneros literarios de carácter ficcional o no ficcional. Dispondremos de los términos adecuados para entrar en nuestro trabajo los conceptos autobiográficos siguientes: diario, memorias, confesión, autobiografía auténtica y autoficción. Además, podremos aplicar el método oportuno para identificar la construcción del ‘yo’ como estructura ficticia.

### **1.1 Estado de la cuestión**

En este estudio abordaremos la escritura del ‘yo’ en *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina. Aunque ya se ha producido un gran número de estudios sobre el trabajo literario del autor, hasta este momento no se ha presentado un análisis de *Como la sombra que se va*, ni se ha incluido la obra en los trabajos sobre la trayectoria novelística del autor. Por tanto, no podremos basarnos en las fuentes secundarias de los estudios sobre esta obra reciente de Muñoz Molina. Únicamente disponemos del material periodístico, formado por reseñas y entrevistas, producidas con relación a la publicación de la obra<sup>1</sup>. Por otro lado, los estudios de la literatura de Muñoz Molina hasta el día de hoy se centran generalmente en el análisis de las novelas individuales, subrayando su posmodernidad y su hibridismo. De ahí que podremos apoyarnos en los análisis existentes de la obra novelística, investigando cómo los elementos autobiográficos están expuestos en los resultados.

Al explorar los estudios acerca de la subdivisión en periodos de las novelas previas de Muñoz Molina, apreciamos que se suelen distinguir dos etapas en la obra novelística hasta la publicación de *Como la sombra que se va*. En la mayoría de los estados comparativos se

---

<sup>1</sup> Para apreciar la recepción en la prensa de *Como la sombra que se va*, véase la lista de reseñas, Apéndice II. Bollig, Cruz, Ernesto Ayala- Dip, Rodríguez, Sanz Villanueva, Suau.

establece que *El jinete polaco* (1991) “marca necesariamente una frontera en la trayectoria literaria de Antonio Muñoz Molina” (Morales Cuesta 85), ya que en esta obra se señala por primera vez la “*ficción autobiográfica*, el esfuerzo de reconstruir la memoria personal del escritor emprendiendo la refiguración de sí mismo” (Serna 275)<sup>2</sup>. Pérez-Simón también opina que, después de las novelas de la primera fase, la obra de Muñoz Molina “contiene signos evidentes de las propias vivencias del autor” (253). Sin embargo, Begines Hormigo alude a la novela *Ardor Guerrero* (1995) como el comienzo de la segunda etapa, que además podemos “agrupar en tres grandes bloques” (84).

Ahora bien, a nuestro modo de ver, los rasgos de la escritura del ‘yo’ se muestran ya antes de la llamada “segunda etapa” en la obra de Muñoz Molina. Observamos que ciertos elementos autobiográficos asimismo son detectables en las novelas de la primera fase, que generalmente están caracterizadas como novelas policíacas posmodernas. Citamos a Corbellini, quien sostiene que la poética de las primeras novelas de Muñoz Molina consiste entre otras cosas en “la recreación del ámbito cultural de su origen” (179). Mencionamos las referencias a su ciudad natal en *Beatus Ille* (1986), el papel del jazz en *El invierno en Lisboa* (1987) y las alusiones a la literatura y al cine en blanco y negro en *Beltenebros* (1989). En esto, estamos de acuerdo con Pérez-Simón, quien opina que la línea memorialista ya está presente en la primera novela *Beatus Ille* (253). Por tanto, es preciso evaluar los criterios que se aplican en los estudios existentes al valor autobiográfico de las obras previas del autor, para que podamos establecer cómo aplicar la subdivisión a la línea autobiográfica en la producción novelesca de Muñoz Molina.

En cuanto a la trayectoria de las obras de Muñoz Molina, precisamos considerar los trabajos recientes de Ibañez Ibañez y Corbellini, que analizan las novelas hasta el momento de

---

<sup>2</sup> Según Serna, las novelas de la primera fase son: *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989). Las novelas de la segunda fase: *El jinete polaco* (1991), *Los misterios de Madrid* (1992), *El dueño del secreto* (1994), *Ardor Guerrero* (1995), *Plenilunio* (1997), *Carlota Feinberg* (1999), *En ausencia de Blanca* (2001), *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004), *El viento de la luna* (2006), *La noche de los tiempos* (2009).



escribir sus tesis, incluyendo en cierta medida el aspecto autobiográfico. Burguete Pérez asimismo aborda el tema de la autobiografía, limitándose al subgénero del dietario en su tesis “La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina” (2009). Además, se ha estudiado la tendencia a la escritura memorialista en “La ficción difícil: la escritura memorialista de Antonio Muñoz Molina” (2014) de Pérez-Simón. Justo Serna aborda en dos colecciones de ensayos de los años 2004 y 2014 el aspecto histórico en las obras del autor. Sin embargo, un estudio centrado en el elemento autobiográfico de las novelas no se ha producido todavía.

En resumen, comprobamos que no se ha incluido *Como la sombra que se va* en los estudios de las novelas de Antonio Muñoz Molina hasta este momento, por lo que añadiremos el análisis de esta obra al campo de investigación ya existente. Además, con respecto a la teoría literaria de la escritura del ‘yo’, aportaremos datos nuevos a la exploración del subgénero híbrido de la autoficción en la obra del autor. De esta manera, ofreceremos un vínculo entre los análisis previos de la obra literaria de Muñoz Molina y los estudios futuros de su obra, especialmente en el terreno de la ficción autobiográfica. Sin embargo, sólo por medio de la investigación de las obras futuras del autor, podríamos comprobar que *Como la sombra que se va* introduce efectivamente una posición nueva hacia la escritura del ‘yo’.

### 1.1.1 Posición científica

Apreciamos que los estudios de Ibañez Ibañez, Corbellini y Burguete Pérez emplean una terminología que diverge el uno del otro, al analizar el hibridismo de índole autobiográfica en la obra de Muñoz Molina. Ibañez Ibañez introduce el “híbrido narrativo”, entendido como sigue:

Los «híbridos narrativos» nacen de la mezcla o confluencia en un texto de ficción novelesca de distintos géneros (ensayo, autobiografía, historia, diario, crónica, reportaje...), de subgéneros (novela policiaca, rosa, histórica, de viajes, metanovela, *bildungsroman*...), o de géneros y subgéneros (o de las características que les son inherentes a unos y otros), o de estos con otros medios de expresión (cine, fotografía, música...) e incluso con otras disciplinas. (81)

Corbellini aplica el concepto de la autoficción (véase página 24) mientras Burguete Pérez opta por la noción del dietario, “la exploración intelectual cotidiana del mundo, una reflexión cultural, moral y social de la historia reciente o pasada” (42). Además, ya vimos que Justo Serna cualifica las obras de la segunda fase de Muñoz Molina “ficción autobiográfica” (275). Por otro lado, Angarita Castro utiliza en su trabajo acerca de la obra *Kassel no invita a la lógica* (2014) de Enrique Vila-Matas el término autoficción. Se pregunta, no obstante, si es “una novela autobiográfica, un ensayo literario o periodístico o una autoficción” (35).

De ahí que constatamos una inconsistencia en los términos con los cuales se refiere a los escritos híbridos que lindan a la autobiografía. Aducimos que los términos mencionados no abarcan la confluencia que une la autobiografía con otros (sub)géneros literarios no ficcionales en una obra ficcional. Por tanto, señalamos un hiato terminológico en los estudios de la escritura del ‘yo’. Al establecer una terminología adecuada para la clasificación genérica de los escritos híbridos que lindan a la autobiografía, proporcionaremos el instrumento de análisis necesario para que los investigadores futuros profundicen los mecanismos de la construcción del personaje del ‘yo’.

## 1.2 Preguntas de investigación

Con el presente trabajo pretendemos responder a la pregunta: ¿Cómo se construye el ‘yo’ en *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina? Estableceremos que la poética auctorial<sup>3</sup> crea la posición particular del autor acerca de la escritura, traducándose en una confluencia de (sub)géneros literarios<sup>4</sup>. Luego, detallaremos cuáles son los constituyentes de dicha confluencia genérica y estableceremos cómo la confluencia de (sub)géneros literarios se

---

<sup>3</sup> Véase página 16, la explicación de la poética auctorial.

<sup>4</sup> Explicaremos el término género literario en la sección 1.3.

distingue del hibridismo<sup>5</sup> posmoderno. Después, expondremos las herramientas del análisis por medio de la definición de los conceptos vigentes en el marco de la investigación.

Continuaremos el trabajo en el capítulo dos, centrándonos en la poética auctorial en *Como la sombra que se va*. Primero investigaremos cómo se manifiesta la ambigüedad del ‘yo’ referencial<sup>6</sup> de Muñoz Molina, que se plasma en dicha poética. Además, exploraremos las muestras explícitas de la poética auctorial al exterior del texto, centrándonos en las entrevistas periodísticas con el autor que aparecieron a la ocasión de la publicación de la obra.

Luego, analizaremos las muestras al interior del trabajo, mediante las referencias a la escritura de la obra misma, expresadas explícitamente en el texto. Seguimos con el análisis de la poética auctorial por medio de las manifestaciones implícitas al interior del texto. Abordaremos las cinco sub-preguntas de investigación siguientes: ¿Cómo se construye el ‘yo’ a través del aspecto autobiográfico<sup>7</sup> en *Como la sombra que se va*? ¿Qué funcionalidad tiene la narración histórica<sup>8</sup> en la construcción del ‘yo’ en *Como la sombra que se va*? ¿Cómo se construye el ‘yo’ a través de la dimensión ensayística<sup>9</sup> en dicha obra? ¿Qué funcionalidad tiene la dimensión de la fusión genérica<sup>10</sup> en la construcción del ‘yo’ en la obra? Y por último: ¿Cómo se construye el ‘yo’ en la forma genérica final de la obra? Destacamos que la última sub-pregunta diverge de la pregunta de investigación general, ya que la forma genérica final de la obra tiene su propia funcionalidad en la construcción del ‘yo’. Finalmente, llegaremos en el capítulo tres a la conclusión acerca de las manifestaciones de la escritura del ‘yo’ en *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina.

---

<sup>5</sup> Atenderemos al concepto del hibridismo en la página 13.

<sup>6</sup> Véase página 11, el ‘yo’ referencial.

<sup>7</sup> Explicaremos los conceptos autobiográficos en la sección 1.4.2.1.

<sup>8</sup> La explicación del concepto narración histórica sigue en la sección 1.4.2.3.

<sup>9</sup> Abordaremos la dimensión ensayística en la sección 1.4.2.4.

<sup>10</sup> Véase página 32, La manifestación de la fusión genérica.

### 1.3 Hipótesis: la fusión genérica como la confluencia de (sub)géneros literarios

Lanzamos la hipótesis de que el ‘yo’ referencial de Antonio Muñoz Molina se plasma en la combinación de ciertas formas genéricas en la fusión genérica. Entendemos por el ‘yo’ referencial: el yo existencial del autor, “la persona que se refiere al mundo objetivo” (Romera Castillo 13)<sup>11</sup>. Para mayor claridad, empezamos con una exposición concisa de los conceptos del (sub)género literario como son entendidos en este trabajo, seguido por una explicación de la noción que utilizaremos a continuación para calificar la confluencia de (sub)géneros en esta obra de Muñoz Molina: la fusión genérica.

Antes que nada, dedicamos algunas consideraciones al concepto de la obra literaria, que abarca una multitud de variedades, de carácter más o menos creativo. En este sentido, coincidimos con Muñoz Molina cuando propone en un artículo de la serie *Ida y vuelta*, titulado “Dificultad de la ficción”:

Literatura es contar el mundo con palabras. Tan literatura como una novela o como un poema es una crónica o una entrevista [...]. Literatura es contar las cosas como son, unas veces ejerciendo la libertad de inventar y otras ateniéndose en el máximo grado posible a la realidad de los hechos. (*El País*, 20 de octubre de 2012)

Añadimos que prevalece en la literatura el “objeto de expresar el valor belleza sirviéndose de la palabra” (Blecua 273). Por consiguiente, en este trabajo utilizamos el término *literario* en relación con todo tipo de escritura creativa, sin limitarnos a las modalidades de carácter ficcional, refiriéndonos a los tipos de la escritura creativa con el término (sub)género literario.

Apreciamos que los estudiosos de los géneros literarios han intentado a lo largo de los siglos, desde las Poéticas de Platón y Aristóteles, a especificar y catalogar las manifestaciones literarias, sin llegar a la unanimidad acerca de la problemática (Genette 61). Restringiéndonos a las tres categorías “fundamentales” (Wellek y Warren 328), la lírica, la épica y la dramática,

---

<sup>11</sup> Véase también página 23, acerca del ‘yo’ referencial.

establecemos que en el contexto del estudio de la obra novelística nos encontramos en principio dentro de la categoría “*épico-narrativa*”, en que predomina “la referencia objetiva de los hechos” (García Berrio y Hernández Fernández 253). Wellek y Warren proponen considerar la subdivisión de las categorías fundamentales los géneros literarios o históricos (328); definen el género literario como “un grupo de obras literarias, basadas teóricamente sobre una forma exterior y una forma interior” (331)<sup>12</sup>. Romera Castillo agrega a esta definición el elemento pragmático: “los géneros literarios son una especie de código a través del cual las obras de la literatura pueden ser sistemáticamente percibidas y clasificadas por los receptores” (14). Para evitar confusión con la noción de la *narración histórica*, referiremos a continuación a los géneros *literarios*. En el ambiente de la teoría genérica moderna, se constata un gran número de categorías posibles, que surgen por una mezcla de categorías tradicionales (Wellek y Warren 335).

Ya que este trabajo abarca una obra novelística de Muñoz Molina planteamos que en la fusión genérica se combinan ciertos (sub)géneros literarios en una obra de ficción<sup>13</sup>. Defendemos que la combinación de géneros y subgéneros literarios en esta obra de Muñoz Molina, que denominaremos en el marco de nuestra investigación la fusión genérica, corresponde a las características del ‘yo’. Primero, la confluencia de varias modalidades en una obra individual le permite al autor esconderse en la pluralidad de (sub)géneros, ya que no necesita revelarse admitiendo su preferencia artística. En efecto, estableceremos que ocultarse en una multitud corresponde a su temperamento<sup>14</sup>.

Luego, el movimiento de la persona del escritor entre el escapismo hacia el mundo ficticio de las artes por una parte y el impulso de revelarse por otra, se plasma, acorde con

---

<sup>12</sup> Traducción mía.

<sup>13</sup> Explicaremos el concepto de la ficción en el capítulo 1.4.3.

<sup>14</sup> Abordaremos el análisis de la caracterización del ‘yo’ en la sección 2.1.1.

nuestra hipótesis, en la combinación de (sub)géneros. Esta combinación le posibilita expresar ambas facetas de su personalidad. Argumentamos que necesita un universo literario polifacético para integrar la dinámica que se realiza entre esconderse y descubrirse. Por un lado, la tendencia a perderse en la lectura y el arte provoca la expresión del material experimentado por medio de (sub)géneros no ficcionales. Por otro lado, el deseo de revelarse a través de los recuerdos personales y las divagaciones reflexivas se plasma en una inclinación por la escritura autobiográfica y el ensayo. Por tanto, la fusión genérica en *Como la sombra que se va*, tiende a contener al menos una modalidad autobiográfica en combinación con otros (sub)géneros no ficcionales documentales y/o ensayísticos, manifestándose en una obra ficcional.

La fusión genérica guarda semejanza con el hibridismo literario. Este concepto deriva del adjetivo *híbrido*, originalmente un término biológico, como se ve en la definición en el Diccionario de la Real Academia Española: “Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de distinta especie”. Análogamente, dentro de la crítica literaria, el hibridismo corresponde a una “mezcla o confluencia” en un texto de diferentes géneros, subgéneros u otras modalidades literarias (Ibañez Ibañez 81). Se constata que, aunque el híbrido “no es nuevo en la historia de la literatura” (*id.* 38), el surgimiento del hibridismo en la literatura del siglo XX está en relación estrecha con el posmodernismo, que a su vez se conecta con los cambios sociales profundos originados en los años sesenta y la actitud escéptica frente a las capacidades de las ideologías (*id.* 81). Además, en línea con el movimiento filosófico deconstructivista se plantea que “la realidad, la historia y el ‘yo’ son todos construcciones textuales que se pueden manipular” (Grubbe 5).

Sin embargo, a nuestro modo de ver, la fusión genérica en esta obra no corresponde completamente al hibridismo de la literatura posmoderna. Más bien, la inclinación a

agazaparse en una pluralidad de (sub)géneros es una necesidad individual, sin que el autor se adhiera a una corriente literaria específica. La distinción entre la fusión genérica por una parte y el hibridismo posmoderno por otra, la concebimos de modo siguiente. En primer lugar, el hibridismo de la posmodernidad puede abarcar cualquier mezcla de distintos (sub)géneros literarios y/u otros medios de expresión. En cambio, en la fusión genérica en *Como la sombra que se va* ciertos (sub)géneros de no-ficción confluyen como mínimo con una modalidad de la escritura autobiográfica. Como vimos, la manifestación de la escritura autobiográfica se origina en la necesidad individual de descubrirse.

En segundo lugar, en la fusión genérica que caracteriza la obra se tematiza la frontera fluida entre realidad y ficción de una manera que diverge de la aproximación posmoderna. Muñoz Molina está consciente de la relación problemática entre ficción y no-ficción en la escritura autobiográfica, porque ya en *La realidad de la ficción* (1993) declara que “[e]n el acto de escribir [...] inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí” (29). Sin embargo, le importa indicar la diferencia entre la realidad y lo ficcionalizado, ya que opina en una entrevista con Blanca Berasátegui:

Creo que hay un flujo continuo entre la ficción y la no ficción, aunque también creo que deben marcarse muy claramente los límites. No ficción implica rigurosamente no inventar. Desde el momento en que inventas, por poco que sea, el resultado final es ficción. (*El Cultural*, 21 de noviembre de 2014)

Asimismo, según Burguete Pérez explica que “[e]n cada caso pretendo [...] encontrar la mejor correspondencia posible entre el material que tengo entre manos y el modo de contar” (707), lo que enfatiza que los recuerdos de carácter personal que forman el fundamento de la narración siempre están sometidos a un cierto grado de ficcionalización. Como veremos más adelante (párrafo 1.4.2.2), la tendencia a modelar el material autobiográfico resulta en la manifestación híbrida específica de la autoficción, concebida como la confluencia de la escritura autobiográfica y la novela.

Conviene subrayar que el autor no se adhiere a la interpretación deconstructivista de que la realidad es una construcción textual que se puede manipular. De ahí que rechaza en el programa *Página dos* (RTVE, 30 de noviembre de 2014) “[l]os juegos posmodernos de decir que la realidad y la ficción son lo mismo, a mí eso no me interesa nada” (5 min. 20). A nuestro modo de ver, la tendencia personal a esconderse más bien se plasma en la inclinación del autor a huir del carácter verídico de la autobiografía. Por eso, matiza en su comentario en *La realidad de la ficción* las capacidades de la memoria y disfraza en su obra novelística los recuerdos personales mediante la autoficción.

Ahora bien, ocupémonos de los (sub)géneros vigentes en el marco de nuestro trabajo. De entrada, destacamos que la prosa literaria conoce dos grupos genéricos fundamentales: las modalidades ficcionales o épico-narrativas y “la llamada *prosa no ficcional o doctrinal*” (García Berrio y Hernández Fernández 295), siendo la ficción la representación objetiva de un mundo inventado. Ya que se presenta la obra *Como la sombra que se va* como una novela, consideramos el género de carácter ficcional oportuno para nuestra investigación la novela (sección 1.4.3.1). Segundo, apreciamos que se atribuyen dos vertientes a los géneros no ficcionales: los del punto de vista objetivo del enunciador y los que parten de la perspectiva subjetiva, siendo la autobiografía y el ensayo (*id.* 295-6). Abordaremos más adelante el género épico-objetivo de la narración histórica, específicamente los subgéneros de la historiografía, la biografía y el periodismo (1.4.2.3). Además, elucidaremos los géneros de carácter lírico-subjetivo: la escritura autobiográfica y sus subgéneros (1.4.2.1) y el ensayo (1.4.2.4).

Apreciamos que cada uno de los géneros mencionados se divide en clases o tipos que denominamos subgéneros literarios. Ya advertimos que todo tipo de (sub)género puede mezclarse con otros, formando de esta manera una nueva categoría híbrida. Discutiremos las



modalidades híbridas que juzgamos oportunas en el ambiente de nuestra investigación, las confluencias de ficción y no-ficción: la novela histórica, la novela documentada y la novela biográfica (1.4.2.3), la novela-ensayo (1.4.2.4) y la autoficción (1.4.2.2).

#### **1.4 Marco teórico: las herramientas de análisis**

Con el objetivo de desarrollar la base teórica de nuestro trabajo, elaboraremos en esta sección los conceptos necesarios para el análisis del corpus. Antes de elucidar los (sub)géneros literarios, exploraremos en lo siguiente los estudios acerca de la poética auctorial.

##### **1.4.1 La poética auctorial**

Comenzamos con la noción de la poética, el concepto literario que (de la palabra griega ‘poiein’ que significa crear o fabricar) origina en la obra *Poética* del filósofo griego Aristóteles. Se ha desarrollado hacia “la definitiva estabilización de una *Poética clasicista*, que abarca [...] la problemática completa del pensamiento teórico, crítico y preceptivo sobre la literatura” (García Berrio y Hernández Fernández 30). Después de la sustitución del paradigma clásico, situado en la Edad Renacentista, por la Modernidad surge una aproximación nueva al concepto de la poética: “[l]a Poética formal-estructuralista del siglo XX [que] se redujo sólo en la práctica al ámbito de una Retórica literaria o teoría del lenguaje literario” (*id.* 31). Además, se amplía el “objeto de la Crítica literaria al nivel textual-pragmático”, lo que implica según García Berrio y Hernández Fernández “la consideración psicológico del texto” (32). Ya que, además de las aproximaciones formal-estructuralista y pragmática, la interpretación clasicista del concepto de la Poética sigue existiendo, coexisten en la crítica literaria contemporánea múltiples acepciones de dicho concepto.

Podemos situar el comienzo de los estudios pragmáticos acerca de la poética en la obra *The mirror and the lamp* (1953) de M.H.Abrams. Dentro de las teorías literarias clasifica las

obras según cuatro pilares: la obra, el autor, el lector y el universo, situando la obra en el centro de la representación esquemática, como se puede ver en figura 1.

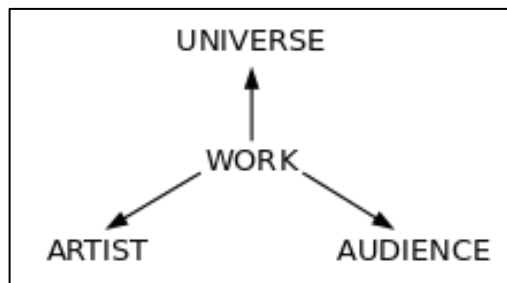


Figura 1 (Abrams 6)

En su trabajo sobre la poética del poeta neerlandés Martinus Nijhoff, el literato Van den Akker introduce la acepción de la noción poética que se centra en la llamada poética auctorial, definida como “el conjunto de interpretaciones de un autor (o grupo de autores) de la literatura, según las expresiones en el interior y el exterior de su obra literaria”<sup>15</sup> (10). Aunque se refiere en su estudio a la poesía, explica que la poética auctorial guarda relación con toda forma de literatura, de cualquier género (*id.* 13). Distingue dos maneras de analizar los principios literarios de un autor: la poética al interior del texto (dentro del trabajo creativo) y la poética al exterior del texto (por ejemplo en ensayos, crítica literaria, entrevistas o correspondencia). La expresión explícita de la poética al interior del texto alude a la tematización en la obra del carácter poético de la obra misma, como el proceso creativo o la relación entre lenguaje y realidad. Por otro lado, la expresión implícita de la poética al interior del texto se manifiesta por medio del “idiolecto literario” del autor: el conjunto de procedimientos técnicos y relacionados con el contenido poético, que define el estilo del autor (Van den Akker 15). Según Van den Akker, se investiga la poética implícita al interior del texto mediante el análisis y la interpretación de la práctica literaria del autor (14-5).

---

<sup>15</sup> Traducción mía.

Advertimos que la aproximación de Van den Akker, según los términos de Abrams, se encuentra en el ambiente de la interacción entre el autor y la obra. Las muestras explícitas expresan la interpretación poética del autor; se centra en el trabajo literario con el fin de analizar el estilo, expresado mediante muestras implícitas. Cabe señalar que se puede manifestar una divergencia entre las muestras explícitas e implícitas. En pocas palabras, es posible que las expresiones del autor acerca de la obra no correspondan a los resultados del análisis del idiolecto literario. Por tanto, tematizaremos en el capítulo 2 la tensión entre ambos ejes del análisis de la poética auctorial.

Puesto que Muñoz Molina se manifiesta con ideas propias sobre la literatura, tanto en las novelas como en los artículos periodísticos, ensayos y entrevistas, disponemos de material para la interpretación de la expresión explícita del interior así como del exterior del texto. Además, por medio del análisis textual, investigaremos la expresión implícita de la poética en el interior del texto, con el fin de llegar a una conclusión acerca de las dimensiones poéticas en *Como la sombra que se va*.

#### **1.4.2 Los géneros que se fusionan**

En esta sección, continuaremos con una exploración de los conceptos por los cuales se expresa la poética del autor en *Como la sombra que se va*: la escritura autobiográfica, la autoficción, la narración histórica y el ensayo.

##### **1.4.2.1 La escritura autobiográfica y sus subgéneros**

Como se ha observado anteriormente, la escritura autobiográfica se presenta como un constituyente fundamental de la fusión genérica; de ahí que prestaremos mayor atención a la exploración del concepto de la autobiografía. Destacamos que la escritura autobiográfica, como el ensayo, se encuentra en el ámbito de las formas híbridas, ya que “se define como

transición épico-lírica desde los textos propiamente autobiográficos y las novelas en primera persona” (García Berrio y Hernández Fernández 275).

Desde los años setenta del siglo XX, se discute intensivamente acerca del género autobiográfico, concepto que ha producido cierta confusión en el ámbito de los teóricos literarios, ya que se utiliza el término *autobiografía* tanto en relación con el género literario de la escritura autobiográfica como con respecto al subgénero de la autobiografía en sentido estricto. Nos adherimos a Romera Castillo, quien también utiliza el término *literatura intimista*, al referirnos a la escritura autobiográfica en el sentido más amplio como un género literario, que se divide en distintos tipos o subgéneros. Al sistema de la subdivisión genérica de la literatura intimista pertenecen según Romero Castillo entre otros tipos la autobiografía auténtica, las memorias y el diario (52-4).

Para mayor claridad comencemos con la exploración del subgénero al que la crítica literaria ha prestado mayor atención: la autobiografía en sentido estricto. En su artículo “¿Qué es la autobiografía?” (1993), Isabel Durán Giménez-Rico da una visión de conjunto acerca de las aproximaciones críticas al concepto, centrándose en las reglas y precondiciones del subgénero y la relación entre lenguaje e identidad. En primer lugar, señala que “cada crítico intenta sentar unas bases, dar unas reglas sobre las que basará sus juicios de qué es y qué no es autobiografía” (Durán Giménez-Rico 72). Menciona el estudio de Philippe Lejeune, “Le pacte autobiographique” (1975) como ejemplar (*id.* 71).

Lejeune propone describir los rasgos del subgénero de la autobiografía, denominando en la siguiente definición una serie de condiciones: “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (14). Es decir, define como la condición formal de la autobiografía el relato en prosa y como el tema tratado en este subgénero la vida individual

y la historia personal. A continuación, sitúa al autor del relato, cuyo nombre se refiere a una persona real, como idéntico a su narrador y posiciona al narrador como idéntico al personaje principal. Por último, determina el punto de vista del narrador como retrospectivo. De esta manera, excluye no sólo la poesía y el ensayo del subgénero de la autobiografía, sino también las memorias y el diario.

Aunque se trata de cierta jerarquía entre las condiciones mencionadas, la precondition absoluta de la autobiografía es la cualidad idéntica del autor, del narrador y del personaje principal (Lejeune 14-5). Según Lejeune, la identidad de autor y personaje principal supone una igualdad total, rechazando la situación en que el autor relata su historia por medio de un personaje con nombre ficcional. En este caso, a pesar de la semejanza entre autor y personaje, no se trata de autobiografía, sino que se refiere a la novela autobiográfica (Lejeune 24-5). Durán Giménez-Rico, después de haber resumido diversos estudios de críticos europeos y americanos acerca de la autobiografía, explica que casi todos mantienen dos afirmaciones como preconditiones del subgénero autobiográfico: “la primera es que el autor está presente en el texto; [...] [l]a segunda es que una autobiografía no debe contener elementos de ficción” (74).

El narratólogo Gérard Genette, en su estudio *Fiction & Diction* (1991), además de sostener el argumento de Lejeune sobre la identidad autor-narrador-personaje, subraya la diferencia entre las formas de narración, aludiendo a ficción y factualidad. Genette define como ficción las obras en que el narrador no coincide con el autor ( $A \neq N$ ); si el narrador actúa como personaje en el relato se refiere a la narración homodiegética ( $A \neq N = P$ ), en otros casos se trata de narración heterodiegética ( $A \neq N \neq P$ ). Considera los relatos en que el autor es idéntico al narrador como narraciones factuales ( $A = N$ ), que se presentan en dos formas: si el autor-narrador no coincide con el personaje principal ( $A = N \neq P$ ), se refiere a “historical narrative” (Genette 73), que comentaremos en el párrafo 1.4.2.3 sobre la narración histórica.

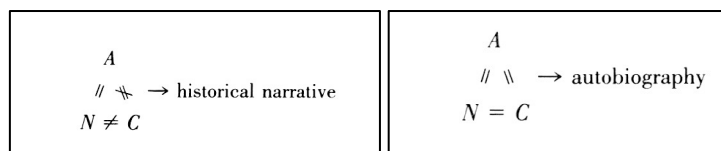


figura 2 narración histórica vs. escritura autobiográfica (Genette 69, 74)

Según Genette coinciden en la autobiografía los tres elementos ( $A=N=P$ ), es decir, el autor-narrador actúa como personaje principal en el relato (68-79). Subrayamos que se refiere en este caso a la escritura autobiográfica en sentido más amplio.

En definitiva, nos basaremos en lo siguiente sobre las acepciones del género de la escritura autobiográfica y el subgénero de la autobiografía auténtica. Proseguimos detallando las características de los demás subgéneros autobiográficos que juzgamos oportunos en el marco de nuestra investigación: las memorias, el diario y la confesión, y más específicamente las diferencias de las modalidades autobiográficas entre sí.

Primero, explicamos *las memorias* que, a pesar de las fronteras fluidas con la autobiografía auténtica, se distinguen de este subgénero en cuanto al tema tratado. Las memorias se caracterizan por una relevancia fundamental del contexto histórico, o bien, como los define Romera Castillo: “los acontecimientos que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva” (53). Lejeune afirma que en el caso de las memorias, lo que falta es la presencia de la vida individual del autor (14). Es decir, aunque se sitúa en el pasado, por lo que adquiere un aspecto retrospectivo, en este subgénero autobiográfico no se trata de una actitud introspectiva de la parte del autor-narrador.

Continuamos el resumen de los subgéneros autobiográficos con el tipo específico que no se sitúa únicamente en el pasado: *el diario*. Observamos que el término autobiografía supone, por el elemento etimológico *bios* que significa vida, la escritura de una vida en su conjunto, mientras que la palabra diario se refiere a *día*, por lo que “el diario trata aspectos

diarios” (Romera Castillo 53). En cambio, Philippe Lejeune aduce como diferencia decisiva entre la autobiografía auténtica y el diario la perspectiva temporal: según él, la autobiografía auténtica presume el relato retrospectivo y el diario se sitúa en el presente (20). Romera Castillo matiza el aspecto temporal y propone que los acontecimientos del diario se sitúan en un pasado reciente, abarcando “el período temporal de veinticuatro horas” (54). Por tanto, la vivencia “adquiere una proximidad y realidad” (*ibid.*), mientras que puede perder la distancia reflexiva de la autobiografía auténtica.

Según las condiciones de Lejeune, clasificaríamos el cuarto subgénero autobiográfico, *la confesión*, como una autobiografía auténtica, ya que coinciden autor, narrador y protagonista, tiene aspecto retrospectivo y sincero, y se trata de la vida individual del escritor (14). No obstante, insertamos la confesión como un subgénero aparte en la clasificación de subgéneros autobiográficos. Ya desde San Agustín se estima la confesión como un modelo específico de la escritura autobiográfica, imitado por escritores como Rousseau y De Quincey. En cambio, María Zambrano considera la confesión un género literario, que se origina en la necesidad vital de revelarse y expresarse. Explica que “la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra” (Zambrano 18), donde no se narran “sus sentimientos, ni sus anhelos”, sino que “el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser en medias y en confusión” (*id.* 16). Además, plantea que

[l]a confesión es salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado como es y no acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo. (Zambrano 22)

Ya que corresponde a las precondiciones fundamentales, la identidad de autor, narrador y protagonista, y el elemento de la sinceridad, insertamos el subgénero de la confesión en el género literario de la escritura autobiográfica. Visto que se concede mayor importancia a la intención del autor, la confesión se acerca a los confines de la filosofía y la ética, por lo que

atribuimos un lugar aparte a esta modalidad. Además, por los aspectos de huida y de revelación, nos parece la confesión un subgénero autobiográfico relevante en el marco de nuestra investigación.

Como ya aducimos en lo anterior, una precondition de la escritura autobiográfica requiere la presencia del autor real, cuyo nombre se encuentra en la cubierta, en el texto (Lejeune 23-4). Sin embargo, en los estudios más recientes se señala el aspecto de la escritura autobiográfica que corresponde a la capacidad de construir el personaje del 'yo'. Coadyuva dicha capacidad al carácter paradójico del fenómeno del 'yo' autobiográfico. Explicaremos en lo siguiente cómo la ambigüedad, inherente a la escritura autobiográfica, se manifiesta en la construcción de su protagonista, el personaje del 'yo'.

Por un lado, se subraya la referencialidad de la escritura autobiográfica, en que el referente es el yo existencial del autor, es decir, la persona que se refiere al mundo objetivo es la persona real del escritor (Romera Castillo 13). Este referente puede presentarse por medio de tres formas personales: yo, tú o la tercera persona, él. Cuando se utiliza la segunda persona (tú), el lector se ve implicado en un discurso del 'yo' con otra persona; el uso de la tercera persona (él) funciona de "máscara tras la que el escritor se esconde" (*id.* 14-5). En este caso, por consecuencia, ya nos encontramos frente a la ficción, es decir en el espacio autoficcional (véase la sección 1.4.2.2). Por otro lado, se distingue el aspecto de la escritura del 'yo', que se relaciona con la capacidad de construir el personaje del 'yo'. Darío Villanueva, en "Para una pragmática de la autobiografía" (1991), afirma que la escritura autobiográfica posee, además de la dimensión referencial, la "virtualidad creativa", sirviendo para la construcción de la identidad, en lugar de la intención de reproducirla (108).

En el análisis anterior de la escritura autobiográfica (página 20) Genette no menciona los



factores temporales; sin embargo, planteamos que la categorización de los subgéneros autobiográficos está determinada por la perspectiva temporal. Posicionamos la autobiografía auténtica, las memorias y la confesión en el pasado, por lo que el autor-narrador obtiene una distancia reflexiva en relación con los acontecimientos descritos, mientras que el diario se sitúa en el presente o más bien en el pasado reciente. Además, los episodios del diario, siendo de corta duración, abarcan una unidad temporal limitada, de manera que presentan una visión fragmentada de las vivencias del autor.

#### **1.4.2.2 La frontera movediza entre realidad y ficción: la autoficción**

Volvemos a la escritura autobiográfica que, como vimos en los párrafos precedentes, se encuentra en el terreno del debate entre los críticos literarios. Aunque Lejeune y Genette parecen asertivos acerca del carácter no ficcional del género autobiográfico, las discusiones indican que la separación entre ficción y no-ficción no está tan clara como hasta entonces se había supuesto. En este debate Durán Giménez-Rico señala dos direcciones:

Por una parte estarían los críticos que siguen insistiendo que en la autobiografía debe utilizar materiales biográficos, es decir, históricos, y, por otra, los que reivindican el derecho del autobiógrafo a presentarse del modo que encuentre más apropiado y necesario. (78)

En línea con estar consciente de que la memoria es engañosa, Durán Giménez-Rico afirma que la autobiografía es “mezcla de dos artes: la memoria y la imaginación” (79), por lo que el ‘yo’ es una “estructura ficticia” (78). Además, acentúa la intención del autor, “a la hora de escribir su libro, [...] esa confesión, diario, poema, ensayo o tratado, clasificable como “autobiográfico”” (*id.* 79). Ya sea de forma explícita o implícitamente, el autobiógrafo promete “contar la verdad, respondiendo al lector que acude a la autobiografía para conocer la verdad sobre él, o, al menos, lo que el autor desea que se considere verdadero sobre su vida” (*id.* 80).

Constatamos que esta intención del autor coincide con el concepto cuñado por Lejeune como el pacto autobiográfico, la afirmación en el texto de la identidad del narrador-personaje con el autor, cuyo nombre se encuentra en la portada del libro (26). El pacto autobiográfico se opone al contrato novelesco, en que el autor no es idéntico con el narrador ni con el personaje. Además, el novelista le pide al lector imaginar su mundo inventado como verdadero, aunque sea una “pretensión que casi nunca esté formulada explícitamente” (Alberca 71-2). Sin embargo, en el marco de la literatura posmodernista surgen obras autobiográficas y novelas que se alinean con el pensamiento escéptico de que no es posible conocer ni representar la realidad histórica: juegan con los (sub)géneros e inventan formas híbridas. En este espacio se encuentra la autoficción, la novela del yo que según Alberca supone el “pacto ambiguo” (65).

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$ ☞ (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N - A \neq P$	☞ 1. $A \neq N - A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i> ☞ Veracidad (- Invención)	2. <i>Ficción/Factualidad</i>	☞ 2. <i>Ficción</i> Verosimilitud (+ Invención)

figura 3 el pacto ambiguo (Alberca 65)

Alberca sostiene que las novelas del ‘yo’ se encuentran en una zona intermedia, ofreciendo una multitud de posibilidades que se extienden fuera de los límites de la autobiografía y la novela, por lo cual invitan a la experimentación literaria (65).

En otras palabras, se refiere a las autoficciones cuando el lector, como en una novela, se encuentra libre para imaginar las historias inventadas como verdaderas. Sin embargo, ya que se atribuye al protagonista la misma identidad del autor, parece que las historias se

comprometen a ser verídicas, sin asegurarlo, como las autobiografías. Casas menciona en “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales” (2014) algunas modalidades de la autoficción en la literatura hispánica: el relato “centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela”; “la [modalidad] que se cruza con el relato testimonial donde los elementos ficcionales colaboran en la construcción de la memoria y los valores morales”; el relato “auto-metaficcional”; o la “autoficción concebida como un relato humorístico”, de carácter irónico o satírico (Casas 11).

Por otra parte, Manuel Alberca distingue tres clases de autoficción. En las autoficciones biográficas “el punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento” (Alberca 182). En cambio, en las autoficciones fantásticas “el narrador, bajo el mismo nombre del autor, se convierte en protagonista de aventuras que el lector percibe enseguida como novelescas” (*id.* 190). Por último, se describe las autoficciones como la hibridación suprema de autobiografía y novela, o bien “una mezcla indisoluble” de los elementos autobiográficos y ficticios (*id.* 194-5). Destacamos que, aunque Alberca no distingue entre el pacto ficticio y el contrato novelesco, entiende cada tipo de autoficción como la combinación de autobiografía y novela (*id.* 182).

Se constata que la autoficción está caracterizada por la diversificación de las vías que inducen a una re-presentación del ‘yo’; Ibáñez Ibáñez afirma que los escritores de las novelas autoficcionales no se conforman a las reglas y prescripciones que limitan el género de la escritura autobiográfica, sino que han trocado el ‘yo’ en “una metáfora textual sobre la que operan” (94). Por tanto, el carácter ficticio del ‘yo’ autobiográfico, ya señalado en los párrafos anteriores, obtiene un papel más amplio en la escritura autoficcional, lo que observa Ibáñez

Ibáñez como sigue:

El yo no es, pues, el de las autobiografías tradicionales: testimoniamos una absoluta reconstrucción de este que permite, con la sola variante del texto, repetir al infinito la misma experiencia y por tanto, múltiples posibilidades de ser, en perfecta sincronía con la percepción dual y subjetivista del individuo en la actualidad, frente al ideal de un sujeto único y monolítico. En consecuencia la autoficción permite, y es una de sus aportaciones más relevantes, la multiplicación del yo... (97)

En resumen, el ‘yo’ de la escritura autobiográfica, que se plasma mediante la forma referencial del personaje, es una estructura ficticia, construida por el autor. El carácter inventado de esta construcción se intensifica en la autoficción por la posibilidad de multiplicar las representaciones del ‘yo’ mediante el personaje novelístico.

Definitivamente, visto las características mencionadas del concepto, concluimos que en el ámbito de nuestro trabajo nos encontramos en las proximidades de la autoficción. Por un lado, el corpus se presenta como una novela, lo que supone el pacto ficcional: la libertad imaginativa del lector de contemplar las historias inventadas como verdaderas. Por otro lado, la identidad del autor se acerca a la del protagonista, por lo que nos vemos dispuestos a investigar la cualidad autobiográfica del corpus. Analizaremos en la sección 2.3.1 la manifestación del ‘yo’ como estructura ficticia, característica de la escritura autoficcional.

### **1.4.2.3 La narración histórica y las confluencias con la novela**

Subrayamos anteriormente que se realizan ciertos tipos de la literatura no ficcional, de carácter objetivo, en la fusión genérica de Muñoz Molina, que en el marco de nuestro trabajo están agrupados bajo el epígrafe de la narración histórica. Entendemos la narración histórica como una representación objetiva de los hechos reales, sucedidos en un pasado más o menos lejano; abordaremos la historiografía, el periodismo y la biografía. El narratólogo Genette demuestra en *Fiction & Diction* (1991) que una narración histórica, también denominada

*factual narrative*, implica que el autor y el narrador coinciden, lo que expresa con la fórmula  $A=N$  (Genette 72-4).

Siendo la historia “la narración o exposición verdadera de los hechos humanos”, se presentan en la historiografía temas como “los sucesos políticos o públicos de los pueblos” o más bien “de la actividad humana de cualquier clase” (Blecua 255). Advertimos que la historiografía abarca la modalidad científica, en la que prevalece la base de “materiales documentados y codificados [...] en [...] discursos culturales a los que se reputa de históricos” (Lefere 26-7), lo que supone cierta distancia temporal. La historiografía comprende asimismo la crónica, definida por el Diccionario de la Real Academia Española de manera siguiente: “la narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos”. En todo caso, el carácter verídico de la historiografía supone la investigación de fuentes (no) documentadas.

Visto el formato del medio, en el periodismo o documental los hechos se presentan generalmente en el tamaño limitado del artículo o reportaje, por lo que el periodista posee posibilidades restringidas de profundizar en el material. Además, dentro del periodismo de crónica, los sucesos de los reportajes se sitúan en la actualidad, es decir, un pasado más bien reciente, limitando el carácter reflexivo del trabajo. En cualquier caso, el trabajo periodístico presupone la investigación más o menos profunda de los acontecimientos, excluyendo la afirmación científica de los datos analizados. Observamos que los reportajes periodísticos de mayor tamaño, a menudo en forma de libros de no-ficción, se acercan a la historiografía, ya sean generalmente centrados en el pasado reciente o bien en la actualidad.

Por último, tradicionalmente se considera la biografía “la historia de la vida y hechos de un gran varón, sea político, guerrero o escritor” (Blecua 256). Con el objetivo de clarificar la noción de la biografía, la historia de la vida de una persona, nos dirigimos a las teorías de Lejeune acerca de la autobiografía, visto que se manifiestan ciertas semejanzas entre las dos.

Como ambas palabras contienen el elemento *bios* (vida) suponemos que se trata de la narración de una vida, lo cual conlleva las demás analogías: el aspecto retrospectivo y la escritura en prosa. La diferencia destacada entre la biografía y la autobiografía se sitúa en la identidad de la tríada autor-narrador-protagonista, porque el personaje principal de una biografía no coincide con el narrador. Es decir, el narrador no cuenta de su propia existencia, en los términos en que Lejeune refiere a la condición principal de la autobiografía (14). Genette define la biografía con la fórmula siguiente:  $A=N\neq P$  (73-4). Establecemos que en la biografía confluyen los elementos ‘vida’, ‘historia’ y ‘hecho’, por lo que el biógrafo precisa de disponer de los hechos acerca de la vida que narra, precondition que causa la necesidad de la investigación historiográfica de fuentes (no) documentadas.

Básicamente, los subgéneros de la narración histórica presentan una exposición objetiva de los hechos reales, situados en un pasado reciente o lejano. Además de manifestar la coincidencia de autor y narrador, subrayando de este modo el carácter de no-ficción, presuponen la investigación de fuentes (no) documentadas, de carácter más o menos científico.

Ya vimos en el párrafo 1.3 que en el ámbito de la teoría genérica moderna se constata un gran número de categorías posibles surgidas por una mezcla de categorías tradicionales (Wellek y Warren 335). Apreciamos que el posmodernismo fue testigo del surgimiento del hibridismo de la novela, provocando subgéneros novelísticos de origen híbrido, de los cuales *faction* abarca las fusiones de la novela con la realidad documentada (Ibáñez Ibáñez 114). Advertimos que se reconoce también la novela de no-ficción (*non-fiction novel*), clasificada como “un tipo de narración que cuenta acontecimientos contemporáneos y documentados valiéndose de técnicas que le corresponden a la novela (focalización interna, diálogos, escenas dramáticas)” (Lefere 53).

En esta sección, nos limitaremos a las características de aquellas formas híbridas compuestas por (sub)géneros novelísticos y narración histórica que estimamos oportunas en el marco de nuestro análisis, sin profundizar en la cuestión de la veracidad de los géneros no ficcionales frente a la verosimilitud de la novela. Siguiendo la línea de pensamiento de Ibáñez Ibáñez, advertimos que es preciso apreciar “la intencionalidad del autor a la hora de escribir una obra [...], el pacto que tácitamente suscribe el lector” (118).

Luego, empezamos con la fusión de la ficción con el periodismo, que se presenta mediante la gama de posibilidades, extendiéndose del *New Journalism* a la llamada novela documental o novela a noticias. Por un lado, periodistas y escritores se esfuerzan desde los años sesenta a subordinar la transmisión de información al estilo del artículo o de la novela, exponiendo de este modo las experiencias del autor mismo. Explica Michael L. Johnson en *New Journalism* (1971): “the writing itself, its style and technique, its expression of the writer as a person, and its records of human events – that is central” (xii). Por otro lado, según Ibáñez Ibáñez se manifiesta la “novela a noticias”, que supone la “deglución por parte de la novela [...] de géneros característicos de la expresión de la verdad”, siendo éstos entre otros tipos reportaje, crónica o historia (110).

En cuanto a la definición de la novela histórica, nos dirigimos a Lefere en “Hacia una (re)definición de la novela histórica, y de la literatura histórica en general” (2013), quien propone que se trata de “una novela en que la Historia – en (cualquiera de) sus múltiples facetas – es una preocupación que estructura, de manera más o menos explícita (como objeto principal y/o como enfoque interpretativo), el texto, convirtiéndose en tema principal” (41-2). Subrayamos que en este sentido la novela histórica se presenta tradicionalmente como un subgénero de la novela, diferenciado por características temáticas. Por otro lado, se halla también una variedad en la *nueva novela histórica*, distinguiéndose de la novela histórica anterior por rasgos inherentes a la posmodernidad. Destacamos aquí la ficcionalización de

personajes históricos y la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones o anacronismos (Menton 42-3).

Análogamente, la novela biográfica abarca por una parte la variedad que presenta la novela caracterizada temáticamente por la exposición de una vida, y por otra parte el tipo que narra los acontecimientos de una vida documentada, valiéndose de técnicas novelísticas como el diálogo y la focalización interna. Investigaremos en el capítulo 2.2.2.1 en qué medida el relato histórico sobre el asesino estadounidense James Earl Ray demuestra las características de hibridismo, como de *non-fiction novel* o novela a noticias.

#### **1.4.2.4 El hibridismo del ensayo**

Elucidemos el siguiente componente de la fusión genérica de Muñoz Molina: el ensayo, el género que surge en el siglo XVI con los escritos del francés Montaigne. Ensayistas renombrados como los hispanoamericanos Octavio Paz y Jorge Luis Borges por un lado, y los peninsulares Ortega y Gasset y Unamuno por otro, determinaron el alto nivel de la tradición ensayística dentro de los confines de la literatura española en el siglo XX (Chadbourne 143).

En lo referente a la forma genérica, nos encontramos en el ambiente de la prosa de carácter no ficcional. No obstante, el ensayo carece la finalidad objetiva, por lo que García Berrio y Hernández Fernández categorizan el ensayo como una modalidad híbrida, en la que “predomina el punto de vista subjetivo del enunciador”, de carácter lírico-subjetivo (295). Se sitúa el ensayo en la posición fronteriza entre la obra literaria y la obra científica o filosófica, denominándola una forma “vecina” (De Obaldia 5-6).

En cuanto a las características del género, aduce Dhondt que ordinariamente el ensayista proclama su visión subjetiva acerca de un tema determinado, de manera tentativa, expresándose mediante un estilo individual y pulido (119). Chadbourne, además de subrayar el estilo refinado, comparándolo con la poesía, menciona los aspectos del tamaño limitado del



texto y la composición fragmentaria. Sobre todo, se enfatiza el ensayo como “a unique vehicle of ‘thought’”, efectuando de esta manera una posición especial del autor respecto al tema, caracterizada como existencial, así como una relación específica del escritor con el lector, de índole confidencial (Chadbourne 150).

Apreciamos que ha surgido un sinfín de subgéneros ensayísticos, dependiente de la índole temática (como el ensayo político), del medio expresivo (por ejemplo el ensayo gráfico o filmico), o del carácter literario, incluyendo el ensayo crítico y la modalidad lírica. Además, el ensayo no sólo se relaciona con el género novelístico, ya que utiliza los recursos del género ficcional (De Obaldía 12-3), sino que también se ha producido en el ámbito de la literatura posmoderna una fusión con la novela, produciendo la novela-ensayo que integra la reflexión intelectual en el universo inventado de la novela (Ibáñez Ibáñez 131).

#### **1.4.3 La manifestación de la fusión genérica**

Después de haber elucidado los rasgos de los componentes de la fusión genérica, cabe destacar que la confluencia que se realiza en dicha fusión despliega efectos que superan el total de las características de los constituyentes. Concebimos una fusión como el acto de fundirse: “reducir a una cosa dos a más cosas diferentes” (Diccionario de la Real Academia Española). Profundizando en las analogías con la noción de la fusión en el ámbito empresarial, entramos en el mundo de los negocios. Advertimos que una fusión de empresas produce la desaparición de la identidad individual de las compañías que se integran en dicha asociación. En cambio, generalmente trae consigo los beneficios de la expansión del mercado para los componentes de la fusión. Estableceremos en la sección 2.3 que las nociones de *valor* y *beneficio* se aplican también a la fusión genérica. A continuación, nos ocuparemos de la caracterización genérica del conjunto, compuesto por el acto de fusionar los (sub)géneros.

### 1.4.3.1 La forma ficcional de la confluencia: la novela

Partiendo de la idea de que la fusión genérica manifiesta la confluencia de géneros no ficcionales objetivos y subjetivos en una obra ficcional, nos ocuparemos en esta sección de la noción de la ficción, con el fin de evaluar la manifestación genérica de dicha confluencia. Ya que el corpus está presentado como una obra novelística, daremos también una visión de conjunto de las características genéricas de la novela, que juzgamos aplicables y congruentes con el análisis de la poética auctorial.

Con respecto al género de la novela, nos encontramos dentro de los confines de lo ficticio, donde el escritor posee la libertad de inventar las cosas, acerca de las cuales el lector manifiesta la disposición a dejar en suspenso su incredulidad, o sea el término del poeta Coleridge: “the willing suspension of disbelief” (Rigney 55). Autor y lector se ven implicados en un contrato, el pacto ficticio, descrito por Manuel Alberca como sigue:

... el autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo cuenta como verdadero, con el máximo de verosimilitud posible, y el lector, aunque sabe que los hechos novelescos son irreales, los recibe como posibles, suspendiendo el principio de incredulidad con el que rechaza en la vida cotidiana los mensajes que sabe o sospecha son falaces ... (Alberca 72)

Aducimos que el pacto ficticio no se extiende hacia aceptar que “el mundo ficticio [se identifica] con el mundo real, exterior al texto” (*id.* 73). En cambio, el universo ficticio se relaciona con el mundo exterior, ya que “el conocimiento del mundo real asegura [...] la comprensión del mundo ficticio” (*ibid.*). En el caso de la novela, el contrato novelesco puede explicitarse por las informaciones paratextuales como el subtítulo genérico de *novela* en la portada del libro (*id.* 72).

Apreciamos que la novela, un género literario relativamente reciente, surgió “como sustituta de la epopeya en el sistema literario” y actualmente “representa el modo de

expresión de la modernidad artística por excelencia” (García Berrio y Hernández Fernández 303). Además,

... la novela moderna aporta la pauta discursiva capaz de representar la pluralidad social de los conflictos de la nueva edad; así como el tipo de observación sobre los nuevos pobladores de un mundo donde el interés por la aventura externa de la acción se transforma prioritariamente en debate psicológico íntimo. (García Berrio y Hernández Fernández 305)

Wellek y Warren conciben el mundo ficticio del novelista como una “estructura, o un [...] organismo, que incluye trama, figuras, fondo, ideología, ‘tono’” (306)<sup>16</sup>.

A lo largo del desarrollo de la crítica literaria de la novela, dentro de la tradición de la crítica humanística anglosajona se han producido diferentes acercamientos, centrándose en los aspectos “contenidistas”, psicológicos y sociales del género (García Berrio y Hernández Fernández 305). Advertimos que se distingue un gran número de subgéneros novelísticos, dependiente de la vertiente estilística o temática de la obra, por ejemplo: la novela rosa, la novela policíaca, la novela de formación. En cambio, la crítica estructuralista “ha atendido al aspecto propiamente formal y estructural de la novela como género” (*ibid.*).

En el marco de la narratología, la disciplina que se especializa en el análisis formal sobre el discurso narrativo, se atiende a “la distinción entre el mundo-referente real y la referencia narrativa elaborada como ficción, mediante los conceptos de *historia* y *trama*”; se refiere a *trama* como “la fase en que el material se configura ya textualmente, proveyéndose de ‘forma’” (García Berrio y Hernández Fernández 312). El narratólogo francés Genette agrega un tercer componente, separando *historia*, *relato* y *narración* (71-6). García Berrio y Hernández Fernández conciben la narración como la formulación, el modo de concretar el relato en el texto, permitiendo “calibrar el trabajo de la escritura” (312).

Fundaremos el análisis de la persona del escritor, por medio de lo cual construimos la hipótesis, sobre observaciones de carácter psicológico (véase sección 2.1.1). Sin embargo,

---

<sup>16</sup> traducción mía.

destacamos que basaremos el análisis del carácter novelístico de la obra en el capítulo 2.3.2 también sobre los conceptos genéricos y narratológicos, tales como las características del relato y los aspectos de la narración.

## 1.5 Conclusión

Constatamos que la persona del ‘yo’ de Antonio Muñoz Molina establece, acorde con nuestra hipótesis, una interpretación individual de la escritura, que se ve plasmada mediante la fusión genérica. Planteamos que la fusión genérica resulta de una confluencia de ciertos tipos de no-ficción, específicamente la escritura autobiográfica, el ensayo y la narración histórica, en una forma ficcional. La predisposición personal del autor efectúa una relación dificultosa con la escritura autobiográfica, ya que supone una inclinación hacia la escritura del ‘yo’ y a la vez el deseo de huirla. Además, argumentamos que la escritura autobiográfica ocasiona la construcción del personaje del ‘yo’ como estructura ficticia.

Defendemos que el trasfondo personal del escritor se trasluce en la poética auctorial, por lo cual analizaremos el ‘yo’ referencial de Muñoz Molina en la sección 2.1.1. Investigaremos las interpretaciones literarias del escritor, que se manifiestan mediante la poética auctorial, por medio de las muestras interiores y exteriores de la obra. Advertiremos en el análisis de la poética auctorial explícita, en la sección 2.1.2, cómo el autor tematiza la confluencia de los (sub)géneros literarios en *Como la sombra que se va* en textos al exterior del trabajo creativo.

Luego, analizaremos la manifestación de la poética auctorial en las características genéricas de la autobiografía y la autoficción (secciones 2.2.1.1 y 2.2.1.2), seguido por el análisis de las muestras de la narración histórica (2.2.2) y de la visión ensayística (2.2.3). Estableceremos a continuación el efecto del dualismo referencialidad-figuración del ‘yo’, inherente a la autobiografía, y el diálogo entre los componentes de la fusión genérica, en

relación con la estructuración del 'yo' como personaje ficticio (2.3.1). Finalmente, investigaremos de qué manera se manifiesta la caracterización novelística en la totalidad de la obra (2.3.2).

## II. ANÁLISIS DE LA POÉTICA AUCTORIAL EN *COMO LA SOMBRA QUE SE VA*

### 2.0 Preliminar

Volviendo a lo anterior (página 36), destacamos que según nuestra hipótesis la poética auctorial de Muñoz Molina se traduce en la fusión genérica, compuesta por (sub)géneros no ficcionales de carácter objetivo y subjetivo, que se juntan en una obra ficcional. Comenzamos nuestro análisis con la exploración del ‘yo’ referencial, que se convierte en la escritura a través de la fusión genérica. En línea con la interpretación de Van den Akker acerca de las muestras de la poética auctorial al exterior y al interior del trabajo creativo (10-15), proseguimos este capítulo con el análisis de la poética auctorial en la obra *Como la sombra que se va*, expresada explícitamente al exterior del trabajo creativo.

A continuación, nos ocuparemos del análisis de los componentes que confluyen en la fusión genérica, comenzando con la escritura autobiográfica, seguida por la narración histórica y finalmente el ensayo. Investigaremos las muestras explícitas e implícitas de la poética auctorial, efectuadas al interior de la obra. Nos centraremos en las expresiones del autor sobre la caracterización genérica de la obra, así como en la reflexión sobre el proceso de escribirla. Luego, nos dedicaremos al análisis y la interpretación del “idiolecto literario” del autor, entendiendo *idiolecto* como el conjunto de procedimientos técnicos y contenidistas en la obra (Van den Akker 15). Exploraremos también cómo cada componente de la fusión genérica actúa dentro de la totalidad de la obra, contribuyendo a la plusvalía del conjunto. Finalmente, fusionaremos los análisis en una exposición de la construcción del personaje del ‘yo’, concebido como estructura ficticia. Por último, cuestionaremos la identificación del conjunto de la fusión genérica como la forma ficcional de la novela.

## 2.1. La dinámica de ida y vuelta

En la sección siguiente expondremos que el ‘yo’ referencial de Antonio Muñoz Molina se manifiesta como una persona ambigua, caracterizada por contrastes, que escapa y se esconde de la realidad, y al mismo tiempo vuelve del refugio para abrirse hacia el mundo que le rodea. A continuación, comentaremos las expresiones del autor acerca de la caracterización genérica de *Como la sombra que se va*, analizándolas como provenientes de la dinámica entre esconderse y abrirse.

### 2.1.1 Investigación preparatoria

Con el fin de establecer que el ‘yo’ referencial se plasma en una dinámica de contrastes investigaremos las expresiones del autor a lo largo de su carrera, expuestas en los fragmentos autobiográficos de sus obras anteriores y en los artículos periodísticos acerca de la escritura. Además, consultaremos los comentarios de Ruiz Rico en *Antonio Muñoz Molina: El robinson en Nueva York* (2011) y el prólogo de Elvira Lindo a *Las apariencias* (1995) de Muñoz Molina.

Consideramos la característica fundamental del ‘yo’ de Muñoz Molina, que se convierte en el cimiento de su escritura, el deseo intrínseco de saber. Ya explica en *La realidad de la ficción* (1993): “En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender...” (18). Este esfuerzo de experimentar y comprender se traduce desde joven en una adicción a la lectura y el cine, y más adelante en una pasión por la música y el arte. La timidez juvenil y el ámbito tradicional, la clase social donde no suelen leer ni estudiar, le inducen a él a escapar de la realidad. No sólo se esconde para crear la oportunidad de leer, sino también suele huir hacia el entorno acogedor de la literatura. En *El viento de la luna* (2006), el autorretrato situado en el verano de 1969, se expresa la incomodidad del joven de trece años: “Los libros que más me gustan tratan de gente que se esconde y de gente que huye...” (200).

Más adelante, cuando el aspirante a escritor trabaja de funcionario en el Ayuntamiento de Granada, crea el *alter ego* del Robinson urbano, que ya se presenta desde 1982 en los artículos tempranos en el *Diario de Granada*. Le describe a él de manera siguiente: “A Robinson lo que le importa no es encontrarse, sino perderse y huir, cambiar de nombre, usar la máscara del Carnaval...” (1984: 36). En el período en que está escribiendo la novela *El invierno en Lisboa* (1987), huye de la inseguridad profesional hacia la vida de los bares y del flamenco. Podemos apreciar este movimiento en el relato del autor joven en *Como la sombra que se va*: “Me escondía de cada vida en la otra” (50). Añade la observación siguiente: “[v]eía películas y leía libros para esconderme en ellos, para quedar absuelto de lo mediocre de la realidad y de mi disimulo y cobardía” (51).

Al lograr la consagración de su obra literaria, el escritor maduro Muñoz Molina conserva la necesidad de escapar y esconderse, esta vez una predisposición tanto personal como profesional. El anonimato le proporciona la libertad de continuar experimentando y conociendo el mundo circundante sin interrupciones. Comenta en *Ventanas de Manhattan* (2004) el efecto de sumergirse en la multitud de gente de la ciudad Nueva York: “soy más yo mismo que nunca, más que en cualquier otra parte” (341).

Por otro lado, advertimos que Muñoz Molina no continúa huyendo, sino que regresa a la realidad, consciente de que a escondidas uno no puede seguir aprendiendo. El Robinson urbano, aunque utiliza el disfraz de un personaje novelesco, vuelve de sus paseos vagabundos para dar forma a las peripecias y las convicciones personales por medio de los artículos periodísticos. Como se describe en *Como la sombra que se va*, el escritor joven de *El invierno en Lisboa*, sumergido en los excesos nocturnales, disfruta de “esos momentos de resplandor tenebroso de las juergas flamencas en los que no se sabe qué hora es” (48) sólo hasta cierto punto. Destaca que “una parte de [él] se quedaba lejos y al margen” (50) y a algún momento quiere irse a su casa y aprovechar “el aire limpio y frío” (49). Además, aunque actualmente



lleva una vida compartida entre Nueva York y Madrid, se le atribuye también una “[d]ialéctica entre la ciudad y el mundo rural” como “una constante en toda la obra” (Ruiz Rico 29). No es una casualidad que los artículos que suele escribir en *El País* se presentan bajo el epígrafe “Ida y vuelta”.

Aducimos que Muñoz Molina manifiesta la tendencia de abrirse a lo largo de la carrera literaria. Explica en “La invención del personaje” (1990) que empezó escribiendo *El invierno en Lisboa* como una novela con narrador en tercera persona. Se dio cuenta al cabo de algunos capítulos que tuvo que re-empezar con la mirada de un yo-personaje. Aunque este personaje fue sólo un recurso técnico, sin nombre ni cara, confiesa tres años más adelante que “tal vez se convirtió en un retrato –velado, pero muy exacto- de [sí] mismo” (89). Propone Elvira Lindo en “Leyendo el futuro”, el prólogo de *Las apariencias* (1995) de Muñoz Molina, que en las tres primeras novelas<sup>17</sup> “no se había atrevido a enfrentarse [a] ese personaje [que] era él mismo, alguien que había estado agazapado o disfrazado” (18). El autor mismo había advertido en “La manera de mirar” (1990) que “[d]urante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella, y miró cuadros y frecuentó canciones y libros como un adicto...” (28); promete que “[i]ntentará vivir para contarlo” (29). Se ha indicado repetidamente el cambio en la obra de Muñoz Molina desde *El jinete polaco* (1991), señalado por Justo Serna de manera siguiente: “el esfuerzo de reconstruir la memoria personal del escritor emprendiendo la refiguración de sí mismo...” (Serna 275).

En resumen, constatamos en base a una investigación de la manera en la que su ‘yo’ se plasma en fragmentos autobiográficos y expresiones periodísticas que Antonio Muñoz Molina es una persona que se mueve siempre entre el impulso de escapar y el deseo de descubrirse. Acorde con nuestra hipótesis, este movimiento constante de ida y vuelta del ‘yo’ referencial provoca en su obra la tendencia a la fusión genérica.

---

<sup>17</sup> *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989).

### 2.1.2 Un comentario crítico de las expresiones del autor acerca de la obra

Antonio Muñoz Molina siempre ha amalgamado el trabajo de periodista con la profesión de escritor; de ahí que existen múltiples artículos y expresiones de él en que reflexiona sobre la literatura en general y su propia obra en particular. En esta sección, con el fin de explorar la poética auctorial al exterior del trabajo creativo, nos limitaremos al material disponible acerca de la obra *Como la sombra que se va*. Consiste de cinco entrevistas periodísticas con Muñoz Molina entre noviembre 2014 y marzo 2015, y un artículo de su mano en *El País* (20 de octubre de 2012). Nos centraremos en dos temas: la caracterización genérica y el proceso de la escritura de la obra.

Ante todo, Muñoz Molina subraya que ha experimentado una “especie de epifanía, de salvajismo total y la alegría inmensa” al escribir *Como la sombra que se va*, ya que durante “un año eufórico [...] ha vivido *en la novela*” (*El Cultural*, 21 de noviembre 2014). Explicando cómo surgió la idea general de la obra, destaca su implicación personal en el tema social:

Siempre me ha fascinado el movimiento de los derechos civiles de Estados Unidos porque tienen mucho que ver con mis propias convicciones políticas, con mi idea de cómo cambiar el mundo y todo eso. Pero hace unos cinco años, leyendo un libro sobre el asesinato de Luther King, me topé de pronto con un pasaje en el que el autor cuenta que Ray, el asesino, había estado diez días en Lisboa. (*ibid.*)

Añade que empezó a escribir un cuento completamente inventado “basado en lo que [...] había leído, que era muy poco, sobre Ray” (García 24). Sin embargo, “al descubrir la cantidad de información decidí que era mejor aprovecharla y no inventar nada o casi nada. Eso tiene que ver con la idea de la novela porque lo real es más novelesco y raro de lo que tú puedas inventar” (*ibid.*)<sup>18</sup>. Sin embargo, el autor no juzgó suficiente el relato documental ya que

---

<sup>18</sup> También Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez refieren a la realidad como novelesco. Carpentier expone en la introducción de *El reino de este mundo* (1958) cómo el relato se funda sobre “una documentación extremadamente riguroso...” (11). Repite el término que había cuñado anteriormente: lo *real-maravilloso*. Según su biógrafo Gerald Martin, García Márquez, a pesar de que se denomina su estilo *realismo mágico*, sostiene que sus novelas siempre se relacionan con la realidad (170).

aduce con frecuencia que se inició realmente la escritura de la obra cuando se dio cuenta de la analogía entre la estancia de James Earl Ray en Lisboa y su propio viaje a la ciudad para escribir la novela *El invierno en Lisboa*. Pretende que la presencia de la ciudad de Lisboa, el hilo unificador de los relatos, subraya el aspecto ficcional de la obra, ya que “ficción es organizar de una cierta manera” (*El País*, 24 de noviembre de 2014). Constatamos que el autor presenta el proceso de concebir la obra de tal manera que convenza al lector que, a pesar de las oportunidades que le había proporcionado el material documental, la posibilidad de una construcción ficcional, con relatos paralelos y contraposiciones, había producido la mayor motivación para la escritura de la obra.

Por otro lado, Muñoz Molina no se siente limitado al género novelesco cuando se refiere a la literatura, porque explica en un artículo con el título “Dificultad de la ficción” que “[l]iteratura es contar el mundo con palabras. Tan literatura como una novela o como un poema es una crónica o una entrevista...” (*El País*, 20 de octubre de 2012). Declara que el novelista es libre, mientras que al escritor de no-ficción no es permitido mentir o manipular la verdad; la diferencia consiste en el contrato establecido con el lector. De ahí que caracteriza el proceso de escribir *Como la sombra que se va* como sigue: “Construir una novela [...] con un máximo de materiales no-inventados” (*Página dos*, 30 de noviembre de 2014, 5 min. 35-38). En otras palabras, el autor destaca que ha construido una novela, aunque ya confluyen la ficción y la no-ficción porque se basa en los hechos que ha investigado.

Jiménez Rodríguez advierte en “Caminos Entrecruzados” (2015), el trabajo sobre la mezcla de periodismo y ficción, que la organización de los materiales documentados y la perspectiva determinan la frontera entre periodismo y literatura, citando a Muñoz Molina: “Hablo desde el interior de la conciencia de alguien que no soy yo. En un reportaje yo no podría contar lo que pasa por la imaginación de Luther King” (26). Se aprecia la aproximación periodística por motivo de la “multitud de fuentes informativas y [de] datos

contrastados” acerca del relato de Ray (Giménez Rodríguez 12), lo que acentúa el aspecto de reportaje de índole histórica. Muñoz Molina declara en *El Cultural* que también escuchó las grabaciones de los discursos de Martin Luther King y volvió a la Biblia para sumergirse en la conciencia del pastor estadounidense, lo que le proporcionó con el título de la novela, *Como la sombra que se va*, que viene de Los Salmos (21 de noviembre de 2014). Concluimos que Muñoz Molina, además de utilizar los recursos periodísticos de la investigación de fuentes informativas, reconoce organizar el material y situarse en el punto de vista de la persona a quien está investigando. Por tanto, señalamos las características de la forma genérica que hibridiza la ficción y la narración histórica.

Acerca de la identidad del protagonista de la obra no cabe duda, visto que en el programa de la RTVE *Página Dos* (30 de noviembre de 2014) el autor se declara abiertamente sobre su nombre: “Hombre, porque es mío, soy yo. [...] Ahí hay trampa ni cartón. [...] Los juegos posmodernos de decir que la realidad y la ficción son lo mismo, a mí eso no me interesa nada” (5.09 - 5.23 min.). Explica la tendencia a la escritura autobiográfica: “como él no escribe en el desierto ni dentro de un frigorífico, sino “en medio de la vida”, la vida le va comiendo el terreno como una bacteria en el proceso narrativo y se va imponiendo cada vez más en sus novelas” (*El Cultural*, 21 de noviembre de 2014). Además, subraya el interés de la sinceridad:

Me dije: estuve aquí hace muchos años, en un viaje medio furtivo con este niño, que ahora tiene 26 años, recién nacido. Al principio eso iba a tener un sentido estrictamente literario: ver cómo cambia la idea que uno tiene sobre la ficción. Pero empiezo a escribir y me acuerdo del día en que nació mi hijo y del disco que estaba escuchando en ese momento. Eso desató algo que yo no tenía previsto y me puse a explorar por ahí, con mucho desconcierto. No quería hacer un juego metaliterario. (...) [S]i quieres ser honrado hay cosas que tienes que contar. Para que tenga sentido la construcción total”. (*El País*, 24 de noviembre de 2014)

Más bien, el autor va más allá de la sinceridad, visto que Rodríguez Marcos declara en el artículo con el título “Muñoz Molina, libre de pudor”: “El libro tiene mucho de examen de

conciencia cuando habla de 1987. Queda [...] bastante mal en su autorretrato” (*El País*, 24 de noviembre de 2014). El autor contesta a una pregunta acerca del carácter confesional de esta parte del relato: “Hay la necesidad de comprender qué es lo que uno ha sido, cómo ha sido; la necesidad de comprender y [...] casi de pedir disculpas” (*Página dos*, 30 de noviembre de 2014, 7 min. 10).

Por ende, determinamos no sólo los constituyentes principales del relato autobiográfico, siendo la identidad del autor y la intención de sinceridad, sino también establecemos el elemento genérico de la confesión. Además, encontramos los rasgos de la autoficción: el escritor aspira a una construcción de paralelos y contraposiciones. Le importaba a Muñoz Molina contar el proceso de fascinación por Ray así como su “propia historia como escritor” (García 23), motivos que refieren al carácter metaficcional de la obra y que también juzgamos pertinente en el marco de la forma híbrida de la autoficción. A pesar de que García cualifica la obra en *Mercurio* como “relato, ensayo, biografía” (*ibid.*), Muñoz Molina no confirma la intención de escribir fragmentos ensayísticos, ni de fusionar los géneros; sólo menciona que quiere referir a “los mecanismos que hacen nacer una historia” (*ibid.*).

En resumen, corroboramos que Muñoz Molina alude en el material analizado a una confluencia consciente de la novela y la narración histórica, además de subrayar los rasgos de la escritura autobiográfica en la obra: la identidad de autor, narrador y protagonista, y la intención de relatar sinceramente los acontecimientos. Señala también los aspectos que consideramos característicos de la autoficción, mientras que faltan alusiones explícitas al ensayo. Por último, el autor confirma el efecto del proceso de la escritura de la obra como un estado de inmersión total en el trabajo, refiriendo al vínculo estrecho entre su persona y la obra.

De las observaciones anteriores se desprende también que el autor concede importancia a que el lector considere *Como la sombra que se va* de antemano una novela, aunque la demás información referente a la presentación de la obra destaca el carácter obvio de narración histórica y de autobiografía. Visto el éxito comercial de las novelas previas de Muñoz Molina, parece ser una exigencia del mercado etiquetar la obra una novela, a pesar de que se suscita expectativas que puedan confundir al público.

Aducimos que el autor no elucida el método de trabajo, ni explica la construcción compleja que pudiera desanimar al lector “de hoy que se solo busca una historia con una estructura fácil y ordinaria”, como le cualifica al lector Alejandro V. García en la entrevista en *Mercurio* (23). Muñoz Molina le responde a García con la expresión de su confianza en la inteligencia del lector, especialmente del lector español de literatura (*ibid.*), apelando de esta manera al esfuerzo intelectual que facilitara la lectura de la obra. Sin embargo, consiente a la alusión de Rodríguez Marcos de que en España no se aprecia la literatura de no-ficción (*El País*, 24 de noviembre de 2014). Tal vez Muñoz Molina revela de esta manera el motivo implícito de convencer al lector del carácter novelesco de la obra (véase 2.3.2).

En conclusión, comprobamos que se confirman en las entrevistas dos (sub)géneros que estimamos constituyentes de la fusión genérica: la narración histórica y la autobiografía. Aunque no se explicita la presencia de la visión ensayística, demostraremos en la sección 2.2.3 las características de este género y discutiremos el papel del ensayo en la totalidad de la obra. Por último, subrayamos que Muñoz Molina aspira a convencerle al lector del carácter novelístico de *Como la sombra que se va*, sin explicitar cómo se manifiesta la ficcionalización en la obra. Investigaremos en la sección 2.3.2 si la etiqueta de “novela” se muestra apropiada a la obra, enfocando en los demás motivos del autor de emplear esta cualificación.

## 2.2 Análisis de la poética auctorial al interior del trabajo

Como ya explicamos en el primer capítulo<sup>19</sup>, la novela *Como la sombra que se va* consiste de tres partes entrelazadas: los relatos de James Earl Ray, del autor joven en el período 1986-87 y del autor actual entre 2012 y 2014. Exponemos en el resumen de los capítulos (Apéndice 1) cómo los episodios autobiográficos y los capítulos biográficos se entrelazan regularmente, de manera casi rígida, con excepción de los últimos capítulos. Al mismo tiempo, el relato del autor joven sigue una linealidad temporal dentro de la autobiografía, manifestándose como un analepsis<sup>20</sup>. Antes de comenzar con el análisis de la poética auctorial, elucidaremos en el apartado siguiente la conexión entre los tres relatos.

Primero, constatamos la diferencia temporal entre los episodios de James Earl Ray y de Muñoz Molina joven, que se relatan en el tiempo pasado, por un lado, y el relato del autor maduro, situado en el presente. Defendemos que, a pesar de que los relatos situados en el pasado se presentan inicialmente como unidades independientes, la estructura total abarca más que una mera yuxtaposición de tres relatos. Como se desprende del resumen de los capítulos (Apéndice 1), los episodios puestos en el presente se manifiestan como la entidad que abraza dos relatos situados en el pasado, ya que la obra comienza y termina con la actualidad. La relación temporal fortalece la cualidad inclusiva del relato actual, ya que facilita la mirada retrospectiva desde el presente.

Dichos episodios retrospectivos divergen entre sí porque el relato del asesino se expone por un narrador heterodiegético<sup>21</sup> y los capítulos autobiográficos por un narrador

---

<sup>19</sup> Véase página 5.

<sup>20</sup> Analepsis: “toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve” (Genette 82).

<sup>21</sup> Heterodiegético: el narrador no se encuentra en la narración como personaje (Genette 252).

autodiegético<sup>22</sup>, en primera persona. De esta manera, el autor maduro, quien está relatando las dos otras historias, sugiere una relación de distancia con el relato de James Earl Ray, mientras que muestra una cercanía con el relato que trata de sí mismo de escritor joven. Además, la distancia temporal favorece el análisis a base de hechos investigados en el caso del relato biográfico y facilita la introspección referente al relato autobiográfico situado en los años ochenta.

Sin embargo, visto que los episodios sobre James Earl Ray se turnan con los capítulos que relatan de la vida del autor-narrador, podemos también considerar una dicotomía de dos relatos: la autobiografía en totalidad y la biografía. Señalamos que dicha alternancia evoca la sensación de una implicancia recíproca de los dos relatos, a pesar de la división rígida, ya que la cadencia provoca las expectativas de una relación entre los relatos. Veremos más adelante que esta implicancia se explicita cuando los relatos se entrelazan al interior de los últimos capítulos, abandonando la división estricta mediante capítulos separados (página 73). Refiriendo al título de la obra podríamos sugerir que el relato de James Earl Ray sigue el relato autobiográfico como una sombra. En las secciones 2.2.2.2 y 2.3.1 analizaremos más intensivamente la interacción entre los dos relatos.

Por otro lado, los capítulos sobre el autor joven, recorriendo la sucesión de los acontecimientos durante la época de la escritura de *El invierno en Lisboa*, se sitúa como una unidad completa dentro del relato del autor actual. Por tanto, se acentúa la diferencia entre las fases de la vida del escritor y la transformación personal así como profesional (véase la sección 2.2.1.1).

Constatamos, por tanto, que el orden de los episodios intensifica de manera diferente la coherencia interna de los relatos distintos y los contrastes entre sí. Investigando cómo se

---

<sup>22</sup> Autodiegético: el autor-narrador es el protagonista de la narración (Genette 253).



aprecia la poética auctorial, expuesta mediante la fusión genérica, es preciso tener en cuenta esta división en relatos distintos. Como veremos más adelante, la división de los relatos se relaciona con los componentes de dicha fusión.

### 2.2.1 La autobiografía

Advertimos ya en la sección 2.2 que los episodios escritos en primera persona presentan el relato autobiográfico de Muñoz Molina, abrazando la narración de la estancia en Lisboa del asesino de Martin Luther King. El relato autobiográfico incluye un episodio retrospectivo sobre el proceso de escribir una novela anterior, *El invierno en Lisboa*. Comprobaremos a continuación el carácter autobiográfico de ambos episodios y el papel de la ficcionalización; después nos centraremos en la posición de la autobiografía en la fusión genérica.

Antes que nada, regresando a las condiciones de Lejeune, estableceremos los rasgos de la escritura autobiográfica, presentes en la obra. Primero, se explicita la identidad del autor-narrador como el protagonista de los relatos sobre el escritor. El autor retrata a sí mismo en el proceso de escribir la obra misma, por lo cual identificamos el personaje que está investigando los archivos como Antonio Muñoz Molina. Además se refiere al protagonista del relato del autor joven, como el escritor de *El infierno en Lisboa*, de quien se conoce la identidad. Por tanto, se responde a la condición de Genette de la autobiografía: A=N=P (68-79).

Apreciamos, segundo, que otra condición de la escritura autobiográfica, la aspiración a la sinceridad, no se explicita en el texto. Sólo en el paratexto, titulado “Notas de lectura, agradecimientos”, se encuentra una referencia implícita, indicando que le importaba al autor la opinión de sus hijos y de su esposa Elvira Lindo, “[p]or razones evidentes”, ya que la obra “tiene que ver también con sus vidas” (531). Por tanto, teniendo en cuenta la identidad autor-

narrador-protagonista, la condición principal de Lejeune, y la intención del autor de establecer el pacto autobiográfico, concebimos la parte de la obra que se trata del autor mismo como la escritura autobiográfica (14-5).

Ahora bien, ocupémonos de la clasificación de los relatos de las fases de la vida distintas del escritor. Antes que nada, se desprende de la situación en el presente del relato actual que se excluye el carácter retrospectivo de la autobiografía auténtica, trayendo consigo la ausencia de la reflexividad de la distancia temporal. Por otro lado, advertimos la “realidad y proximidad” que Romera Castillo considera característica del diario, además de que los acontecimientos se sitúan en un pasado muy reciente (54). Por tanto, el relato del autor actual se acerca a los rasgos del diario, aunque no realmente presenta la narración de episodios diarios, sino de algunos momentos esparcidos de la escritura de la obra.

El relato del autor joven, por otra parte, se sitúa en la época de la escritura de la novela temprana *El invierno en Lisboa*, por lo que echa una mirada retrospectiva a las interpretaciones literarias del aspirante de escritor y al génesis de dicha novela. Comienza con una situación explícita, espacial así como temporal, “Fui por primera vez a Lisboa a principios de enero de 1987 porque estaba escribiendo una novela que en parte sucedía allí” (45). Se establece inmediatamente la identidad del autor-narrador, así como la presencia del hilo rojo de la ciudad Lisboa. Advertimos, por tanto, las demás características de la autobiografía auténtica, siendo la narración de las vivencias del autor y la perspectiva retrospectiva.

Sin embargo, clasificamos el relato del joven autor como una confesión, conclusión que se desprende claramente de la observación siguiente del autor acerca de sí mismo:

En los espacios en blanco permanece alojado el remordimiento casi con la misma intensidad que en el recuerdo cierto del daño que hice. El remordimiento tiene una resistencia extraordinaria al paso del tiempo. Dura nutriéndose de la memoria y cuando la memoria se extingue se adhiere a la amnesia como un organismo capaz de adaptarse a las condiciones más extremas. (240)

Referimos a María Zambrano, quien define al sujeto de la confesión como alguien que “se revela a sí mismo” (16), rechaza a la persona que fue antes y advierte la dualidad de alguien que se mira a sí mismo (22). Establecemos el rechazo y la dualidad en la revelación de Muñoz Molina de su propia persona como “un adolescente [que] alimentaba una pena melodramática de sí mismo y habitaba hoscamente un mundo real” (240). Se resultará mas adelante en la sección sobre el ensayo (página 66) que en las observaciones reflexivas también se alude al carácter confesional de la obra.

En resumen, establecemos los relatos sobre Muñoz Molina como la escritura autobiográfica, siendo el relato del autor joven una confesión y el relato actual más bien un diario. Sin embargo, como advertiremos en la sección siguiente, el relato autobiográfico en totalidad está sometido a la ficcionalización, lo que posiblemente resultara en la caracterización del relato como autoficción.

### **2.2.1.1 La autoficción**

Hemos establecido en el marco teórico que el género de la escritura autobiográfica se encuentra en una zona intermedia entre ficción y no-ficción, ya que se despliega la posibilidad de crear el ‘yo’-personaje como una estructura ficticia. Explicaremos en los párrafos siguientes cómo la inclusión del episodio retrospectivo en el relato actual efectúa la construcción del personaje del ‘yo’.

Para comenzar, el autor actual se manifiesta consciente de que el relato de sus propias investigaciones está sometido a cierta ficcionalización, ya que “[l]o que uno elige contar es una parte de lo que uno ha visto y vivido. El escritor que cuenta en primera persona un viaje

es una proyección novelesca [...] de sí mismo” (433). Es decir, explicita la ficcionalización del ‘yo’-personaje en el relato actual, mediante la selección de ciertos acontecimientos que incluye en el relato. Concluimos que análogamente, lo que el autor elige contar de su propio pasado, también es sólo una parte de sus vivencias, lo que trae consigo que la presentación del autor en el pasado es otra proyección ficticia. Cabe destacar que por tanto nos encontramos dentro de los confines de la diversificación del personaje del ‘yo’.

Advertimos que Muñoz Molina, en el relato situado en el presente, expone el procedimiento de la escritura de la obra misma, refiriendo a su propia persona en el oficio de escritor. Puesto que también retrata a sí mismo, el autor joven escribiendo otra obra, en el relato situado en el pasado, apreciamos dos visiones del mismo proceso. De esta manera, ocurre la oportunidad de comparar las dos aproximaciones y establecer la evolución de la interpretación literaria del autor a lo largo del tiempo.

Se explica el proceso complicado de la invención de la novela temprana sobre “las cosas que [...] quería contar en ella y que no sabía o no [se] atrevía a contar sin envolverlas en una trama policíaca” (54). Expresa, a nuestro modo de ver, explícitamente el acto de ocultar sus vivencias en una forma ficcional. Como veremos en la sección 2.2.3, el autor expondrá en la visión ensayística cómo ha evolucionado su opinión acerca de la relación entre la realidad y la ficción.

Además, acentúa la complejidad de su estado de ánimo, admitiendo los motivos ambivalentes del viaje de investigación a Lisboa de manera siguiente:

Fui a Lisboa no para documentarme sobre los escenarios de una historia que ya estuviera en mi cabeza sino para encontrarla, queriendo rellenar espacios en blanco, zonas cruciales de la trama. O quizás fui también o sobre todo para escaparme unos pocos días con la coartada de la literatura. (53)

En definitiva, Muñoz Molina joven viaja a Lisboa para aprovechar del ambiente mágico de la ciudad con el fin de encontrar la continuación de la novela de la que ya sabe que sucede allí. En pocas palabras, está buscando la inspiración. En el caso del relato actual ocurre lo contrario: Muñoz Molina está en Lisboa para continuar el trabajo en una novela, cuando la presencia en la ciudad desata la escritura de otra obra inesperada: se le ocurre a él la inspiración.

Apreciamos también la semejanza y la oposición de las ciudades: el autor joven experimenta por primera vez el encantamiento de Lisboa, mientras que permanece normalmente en una ciudad provincial como Granada. Muñoz Molina maduro ya es un trotamundos que viaja a Memphis para investigar la historia de James Earl Ray y contempla Lisboa como un lugar donde se siente como en su casa.

Concluimos que Muñoz Molina construye una estructura de analogías y contraposiciones, retratando a sí mismo en el oficio de escritor en ambos relatos, mientras subraya la diferencia del método de trabajo y de la interpretación literaria. Al destacar la torpeza del joven escritor y su egoísmo, resalta la madurez profesional y personal del autor actual, aunque aduce que siente la misma inseguridad profesional que entonces (259). Por tanto, establecemos las muestras de la ficcionalización de los relatos autobiográficos. Sin embargo, visto que la autoficción, según la definición, se limita a la amalgama de la autobiografía y la novela (Alberca 126), destacamos que no se ha demostrado la cualidad autoficcional de la obra. Atenderemos en la sección 2.2.3 a la caracterización genérica de la obra total, para que podamos expresarnos acerca del género de la obra como autoficción.

### 2.2.1.2 Evaluación y comparación de la autobiografía

En las entrevistas, Antonio Muñoz Molina se manifiesta franco acerca de la cualidad autobiográfica de *Como la sombra que se va*. No sólo afirma la pretensión de mostrar el nacimiento de una historia, sino también la aspiración a la honradez, condición clave de la autobiografía (véase página 23). Es decir, subraya el deseo de presentarse a sí mismo como persona y como escritor.

Constatamos que el análisis confirma las expresiones de Muñoz Molina sobre el género de la escritura autobiográfica, ya que reconocemos en el texto la identidad de la tríada autor-narrador-protagonista. Además, se manifiesta la sinceridad por medio del contenido del relato del autor joven, revelando la conducta egoísta de adolescente durante estos años. Se despliega la dualidad de alguien que mira a sí mismo, por lo que señalamos los rasgos de la confesión.

Establecimos también los componentes diferentes del ‘yo’ referencial: escritor y persona, hombre joven y hombre maduro. Se utiliza la honradez de la confesión con el fin de subrayar el carácter del escritor actual, quien hace prevalecer la realidad como el material de trabajo, mientras que antes solía disfrazar el material de la realidad en una trama policíaca. Muñoz Molina retrata a sí mismo de aspirante a escritor, la persona deshonesto hacia el mundo exterior y el autor que esconde la realidad en la ficción. Al hacerlo, emplea la huida a Lisboa como una metáfora de su vida fugitiva. En contraste, en la actualidad se presenta como el novelista sincero que se revela a sí mismo anteriormente de persona desagradable y que favorece emplear “materiales no-inventados” (*Página dos*, 30 de noviembre de 2014, 5 min. 35-38) para su escritura contemporánea. Lisboa ya es una ciudad familiar para él, donde conoce las cafés y las plazas, es decir, Lisboa es como en casa.

Sin embargo, señalamos que está trocando la huida anterior por otro refugio, ya que describe el trabajo en la obra como una inmersión total. Veremos en los fragmentos

ensayísticos (véase sección 2.2.3), que alude a la escritura de una novela como una huida: “Una novela es un estado de espíritu, un interior cálido en el que uno se refugia mientras la escribe” (257). Además, la construcción del personaje del ‘yo’ le proporciona de nuevo de un disfraz, mediante la selección de las vivencias a relatar, que cualifica él mismo como “una proyección novelesca” (433).

Ahora bien, los aspectos de refugio y de disfraz no se limitan al relato autobiográfico, como veremos en las secciones siguientes. Estableceremos que la narración histórica del relato de James Earl Ray y los fragmentos ensayísticos coadyuvan la construcción del ‘yo’-personaje. Visto que el estadounidense también es una persona que huye, aquella analogía parece ser evidente, junto con la presencia similar en Lisboa. No obstante, para James Earl Ray la capital portuguesa es un lugar hostil, donde jamás experimenta el mismo encantamiento que Muñoz Molina. Advertiremos también en el asesino la propensión al escondimiento y la necesidad de disfrazarse, aunque para él es más bien una cosa física, que se efectúa por medio de operaciones cosméticas.

Determinando el papel de la autobiografía en la totalidad de la fusión genérica, sugerimos que uno pudiera leer el conjunto autobiográfico como un relato separado, sin incluir el relato de James Earl Ray. Aquella lectura funcionara bien como un autorretrato del autor, pero sólo hasta cierto punto, como desde el capítulo veintitrés el asesino entra en el relato autobiográfico. Esta entrada evocara un efecto de enajenamiento si el lector no hubiera conocido antes al relato de James Earl Ray. Sin embargo, el argumento más convincente a favor de la inclusión del relato histórico resultara la necesidad del juego de analogías y contrastes para que se despliegue a lo suma la gama de aspectos diferentes del personaje del ‘yo’. Analizaremos en la próxima sección el carácter genérico de la narración histórica sobre

el personaje criminal, para que podamos después profundizar en el juego de la fusión genérica.



### 2.2.2 La narración histórica: el relato de James Earl Ray

Dentro de la estructura de tres partes entrelazadas, el relato sobre James Earl Ray se centra en la narración de su estancia en Lisboa, en el mes de mayo del año 1968. Los capítulos que comprenden el relato del estadounidense, contados por un narrador heterodiegético, se manifiestan inicialmente como un episodio biográfico de él, por lo que no contienen referencias explícitas al proceso de escribirlos. En cambio, los capítulos sobre el autor actual explican cómo han surgido las ideas de escribir la obra y siguen el transcurso del tiempo de escribir el relato sobre el asesino.

Antes que nada, destacamos que el autor no permite dudas acerca de la identidad del narrador del relato histórico, ya que las referencias a los procedimientos investigadores en los capítulos sobre el autor actual sugieren que él está narrándolo. En los términos de Genette: A=N, lo que alude a la narración histórica (72-4). Se refiere con frecuencia al trabajo investigador, como la búsqueda de los hechos necesarios para producir un retrato verdadero del asesino. El autor no sólo se interna por internet en “los archivos donde se conserva el testimonio de todas las cosas que hizo” (10), sino también decide que es imprescindible viajar a Memphis donde sucedió el asesinato (14). Aunque no se expresa abiertamente acerca del carácter de no-ficción del relato enmarcado, ni menciona que aspira a escribir una biografía, explícita en el paratexto, por medio de “Notas de lecturas, agradecimientos” (529-31), las fuentes que ha consultado. De todos modos, enfatizamos que no emplea la forma de una bibliografía, característica de la escritura académica.

Además de las referencias a la investigación de los hechos, se alude al recurso periodístico de mencionar sólo los iniciales de un personaje: “Esa mujer se llamaba [...] María I.S. He escrito el nombre compuesto y el apellido y luego los he borrado. Cuando se escribe sobre personas reales cuesta hacerse al idea de que son vulnerables ...” (138). De lo anterior se desprende que se explicitan las referencias a las características de la narración

histórica: la identidad de narrador y autor, y los recursos de investigación y periodismo.

Se reflejan los resultados de las investigaciones en los detalles mencionados en el relato sobre James Earl Ray: “En el aeropuerto de Heathrow había facturado una maleta que pesaba doce kilos. El avión pertenecía a la British European Airlines y tenía la salida a las 10.40 de la noche, y la llegada a las 1.15 de la madrugada” (70). Mencionamos como el ejemplo por excelencia de la especificación documentada la inclusión de la lista de todas las pertenencias que James Earl Ray tuvo consigo al momento de su detención (381).

Además, a veces se incluye el testimonio de otras personas sobre el estadounidense; pongamos por ejemplo la declaración de la dueña de la casa de huéspedes en Memphis quien “dijo que al hablar con ella [James Earl Ray] tenía una sonrisa forzada y sin motivo que le puso nervosa” (70). Por tanto, las referencias a los hechos reales dentro del relato histórico sugieren implícitamente que este episodio se funda sobre la realidad documentada.

Por lo que atañe al subgénero de la narración histórica manifestado en el relato sobre el asesino, establecerlo resulta complicado. Por un lado, el carácter biográfico parece ser evidente, siendo James Earl Ray el protagonista de casi todos los capítulos puestos en el año 1968. Además, se subraya en el capítulo inicial del relato del autor actual que el material que está recogiendo concierne a la persona de James Earl Ray, a “toda su memoria, sus particulares físicas, la galería de las imágenes de su vida...” (9). Sin embargo, el relato se centra en su estancia en Lisboa y en la reconstrucción del crimen, aunque presenta también, en el capítulo 10, un resumen de su vida desde el nacimiento hasta el día 4 de abril de 1968, la fecha del asesinato. Por otro lado, el relato salta a la perspectiva de otro personaje, internándose en los últimos minutos de la víctima Martin Luther King (461-506). Además, el relato autobiográfico menciona en la última parte de la obra que Muñoz Molina lee, aparte de las dos autobiografías de James Earl Ray, la biografía de Martin Luther King y las memorias

de Ralph Abernathy, el amigo del pastor. Ve asimismo “en Youtube documentales en blanco y negro sobre los años de la lucha por los derechos civiles” (517-8).

De ahí que no consideramos el relato documentado puesto en el año 1968 únicamente una biografía, ya que narra solo una parte de la vida de James Earl Ray y además incluye el punto de vista de otro personaje. Con referencia a la acepción de Blecua de la historia como la presentación de los hechos humanos, y de los sucesos políticos y públicos de un pueblo, constatamos que el relato sobre el asesinato de Martin Luther King también muestra características de la historiografía (255). Por tanto, cualificamos el relato sobre James Earl Ray como una narración histórica de carácter híbrido, mezclando historiografía, biografía y periodismo.

### **2.2.2.1 Las muestras de ficcionalización**

A pesar de las características señaladas en la sección anterior que aluden a un relato de no-ficción, las muestras al interior del trabajo afirman la ficcionalización del relato documentado.

Primero, se explicita la acepción de que los datos permiten múltiples interpretaciones. La frase “Hay otra versión de su llegada al Texas Bar” (135) muestra la bifurcación del relato en el capítulo 8, mientras “[é]ste es un final posible, con la austera nitidez de los hechos” (354) anuncia el último episodio biográfico situado en Lisboa. De tal manera, se expresa el escepticismo acerca de la posibilidad de conocer la realidad histórica, que también se desprende de la observación de la parte del autor, insertado en el relato histórico: “Hay cosas que se saben y cosas que no podrán saberse nunca” (89).

Segundo, la primera frase de la obra, “El miedo me ha despertado en el interior de la conciencia de otro; el miedo y la intoxicación de la lectura y la búsqueda” (9), ya explica cómo el escritor se integra en la vida de James Earl Ray. Muñoz Molina subraya el esfuerzo de internarse en el punto de vista de su personaje en la cita siguiente:

Uno sigue queriendo imaginar. La literatura es querer habitar en la mente de otro, como un intruso en una casa cerrada, ver el mundo con sus ojos, desde el interior de esas ventanas en las que no parece que se asoma nunca nadie. Es imposible pero uno no renuncia a esa fantasmagoría. (453)

La visita al Museo de los Derechos Civiles en Memphis, donde guardan hasta la bala que mató a Martin Luther King, le incita a Muñoz Molina a cambiar de perspectiva. Escribe el capítulo cautivador que se separa del relato del criminal, detallando minuciosamente los últimos minutos de vida de la víctima: “me esforzaba meticulosamente en reconstruir el tiempo de un solo minuto de hace cuarenta y seis años, en imaginar lo que sucedía en el interior de la conciencia de otro” (507). Es decir, Muñoz Molina admite emplear de manera intensiva los recursos narrativos: la ralentización del tempo del relato, que Genette denomina la “pause descriptive” (1972: 128-30), y la focalización, adoptando la mirada de su personaje como el centro de la percepción (*id.* 183).

Tercero, comentamos el papel de la organización del relato en la ficcionalización del material. A pesar de la multitud de hechos conocidos de la vida del asesino, Muñoz Molina empieza su relato en el momento de la llegada del criminal en Lisboa, destacando de esta manera la estancia huidiza en esta ciudad. El lector aprecia James Earl Ray como un hombre que se siente incómodo en una ciudad desconocida, antes que mirarle a él como el criminal racista de la historiografía estadounidense. Se acentúan, por tanto, las características que, como veremos más adelante, se parecen a ciertas inclinaciones del ‘yo’ de la autobiografía: los rasgos del hombre que suele esconderse. Referimos a Menton, quien destaca la distorsión de la historia mediante omisiones o exageraciones como una característica de la nueva novela histórica (42-3) .

Por último, observamos que se presentan los resultados de las investigaciones de una manera que alude a una función poética. Los ejemplos de las listas de las pertenencias de James Earl Ray son muy reveladores en este sentido (308-9, 381), ya que se manifiestan

también como figuras retóricas. Umberto Eco ya se extiende en *Confessions of a Young Novelist* (2011) en la retórica de la lista, distinguiendo dos tipos: la lista práctica y la lista poética, siendo la última una enumeración infinita (105). Por eso, las enumeraciones de las pertenencias del asesino se manifiestan como listas prácticas, según Eco de función referencial (*ibid.*). Sin embargo, planteamos que podemos proporcionarlas de una función retórica también, ya que estas enumeraciones sirven de metáfora del detallismo excesivo de los datos acumulados por el FBI en sus archivos. En el caso de la lista de los bares que James Earl Ray visitó en Lisboa, añadimos la función poética, porque se utiliza esta enumeración por motivo del puro placer de los sonidos y del ritmo: “Texas Bar, Arizona Bar, Niagara Bar, California Bar, Europa Bar, Atlantico Bar, Bolero Bar, Maxine’s Night Club, Garbo Bar & Night Club, Fontória Night Club, Tágide Night Club, Nina’s Night Club” (289).

Entonces, los recursos metaficcionales establecen explícitamente el papel de la búsqueda por los hechos por una parte y el interés de la imaginación por otra. Apreciamos cómo la investigación le permite al escritor elegir una perspectiva y perderse en la conciencia de otra persona. Además, las muestras implícitas afirman el uso de los recursos que ya propone el autor mismo, como la focalización y la organización de la historia. Mencionamos también los recursos narrativos como la pausa descriptiva y la forma retórica y poética de la enumeración.

### **2.2.2.2 Evaluación y comparación de la narración histórica**

En el material analizado en la sección 2.1.2 acerca de la poética explícita al exterior de la obra, establecemos que Muñoz Molina reconoce en las entrevistas que el relato sobre James Earl Ray es un híbrido de ficción y narración histórica. El análisis anterior de las muestras al interior de la obra confirma las aseveraciones del autor, ya que se observan referencias explícitas e implícitas de la ficcionalización del material documentado. Por una parte, el escritor nos

asegura de la cualidad histórica del relato mediante el reconocimiento explícito de los procedimientos de la investigación de los datos. Además admite abiertamente el proceso de la ficcionalización mediante la focalización y la organización de la historia, aunque sin detalles.

Por otra parte, las indicaciones implícitas elucidan tanto el carácter histórico por medio de la enumeración de hechos documentados y testimonios de testigos, como la organización del material documentado, el uso de recursos narrativos y de figuras retóricas. Cualificamos, por tanto, el relato sobre el asesinato de Martin Luther King como un híbrido doble, ya que no sólo se mezclan los subgéneros de la narración histórica, sino también se amalgama la narración histórica con la ficción.

Al contemplar el lugar de la narración histórica dentro de la totalidad de la fusión genérica, señalamos una analogía con la función de la autobiografía en este conjunto. Así como el relato de la vida del escritor, la historia de James Earl Ray pudiera ser leído separadamente, como un retrato de un hombre de importancia histórica. Funcionara hasta el momento en que se integra la narración histórica en un capítulo autobiográfico, al describir la estancia del autor en Memphis, durante la cual se desata el deseo de “habitar en la mente de otro” (453). Se fusionan los géneros cuando Muñoz Molina observa que “a la conciencia se llegaría mejor a través de los sentimientos. Habría que saber cómo olía de verdad el interior de la habitación 5B, el hedor particular del cuarto de baño” (*ibid.*); desde este momento el relato de James Earl Ray se infiltra en la autobiografía.

Proponemos también el argumento de que la entrada del punto de vista de la víctima necesita el episodio previo de la visita al Museo de los Derechos Civiles. El relato biográfico de James Earl Ray hasta este momento ha sido focalizado exteriormente desde el autor-narrador, por lo que la transición a la focalización interior de otro personaje resultara una confusión más en un conjunto que ya consiste de muchos elementos. No obstante, el enfoque

en el material expuesto en el museo sobre el movimiento de los derechos civiles, le prepara al lector a un tal cambio.

Aducimos que el relato histórico en su totalidad actúa como una ilustración del retrato autobiográfico de investigador y de la capacidad del autor de sumergirse en dicha tarea. Al mismo tiempo, la narración histórica se beneficia del relato autobiográfico, ya que le proporciona de un marco más amplio, siendo la motivación del autor. En definitiva, referente a la construcción de la obra los relatos autobiográfico e histórico se encuentran en una situación de mutuo provecho. Sin embargo, la función primaria de la fusión de los géneros autobiográfico e histórico se efectúa en el terreno de la construcción del 'yo'-personaje; analizaremos más detalladamente cómo el relato histórico juega un papel principal en la diversificación del 'yo' en la sección 2.3.1. Antes que nada, investigaremos en la próxima sección el tercer componente de la fusión genérica, el género del ensayo.

### 2.2.3 La visión ensayística

A pesar de que Muñoz Molina no se declara en las entrevistas acerca de la presencia de los fragmentos ensayísticos en *Como la sombra que se va*, defendemos que el género del ensayo forma parte de la fusión genérica. Por tanto, exploraremos en este párrafo las muestras de la visión ensayística al interior de la obra, sean explicitadas o incorporadas implícitamente.

Lo primero de todo, establecemos que no se explicita el ensayismo en el interior del texto, ya que no se refiere a la obra misma o a fragmentos del texto como ensayísticos. Sin embargo, a partir de las características del ensayo mencionadas en la sección 1.4.2.4, podemos determinar el carácter ensayístico de ciertos fragmentos, situados dispersamente en el texto.

Señalamos que cada uno de dichos fragmentos, sean del tamaño de solo una frase, un apartado o unas cuantas páginas, trata el tema de la escritura de ficción, visto de la parte del autor. Las reflexiones se insertan en todos los relatos, escritas en el tiempo presente, con una excepción en la que Muñoz Molina mira hacia atrás a sus interpretaciones literarias previas, en la época de la escritura de *El invierno en Lisboa*. Se desprende de lo antedicho la exposición de un tema de manera fragmentaria, estimada inherente a la escritura ensayística (Chadbourne 119).

Segundo, se despliega el modo ensayístico mediante la expresión de la visión subjetiva del autor, explicando, por ejemplo, que “creía entonces [...] que la tarea de la literatura era inventar formas perfectas, hechas de simetrías y de resonancias...” y que le “apasionaba [a él] urdir argumentos, enigmas policiales, giros sorprendentes, desenlaces inesperados...”. Sin embargo, más adelante “[s]e fu[e] dando cuenta de que la belleza, la armonía, la simetría son propiedades o consecuencias espontáneas de los procesos naturales...” (293-4). Además, salta a la vista la necesidad de Muñoz Molina de exponer el desarrollo de sus pensamientos acerca del tema. Pongamos por ejemplo cuando explora la relación entre el porvenir real y el final de



las novelas, refiriendo a la música de Thelonious Monk, a *Madame Bovary* de Flaubert, a los cuentos de *Las mil y una noches* y a la escena final de la película *Casablanca* (383-6). Advertimos de esta manera la función del ensayo que Chadbourne denomina un vehículo único de pensamiento (150).

Por último, apreciamos el empleo del estilo individual y pulido, otra característica del ensayo (Dhondt 119). Se acerca el lenguaje a la poesía, utilizando formas retóricas como la anáfora en el fragmento en que se describe la escritura de una novela como un estado de espíritu, repitiendo las palabras “Cada día” al comienzo de algunas frases sucesivas (257-8). También la utilización de comparaciones expresivas esfuerza la impresión poética; así sucede en las citas “la historia cambiaba de rumbo y seguía proliferando, como una planta trepadora que no pierde su vigor si la amputan algunas ramificaciones” (354) y “[d]etrás de las puertas de la ficción lo que hay es un vacío como el de la parte trasera de un decorado de cine” (385).

En conclusión, se han comprobado los rasgos del ensayo en los fragmentos señalados. Exploraremos, por tanto, en el párrafo siguiente cuál es la función del ensayismo en la totalidad de la fusión genérica.

### **2.2.3.1 Evaluación de la visión ensayística en la fusión genérica**

Pese a que estimamos confirmado el carácter ensayístico de los fragmentos reflexivos, se evidencia también que el empleo de la visión ensayística está al servicio de la totalidad de la obra. Las observaciones en los fragmentos reflexivos tratan de la escritura y se juntan con la temática de los capítulos en los que están insertadas. Pongamos por ejemplo que la observación acerca del final de una historia se integra en el capítulo que relata de la salida de James Earl Ray de Lisboa (353-4); la reflexión sobre la nominación de los personajes de novelas conocidas (Dulcinea, Ahab, Beatriz Viterbo, Philip Marlowe y otros más) se une con el episodio que relata del nombre de un personaje “secundario pero decisivo” de *El invierno*

*en Lisboa* (124-5).

Destacamos, en relación con esta proposición, el fragmento ensayístico en el que se reflexiona sobre el papel de la novela en la vida del escritor. Además de reconocer la índole acogedora de la escritura, se admite abiertamente el aspecto de confesión: “Una novela se escribe para confesarse...” (257), subrayando la caracterización del relato del escritor joven. Conecta las observaciones del escritor actual con las experiencias de autor principiante: “Escribir fluidamente me serenaba. El trabajo ha sido siempre mi remedio más poderoso contra la angustia” (260). Por tanto, advertimos que Muñoz Molina emplea las observaciones acerca de la escritura de ficción, centradas en la novela, con el fin de retratarse a sí mismo, tanto en la actualidad como en el pasado. Además, acentúa la importancia de la caracterización de la obra como una novela, lo que, como vimos en la sección 2.1.2, asimismo expresó en las entrevistas.

Apreciamos que la dispersión de los fragmentos ensayísticos dificulta la visión de dichos episodios como una entidad separada. No obstante, sostenemos que conjuntamente pudieron ser leídos como un ensayo independiente acerca de la escritura, aún más ya que estimamos la fragmentación una característica del género. Por otro lado, además de una manifestación de las interpretaciones literarias del autor, la infiltración de los fragmentos ensayísticos en toda la obra aporta otra función a la visión ensayística en *Como la sombra que se va*: se presentan como un recurso metaficcional, subrayando la reflexión del autor acerca del proceso de escribir la obra misma y la explicitación de la caracterización de novela.

Ahora bien, ya constatamos que no se puede leer por separado los demás componentes de la fusión genérica, el relato autobiográfico y la narración histórica, ya que se complementan y al final de la obra confluyen en unidades inseparables. Aducimos que el tercer componente de la fusión genérica, el ensayo, se comporte diferentemente dentro de la obra ya que actúa como el

elemento unificador de la construcción total, aunque los fragmentos ensayísticos pudieron unirse en una entidad independiente. La pareja autobiografía-narración histórica se aprovecha de las inserciones ensayísticas, porque proporcionan episodios que reducen la velocidad con la que se entrelazan la autobiografía y la narración histórica, dándole aire al lector en el proceso complicado de la amalgama de las dos.

Al mismo tiempo, sin los fragmentos ensayísticos, faltara la mirada madura del profesional de escritor que, como mostraremos más adelante, actúa dentro de la construcción del personaje del 'yo'. Además, sería ausente en el texto un elemento principal en la caracterización explícita de la obra de novela. Sin embargo, constatamos que hasta este momento el carácter novelesco no ha sido comprobado, por lo que cuestionaremos, en la sección 2.3.2, la caracterización de la obra de novela. Investigaremos en la sección siguiente cómo los fragmentos ensayísticos se integran en la construcción del personaje del 'yo', apoyando a la visión de Muñoz Molina de sí mismo de escritor y persona reflexivo.

### 2.3 La confluencia de los componentes de la fusión genérica

Después de haber explorado las manifestaciones de los constituyentes de la fusión genérica separadamente en las secciones anteriores, establecemos que en la fusión genérica confluyen tres (sub)géneros de cualidad híbrida: la autobiografía, la narración histórica ficcionalizada y el ensayo. Por tanto, estimamos la fusión genérica una fusión de híbridos, lo que implica que *Como la sombra que se va* demuestra dos niveles de hibridez. Por una parte, el género de la totalidad de la obra no parece ser unívoco ya que se fusionan varios géneros en ella. Por otra parte, cada uno de los componentes que atribuyen a la cualidad ambigua del total se caracteriza por una hibridez genérica. Se alude, de manera estratificada, a la propensión de Muñoz Molina a esconderse en una confluencia de híbridos.

En la sección 2.1.1 argumentamos que la ambigüedad de la estructura personal de Antonio Muñoz Molina efectúa la poética auctorial, resultando en la fusión genérica. A continuación, expondremos cómo los constituyentes de la fusión genérica, los (sub)géneros no ficcionales de carácter objetivo y subjetivo, entran en un juego constante de influencia mutua. Visto que no solo tienen rasgos en común, sino también características que se contrastan entre sí, argumentamos que se despliega un diálogo variado de paralelismo y oposición.

Primero, señalamos el contraste temporal entre el pasado y el presente, expresado por los (sub)géneros retrospectivos por un lado (la biografía, la novela histórica, las memorias, la confesión y la autobiografía auténtica) y los tipos actuales por otro (el diario y el periodismo). Apreciamos que los (sub)géneros puestos en el pasado ocasionan la reflexión, facilitando una profundización introspectiva en el ámbito de las modalidades subjetivas, mientras que la separación temporal favorece una distancia emocional. En cambio, los episodios actuales, más bien de formato limitado, generan un acercamiento directo, sean de carácter menos reflexivo. Destacamos que la biografía y los subgéneros autobiográficos situados en el pasado se

asemejan porque tematizan la historia de una vida. Por otro lado, se parece el tamaño corto del diario y del reportaje al carácter fragmentario del ensayo.

Segundo, constatamos la contraposición de los (sub)géneros no ficcionales partiendo de la perspectiva subjetiva del narrador (autobiografía y ensayo) y los que aspiran a la representación objetiva de la realidad (la narración histórica). A nuestro modo de ver, salta a la vista la oposición entre el investigador y el escritor subjetivo. El investigador se esfuerza a consultar las fuentes documentadas, creando la oportunidad de perderse en la búsqueda y esconderse detrás de los hechos. El escritor subjetivo se abre y muestra las vivencias e ideas personales. No obstante, las analogías entre los subgéneros objetivos y subjetivos entre sí se manifiestan como construcciones paralelas.

Por último, observamos la interacción entre los (sub)géneros de ficción y de no-ficción. Aunque cada uno se refiere a la realidad de manera objetiva, se manifiesta la diferencia entre el universo inventado por un lado y el mundo real por otro. Apreciamos que estos universos distintos pueden asemejarse, reforzando el paralelismo, o subrayar las diferencias entre los dos. Destacamos que dicha interacción se manifiesta con mayor intensidad en los subgéneros híbridos que fusionan la ficción y la no-ficción, específicamente la novela histórica, la novela biográfica, la novela documental y la autoficción.

Recapitulando, la fusión genérica produce una interacción entre los componentes de ficción y no-ficción, resultando en una dinámica de paralelos y oposiciones. A partir de esta idea analizaremos en el capítulo 2.3.1 cómo el diálogo de los constituyentes de la fusión genérica se efectúa en la obra *Como la sombra que se va*.

Proseguimos con la analogía entre la fusión genérica y el término fusión en el marco empresarial (véase página 33), aplicando las nociones comerciales *valor* y *beneficio* a la fusión genérica. Ya expusimos que dos constituyentes de la fusión genérica, la autobiografía y

la narración histórica, pierden el vigor expresivo cuando son leídos separadamente, por lo que los consideramos elementos complementarios en la construcción del total. Los fragmentos ensayísticos, por otra parte, funcionan como el cimiento de la construcción total, ya que se intercalan en toda la obra, apoyando la caracterización de Muñoz Molina de escritor reflexivo. En términos económicos: crece el valor de la narración histórica y del ensayo, normalmente géneros desatendidos por la masa de los lectores, visto que han sido integrado en una entidad de cualificación más popular, la novela. Veremos en la sección siguiente cómo la autobiografía, aparentemente la participante principal en la fusión, se beneficia de dicha fusión porque los demás integrantes fortalecen la caracterización del personaje del 'yo', acrecentando la cualidad autobiográfica. Además, cuestionaremos en la sección 2.3.2 la validez de caracterización de la empresa, construida por la fusión genérica, como una novela.

### **2.3.1 La construcción del personaje del 'yo' mediante la fusión genérica**

Regresemos al análisis acerca de la autobiografía, en la sección 2.2.1, donde referimos a los diferentes componentes del 'yo' referencial, estrategia que lleva a la diversificación del personaje del 'yo' autobiográfico. En este proceso de diferenciación, se sitúa a Muñoz Molina joven frente al hombre maduro y al acto de esconderse frente a la sinceridad. Ampliaremos en esta sección la investigación de los acercamientos distintos al 'yo' de la obra, enfocándonos en los paralelos y las oposiciones, vistos desde los ejes espacial, temporal y temático.

Para comenzar, referente a la situación espacial de la obra destacamos que el fondo principal se extiende delante de los ojos del lector desde el comienzo de la obra: claramente la ciudad de Lisboa cumple el papel de telón de fondo repetido, asociando los relatos distintos desde el eje espacial. No obstante, los relatos situados en el pasado suceden en gran medida en lugares antagonistas, por lo que forman un contraste con el relato actual: Granada en el relato de

Muñoz Molina joven y los Estados Unidos en la narración histórica. Los lugares antagonistas definen a los personajes situados en el pasado, ya que los sitúan a ellos en el sitio que les proporciona la necesidad de huir a Lisboa: establecen el fondo de los actos que causan efectos de culpa y remordimiento.

De esta manera, se realiza el paralelo entre Muñoz Molina joven y James Earl Ray. Sin embargo, los dos lugares también subrayan la oposición entre las mismas personas, siendo el escritor principiante un hombre torpe y provincial de Granada y James Earl Ray desde joven el criminal aprovechado estadounidense. Estimamos que Muñoz Molina, experimentando la semejanza entre su propia persona de joven y otra que necesita huir, también emplea la situación antagonista de aquel individuo con el fin de nutrir su fascinación.

En conjunto, los sitios despliegan tres factores principales de la vida de Antonio Muñoz Molina: primero, Granada, la ciudad donde empieza la vida de escritor, caracterizada por provincialismo y sentimientos de vergüenza. Los Estados Unidos, segundo, en la actualidad en parte el país donde vive Muñoz Molina y que representa la fascinación de las cosas nuevas. Y, por último, Lisboa, a mitad de camino entre antes y después, la ciudad que facilita la escritura.

A continuación, nos centraremos en el eje temporal, estableciendo primero cuál es la trama de la obra, es decir, el material que está configurándose en *Como la sombra que se va* (García Berrio y Hernández Fernández 312). Consiste en la historia de un escritor que va a Lisboa para escribir una novela y allí se da cuenta de que en aquella ciudad sucedieron dos episodios previos que le importan: la historia fascinante de la huida del asesino de Martin Luther King, y la estancia que él mismo hizo de escritor principiante. La conciencia de la analogía de las dos historias desata la escritura de una obra, de la cual el relato actual trata el proceso de escribirla, desde octubre 2013 hasta el momento de terminar el trabajo, tematizando la

fascinación por un lado y los recuerdos causando el remordimiento por otro.

Aunque son escasos los capítulos que se sitúan en la actualidad, introducen los momentos claves de la estructura total, ya que definen el comienzo y el punto final del proceso de escribir la obra y el surgimiento, en 2012, de la idea inicial. Además, el capítulo situado en Memphis anuncia el cambio de la perspectiva del asesino a la víctima. El relato actual sirve también como punto de partida para la *mise-en-abîme*<sup>23</sup> de los demás relatos, que manifiestan el efecto de espejismo en relación con la narración situada en el presente. Se tematiza el espejismo mismo en un episodio en el que el autor describe una noche de insomnio, durante la cual está observando “la ventana de enfrente, por la que se veía un estudio en el que un hombre de espaldas escribía en un ordenador o solo miraba la pantalla...” (287).

Además, el autor retrata en el relato actual a sí mismo de hombre equilibrado, al describir una vida en la que vive con otra persona a quien se dirige de “tú” en los episodios autobiográficos. Desarrolla un ambiente de intimidad, hablando de la habitación en Lisboa donde permanece durante la escritura de la obra como “nuestra casa” (15) y evocando la escena familiar cuando encuentra al hijo que vive en Lisboa (397-405). Así se acentúa el contraste con el joven padre atormentado y inseguro de los años ochenta.

La visión retrospectiva desde la actualidad provoca la sensación de distancia temporal así como emocional con la narración histórica; una lejanía que se fortalece por la abundancia de hechos y datos. Al comienzo solo la ciudad de Lisboa parece ser el factor unificador entre el relato actual y la narración histórica, pero gradualmente los relatos se entrelazan por otros factores. El autor inserta observaciones desde su propia perspectiva en la narración histórica que por lo demás se focaliza externamente. Así sucede cuando comenta la apariencia de una de las prostitutas, con quienes se acostaba el asesino en Lisboa, señalando que no parece ser

---

<sup>23</sup> *Mise-en-abîme*: relato encajado que se presenta como un espejo del relato encajador (Herman y Vervaeck 87).



como el “estereotipo” (138). Además, hacia el final de la narración histórica, incluye algunas reflexiones ensayísticas en este relato. De tal modo, se sugiere que la fascinación por la vida de James Earl Ray llega a imponerse al autor.

Por fin, el relato de la visita a Memphis desata la integración de la perspectiva biográfica en el medio de un capítulo autobiográfico. Muñoz Molina, visitando el hotel donde vivió James Earl Ray, comienza con pensar en los olores en la habitación 5B. Se pregunta “[c]ómo sonaban los peldaños de la escalera” y “cómo ha de ser un hotel” de tal condiciones. Inmediatamente después, el autor toma la perspectiva exterior y relata los últimos instantes de James Earl Ray antes del atentado: “bajó a la calle a las cuatro y dio vueltas en el Mustang buscando una armería...” (453-4).

En el caso del relato autobiográfico del autor joven, el paso del tiempo produce la dualidad que es indispensable para provocar la confesión. Además, el relato confesional sigue el proceso de la escritura de una novela, por lo que se conecta la visión crítica de la introspección no sólo a la vida previa de escondimiento, sino también a una interpretación literaria que el autor estima superada en la actualidad. Por tanto, el sentimiento de vergüenza que se desprende del relato personal, se adhiere a la producción literaria de entonces y al mismo tiempo destaca cómo han cambiado la circunstancia personal y la actitud profesional.

Los fragmentos ensayísticos, en cambio, parecen corresponder al relato actual, ya que las reflexiones son escritas en el presente. Además, se insertan observaciones de la perspectiva del autor actual en los otros relatos, así como el ensayo se integra de manera fragmentaria en ellos. De esta manera, se expone la posición dual del autor actual: por un lado se siente integrado en los relatos pasados y por otro lado se distancia de aquellos episodios mediante las reflexiones acerca del proceso de escribir. Explicaremos más adelante (página

76) cómo el conjunto del relato actual y el ensayo aluden a la transformación que se ha efectuado en la vida del escritor.

Concluimos que la posición inicial de la obra en el presente facilita las dos aproximaciones al pasado que estimamos claves: la fascinación y el remordimiento. Además, favorece la exposición de la actitud transformada, retratándole al autor de persona equilibrada y de hombre de letras experto. Este entretrejimiento de presente y pasado, de ida y vuelta en el tiempo, manifiesta una escala de matices con la cual el autor retrata a sí mismo.

Al investigar la diversificación del personaje del 'yo' desde el eje temático, nos centraremos en la narración histórica y el ensayo, con el fin de establecer en qué medida apoyan o se oponen a la caracterización previa del 'yo' mediante la autobiografía.

Para comenzar, atenderemos al tema de la fascinación, provocada inicialmente por la idea de que James Earl Ray se había refugiado en Lisboa, también el lugar de la huida anterior de Muñoz Molina joven. Podemos advertir que el tema de esconderse se despliega, paralelamente a la situación en Lisboa, como una analogía de los personajes del escritor joven y del asesino desde el comienzo de la obra. Sin embargo, la fascinación se intensifica por analogías que se realizan con la persona de Muñoz Molina en la actualidad. El asesino parece ser alguien que se esconde de modos diferentes: inventa historias, adopta nombres y cambia su apariencia mediante operaciones, es decir, se moldea a sí mismo como un escritor le moldea a un personaje ficcional. Más aún, como un autobiógrafo ficcionaliza a su propia persona. La tendencia de huirse en la lectura y el hecho de que le impidieron leer a James Earl Ray en la juventud, se presenta como otra semejanza con el escritor.

Generalmente, estimamos que las analogías de las características del asesino con los aspectos personales del autor son los factores que han intensificado la fascinación de él, aunque posiblemente no todas se manifiesten tan claramente al lector. Ya que la mayoría de

los paralelos se manifiesta de manera escondida, concebimos la biografía de James Earl Ray un autorretrato disfrazado. Referimos a la cita anterior de Ibáñez Ibáñez, quien sostiene que los escritores de las autoficciones construyen el ‘yo’ como “una metáfora textual” (94). Analógicamente, consideramos el relato del asesino una forma retórica: interpretamos dicho relato como una alegoría de la escapada y del disfraz. Entendemos una alegoría como “ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente” (Diccionario Real Academia Española).

Volviendo a los temas principales, trataremos a continuación el segundo elemento compartido por las dos historias de huida a Lisboa: el remordimiento. Destacamos que James Earl Ray escapa a la ciudad después del crimen y, aunque inicialmente reconoce la culpabilidad, posteriormente niega ser culpable del asesinato de Martin Luther King. Muñoz Molina joven, en cambio, experimenta un sentimiento creciente de culpa, aún más después de la estancia en Lisboa. Finalmente, llega a expresar el remordimiento en el episodio confesional de *Como la sombra que se va*.

Referente al capítulo escrito desde la perspectiva de Martin Luther King, advertimos que, inicialmente, la parte sobre el pastor estadounidense parece ser un elemento atípico en la narración histórica que por lo demás se centra en el asesino. Antes de trasladarse a la perspectiva de la víctima se había acumulado la emoción del momento del asesinato hacia la última frase del capítulo: “[c]asi no tuvo que hacer presión con el dedo índice en el gatillo” (459). Produce un efecto de enajenación cuando el capítulo siguiente empieza desde la perspectiva de Martin Luther King de unos minutos anteriores, observando que “[h]abía un frescor limpio en el aire” (461).

Sin embargo, interpretamos el cambio a la focalización interna desde Martin Luther King como la expresión de la profundización en el punto de vista de la víctima. Aquel episodio representa, por tanto, el remordimiento de una manera que Muñoz Molina no se

atrevió efectuar en la historia de su propia vida. Subrayamos que, del modo que antes no se atrevía exponer las cosas sin “envolverlas en una trama policíaca” (54), esconde en *Como la sombra que se va* la compasión por la víctima de su vida egoísta anterior en un capítulo de la narración histórica. Comparándola con la forma metafórica del relato de James Earl Ray, establecemos la historia de los últimos minutos de Martin Luther King como una alegoría del sentimiento de culpabilidad.

Por último, referimos a las partes ensayísticas, como ya destacamos en la sección 2.2.3.1, en relación con la transformación. Evocan la imagen de un hombre culto y pensativo, que reflexiona sobre la escritura y su propia persona. Al referir a nombres consagrados en el mundo literario, como Flaubert, Scott Fitzgerald y Cervantes, se posiciona de conocedor de la tradición literata, reconociendo al mismo tiempo a sus modelos, por lo que también retrata a sí mismo. Además, demuestra la honradez profesional, al abrirse acerca de sus técnicas y interpretaciones literarias, reflejando la actitud de sinceridad que demuestra acerca de la vida presente. Por tanto, el relato actual representa la transformación de la vida personal del autor, de índole íntima, estableciendo una relación equilibrada con su esposa actual y su hijo. Los episodios ensayísticos complementan esta imagen con una afirmación de la madurez profesional.

En definitiva, constatamos que desde los ejes del análisis de esta sección se cruzan las dimensiones diferentes del ‘yo’ en *Como la sombra que se va*: persona y profesión, joven y maduro, esconderse y mostrarse sincero. El eje situacional evidencia la posición de Lisboa a mitad de camino entre Granada y Estados Unidos, simbolizando tres aspectos de la vida de Muñoz Molina. El eje temporal también establece tres factores claves: la fascinación, el remordimiento y la transformación. Se relacionan las tríadas, ya que Granada se une con el

remordimiento, los Estados Unidos con la fascinación y Lisboa con el elemento central de la escritura transformada.

Subrayamos que desde el eje temático los tres elementos se entretajan, visto que la escritura se conecta con la fascinación y con el remordimiento, mientras los dos se relacionan el uno con el otro. La narración histórica apoya la diversificación del ‘yo’ mediante la analogía explícita de la huida y las semejanzas escondidas con la vida personal y profesional del escritor. El episodio sobre Martin Luther King se refiere a la posición de la víctima, tematizando de manera disfrazada el remordimiento. Los fragmentos ensayísticos enfatizan la caracterización de Muñoz Molina de escritor erudito y hombre reflexivo, acentuando la sinceridad.

Destacamos, por último, que los elementos fascinación, remordimiento y escritura coadyuvan el retrato de la transformación del hombre joven al escritor maduro. No obstante, veremos en la sección siguiente cómo la sinceridad se esconde de nuevo en el disfraz de la ficción, confirmando el carácter de ida y vuelta de la persona Muñoz Molina.

### **2.3.2 La construcción del ‘yo’ en el conjunto de la obra**

Volviendo a la caracterización de la obra total, referimos a la sección 2.1.2, donde ya advertimos la cualificación explícita de la obra como novela, expresada por Muñoz Molina en entrevistas sobre *Como la sombra que se va* (página 46). Señalamos también la explicitación de la cualidad novelística por medio del paratexto, ya que el texto en el dorso del libro establece que *Como la sombra que se va* es una novela. Dirijámonos al interior del texto del relato que retrata al autor en el proceso de escribir la obra misma. Aducimos que Muñoz Molina se refiere a su propia persona, le describiendo al autor que relata de su viaje como “una proyección novelesca” de sí mismo (433). Por esto, alude por primera vez, sea indirectamente, a la obra que está escribiendo como una novela. De manera directa, en la

penúltima página, cuando relata los últimos momentos del trabajo de la escritura, expone cómo “[l]a novela se escribía...” (526), decidiendo abiertamente sobre el carácter novelístico de la obra.

A base de las observaciones anteriores, establecemos que la cualificación explícita de *Como la sombra que se va* como novela se efectúa tanto al exterior como al interior de la obra, por medio de las expresiones del autor en entrevistas periodísticas y mediante el paratexto del libro. Se mantiene la determinación explícita por las muestras metaficcionales en las que el autor afirma el género del trabajo como una “novela”. Agregamos a lo antedicho que los fragmentos ensayísticos fortalecen implícitamente la caracterización novelesca de la obra, ya que le confrontan al lector regularmente con exposiciones reflexivas acerca de la escritura de una novela. Por tanto, los indicios explícitos e implícitos le invitan al lector a considerar la obra una novela.

Sin embargo, es preciso acercarnos críticamente a una explicitación semejante, ya que posiblemente entran motivos no formulados en juego. En primer lugar, parece ser una ventaja comercial destacar de antemano la cualificación novelística de la obra. Rodríguez Marcos ya le pregunta a Muñoz Molina en la entrevista en *El País*: “¿Y no sucede que el autor quiere que lean su libro como novela porque el lector le da más valor?” (24 de noviembre de 2014). Destaca el periodista que muchos lectores prefieren leer una novela de Muñoz Molina a leer una obra de no-ficción sobre James Earl Ray. A esta observación Muñoz Molina afirma que los lectores españoles estiman la no-ficción una categoría menor. Por tanto, precisamos apreciar el término *valor* en este contexto no sólo como valor económico, sino también en relación con el concepto de capital simbólico, expuesto por Bourdieu<sup>24</sup>.

En segundo lugar, visto el carácter personal de Muñoz Molina, la personalidad de ida y vuelta, estimamos imaginable que emplee la cualificación de novela con el fin de disfrazar

---

<sup>24</sup> Refiere Bourdieu al concepto de valor simbólico de una obra de arte como sigue: la institución social de la obra como obra de arte y la recepción por espectadores expertos en reconocerla de tal manera (Bourdieu 37).

la índole de veracidad y subjetividad de los componentes de la fusión genérica. Así, no solo se esconde mediante la hibridez de los distintos constituyentes de la fusión, sino también, al realizar el pacto de ficción con el lector, huye del enfrentamiento a la veracidad. Referimos a la definición de la ficción como el ambiente en que el escritor posee la libertad de inventar las cosas y en que el lector se manifiesta dispuesto a dejar en suspenso su incredulidad (Rigney 55). En este caso, se trata de lo inverso: el autor ejerce el pacto ficcional al explicitar el carácter novelesco, por lo que enfatiza la presencia de cosas inventadas en la obra y el lector se manifiesta dispuesto a considerar ciertos hechos como inventados.

Según la acepción de Wellek y Warren, el mundo inventado de la ficción se moldea en una novela por medio de una estructura donde se encuentran entre otras cosas trama, figuras y fondo (306). Sin embargo, dichos componentes estructuradores de la novela actúan en *Como la sombra que se va* en el marco de la construcción del personaje del 'yo', como ya vimos en la sección 2.3.1. El eje situacional, las figuras y la trama se manifiestan como factores principales en la caracterización del 'yo'-personaje, contribuyendo a la diversificación de dicha figura. Por tanto, más bien destacan el carácter autobiográfico de *Como la sombra que se va*, sin confirmar el carácter novelesco de la obra.

Ahondando en el tema de la caracterización novelesca, referimos a Kundera, quien introduce en *L'art du roman* (1986) el término musical *polifonía* en su exposición acerca de la composición de la novela. Compara una novela compuesta por varios géneros con una obra musical que comprende diferentes líneas. Kundera sostiene que, en el caso de una obra literaria construida por distintas líneas heterogéneas, se necesita responder a ciertas condiciones para que podamos etiquetarla una novela: el tema común de las líneas, su desarrollo simultáneo y el carácter inseparable de la totalidad. Además, destaca que la organización de una polifonía supone que ninguna de las voces distintas asume el papel dominante (59-61).

Ahora bien, argumentamos que en la fusión genérica de *Como la sombra que se va* se impone el carácter autobiográfico a los demás componentes. La narración histórica tematiza el comportamiento huidizo y la fascinación, actuando como el espejo de la autobiografía. El ensayo efectúa la caracterización profesional del ‘yo’ actual, contrastando su actitud de joven y complementando la vida actual de sinceridad, asimismo aspectos de la autobiografía. De esta manera, a pesar de presentarse como componentes divergentes, están al servicio del constituyente dominante, la autobiografía. De ahí que estimamos que el carácter novelístico de la obra no ha sido comprobado, ya que dudamos la validez de las muestras explícitas mientras las indicaciones implícitas no corroboran la acepción del autor. Aducimos que la dominancia de la línea autobiográfica impide el marbete de novela para etiquetar la obra.

Con esta conclusión, volvemos sobre nuestra hipótesis, que plantea que los componentes de la fusión genérica se unen en “la confluencia de géneros no ficcionales objetivos y subjetivos en una obra ficcional” (página 34).

Señalamos que tanto Ibáñez Ibáñez, con el término *híbrido narrativo* (80), como Alberca, con la noción de la *autoficción* (129), se refieren en sus definiciones a una confluencia que incluye una novela o resulta en una novela. Comentamos que, a nuestro modo de ver, lo narrativo ni la ficción necesariamente han de limitarse al género novelesco. Sin embargo, visto que ya excluimos la caracterización novelesca de la obra, subrayamos que *Como la sombra que se va* no se conforma a la definición de híbrido narrativo ni se comporta como autoficción. En cambio, reconocemos el carácter ficcional de la obra, así como la índole narrativa.

Coincidimos con Muñoz Molina, quien expone en la entrevista con Rodríguez Marcos que “[f]icción no es solo inventar, ficción es organizar de cierta manera” (*El país*, 22 de noviembre de 2014). Además, el autor afirma la vigencia del pacto ficcional (*ibid.*).



Subrayamos que lo inventado en *Como la sombra que se va* se origina en la confluencia de episodios de vidas diferentes en la misma ciudad, un efecto que más bien alude a la organización de relatos basados en la realidad. Advertimos también que la organización interna de la narración histórica y la autobiografía se realiza mediante la elección de ciertos hechos y acontecimientos, retratándole al autor de manera abierta o disfrazada.

Fundado en lo anteriormente expuesto, comprobamos que la fusión genérica se manifiesta en una forma ficcional, efectuada por la organización de ciertos elementos reales y documentados. Puesto que los constituyentes que se fusionan en dicha estructura total sirven para aportar manifestaciones diversas del 'yo'-personaje, cualificamos la entidad total como un autorretrato, ficcionalizado mediante la fusión de formas genéricas de carácter no ficcional. Ya establecemos que la noción autoficción resulta un concepto limitado, porque solo se aplica a la confluencia de la autobiografía con la obra novelesca. El término híbrido narrativo satisface tampoco, ya que se restringe a una amalgama de novela y otros (sub)géneros literarios y/o otros medios expresivos, sin tratar específicamente los autorretratos literarios (Ibáñez Ibáñez 80). Ninguno de los dos conceptos aborda la dinámica de fusionarse, que efectúa la plusvalía del resultado final de la fusión. Por último, abordamos el concepto del *roman fusion*, apreciando que el término al menos valora la dinámica de la fusión. Sin embargo, aunque “[l]os cultivadores del *roman fusion* recuperan los fines estético, lúdico y metaliterario de la escritura” (Penalva 91), se asegura que han abierto “nuevos caminos hacia el género novelístico” (*id.* 90). Es decir, asimismo se limitan a las confluencias de géneros literarios y/o artísticos en una obra novelística, sin dirigirse al aspecto autobiográfico. Además, parece que el *roman fusion* se limita a los productos de escritores de una generación específica, por lo que estimamos que este término supone condiciones no aplicables a la fusión genérica (*id.* 91).

Visto que no se presenta un término adecuado para caracterizar el género que se manifiesta en *Como la sombra que se va*, introducimos el término *autofusión*. Concebimos la autofusión como un autorretrato, ficcionalizado mediante la fusión de formas genéricas de carácter no ficcional.

### 3. Discusión y conclusión

Antonio Muñoz Molina presenta en *Como la sombra que se va* una amalgama compleja de relatos y (sub)géneros literarios, unidos por el telón de fondo de la ciudad de Lisboa. Dos episodios autobiográficos están entrelazados con el relato de la estancia en la capital portuguesa de James Earl Ray, el asesino de Martin Luther King. Juntos dibujan un autorretrato polifacético, extendiendo las fronteras entre la realidad y la ficción. Investigamos la manifestación de la escritura del ‘yo’, centrándonos en la construcción del personaje del ‘yo’ como estructura ficticia mediante la confluencia de (sub)géneros diferentes. De esta manera, respondemos la pregunta de investigación central: ¿Cómo se construye el ‘yo’ en *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina?

Volvemos al punto de partida de nuestro trabajo, la hipótesis de que la estructura personal del ‘yo’ de Antonio Muñoz Molina, el movimiento de ‘ida y vuelta’ entre esconderse y abrirse, conlleva una interpretación individual acerca de la escritura: la poética auctorial. Según nuestra visión, la actitud poética del autor resulta en una confluencia de (sub)géneros que denominamos la *fusión genérica*. Concebimos la fusión genérica como la confluencia de (sub)géneros no ficcionales objetivos y subjetivos en una obra ficcional. Defendemos que el mundo polifacético en el que se mueve el autor provoca la fusión genérica que incluye la narración histórica, el ensayo y la autobiografía.

Argumentamos que la proclividad a esconderse del autor no solo se plasma en una multitud de (sub)géneros literarios, sino también resulta en la manipulación del personaje del ‘yo’, construyéndole como una estructura ficticia. La dinámica del diálogo entre los componentes de la fusión genérica se traduce en la construcción del personaje del ‘yo’ de la manera siguiente: por un lado los contrastes diversifican el personaje del ‘yo’, destacando su

carácter polifacético; por otro lado los paralelos intensifican los rasgos del 'yo', reforzando la coherencia de su estructura ficticia.

La exploración de las expresiones del autor en entrevistas sobre el carácter genérico de *Como la sombra que se va* demuestra que Muñoz Molina se explicita acerca del relato de no-ficción y sobre la autobiografía. También afirma la ficcionalización del relato de James Earl Ray y subraya el carácter novelístico de la obra, aunque sólo se pronuncia acerca de la ficcionalización del total de la obra en términos de organización.

Los análisis de los constituyentes de la fusión genérica al interior del trabajo comprueban su presencia en la obra, mientras también demuestran el carácter híbrido de los tres componentes: narración histórica, autobiografía y ensayo. Primero, abordamos la cuestión ¿Cómo se construye el 'yo' a través del aspecto autobiográfico en *Como la sombra que se va*? Establecemos el relato del autor joven como una confesión y el relato del autor actual como un diario. Además, el conjunto de los dos relatos se presenta como la escritura autobiográfica, aunque sometida a la ficcionalización. Los relatos autobiográficos ponen de manifiesto la contraposición entre madurez e inseguridad, entre sinceridad y escondimiento. Segundo, abordamos la pregunta: ¿Qué funcionalidad tiene la narración histórica en la construcción del 'yo' en *Como la sombra que se va*? El relato de James Earl Ray muestra la índole de la narración histórica, manifestándose como una amalgama de biografía e historiografía, ficcionalizada por la focalización interna y la organización. Este relato funciona como una alegoría del comportamiento huidizo, mientras el capítulo sobre Martin Luther King tematiza el remordimiento hacia la víctima. Tercero, al atender a la pregunta acerca de la construcción del 'yo' mediante la dimensión ensayística, constatamos que se manifiestan los rasgos del ensayo. La dimensión ensayística actúa como la acentuación de la honradez profesional y la reflexión literaria. Por tanto, comprobamos que la fusión genérica se manifiesta como una

confluencia de híbridos, que acentúan la ambigüedad personal del ‘yo’ referencial de Muñoz Molina.

Habiendo demostrado el carácter de los componentes de la fusión genérica, nos entendemos con la cuarta pregunta: ¿Qué funcionalidad tiene la dimensión de la fusión genérica en la construcción del ‘yo’ en la obra? Tratamos los efectos evocados por el diálogo entre los distintos elementos. Constatamos primero, que los constituyentes de la fusión genérica se necesitan el uno al otro para que realicen su función en la entidad total. Cada uno de por sí puede apartarse del conjunto hasta cierto punto, ya que pierden su vigor expresivo cuando están leídos separadamente.

Segundo, establecemos la función de los constituyentes de la fusión genérica en la construcción del personaje del ‘yo’ como una estructura ficticia. Se presentan las dimensiones siguientes del ‘yo’ a lo largo de la obra: persona y profesión, joven y maduro, esconderse y mostrarse sincero. Los ejes situacionales, temporales y temáticos coadyuvan al retrato de un hombre maduro, que se muestra fascinado por la historia de la huida de un asesino. Al mismo tiempo, revela al joven que fuera, expresando el remordimiento sobre un episodio del pasado. Muñoz Molina sitúa la huida, aspecto de esconderse, en su propio pasado y en la vida de otra persona, distanciándose de esta manera del comportamiento fugitivo. Por otro lado, despliega la honradez profesional y la sinceridad personal, subrayando de esta manera la transformación del aspirante a escritor huidizo hacia el hombre equilibrado y escritor erudito.

Sin embargo, defendemos que una vez más Muñoz Molina manifiesta la inclinación a esconderse, confirmando el carácter innato de ‘ida y vuelta’ entre esconderse y mostrarse. No solo se oculta detrás de una multitud de (sub)géneros, cada uno demostrando el carácter ambiguo del híbrido, sino también esconde sus sentimientos por las víctimas de su pasado en una profundización en los últimos minutos de Martin Luther King. Además, destaca

explícitamente que la fascinación por las vivencias de James Earl Ray le ha llevado a una inmersión en la escritura de la obra, lo que consideramos nuevamente una huida.

El elemento de esconderse se intensifica, a nuestra visión, en la caracterización explícita de la obra total como una novela. De este modo, respondemos a la última sub-pregunta de investigación: ¿Cómo se construye el ‘yo’ en la forma genérica final de la obra? Estimamos que, aparte de los posibles argumentos comerciales, Muñoz Molina efectúa el pacto novelesco con el fin de huir del carácter verídico de los constituyentes de la fusión genérica. Sin embargo, no nos atenemos a la caracterización genérica de la obra como novela. Según nuestro análisis, la fusión genérica se manifiesta en una forma ficcional, efectuada por la organización de ciertos elementos reales y documentados. Puesto que los constituyentes que se fusionan en dicha estructura total sirven para aportar manifestaciones diversas del ‘yo’-personaje, cualificamos la entidad total como un autorretrato, ficcionalizado mediante la fusión de formas genéricas de carácter híbrido. Introducimos el término *autofusión*, con el fin de caracterizar de manera adecuada el autorretrato que se presenta en *Como la sombra que se va*.

Reconocemos que esta constatación se restringe a la caracterización genérica de *Como la sombra que se va*, sin pronunciarse acerca del género de las demás obras de Antonio Muñoz Molina. Precisamos de una investigación más abarcadora de la trayectoria novelesca del autor para que podamos establecer si el término *autofusión* se aplica a sus obras anteriores. Necesitamos analizar las novelas tempranas de Muñoz Molina con el fin de comprobar cómo la dinámica de ‘ida y vuelta’ se ha desarrollado hasta este momento. Además, resultaría interesante analizar la composición genérica de la obra siguiente, de la cual Muñoz Molina ya anunció la terminación del manuscrito hace algunas semanas.

En definitiva, estimamos que el término *autofusión*, concebido como un autorretrato ficcionalizado mediante la fusión de formas genéricas de no-ficción, aporta una contribución notable a la clasificación genérica de las formas literarias que lindan a la autobiografía. Destacamos que la inclinación creciente de la literatura posmoderna y contemporánea a la exploración de las formas de autonarración provoca la necesidad de una terminología adecuada. Ya señalamos que Angarita Castro expresa dudas acerca del término autoficción en relación con la caracterización genérica de la obra *Kassel no invita a la lógica* (2014) de Enrique Vila-Matas. En su artículo “Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea”, Sergio Vidal trata la confluencia de novela, historiografía y ensayo en la obra de Javier Cercas, como *Anatomía de un instante* (2009) y *El impostor* (2014). Parece ser una época en la cual la crítica literaria lucha con la terminología que caracteriza las obras autobiográficas que se presentan mediante una confluencia de (sub)géneros heterogéneos. El desarrollo del concepto de la *autofusión* aportaría a la caracterización correcta de las obras literarias que lindan a la autobiografía y a la profundización de los mecanismos que permiten la construcción del ‘yo’ como estructura ficticia.

## 4. Bibliografía

### Fuentes primarias

Muñoz Molina, Antonio. *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

—. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 2015 [1987].

### 1. 1 Estado de la cuestión

Begines Hormigo, José Manuel. “La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*”. Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (ed.), *Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Arco/ Libros, 2009: pp. 83-105.

Burguete Pérez, María. “La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2009.

Corbellini, Natalia. “Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010. [en línea] Disponible en:

<<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.366/te.366.pdf>>

[Fecha de consulta: 2 de febrero de 2017].

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

Morales Cuesta, Manuel María. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 1996.

Pérez-Simón, Andrés. “La ficción difícil: la escritura memorialista de Antonio Muñoz Molina”. *Romance Notes* 54.2, 2014: pp. 253-261.

Serna, Justo. *Antonio Muñoz Molina: El tiempo en nuestras manos*. Madrid: Fórcola, 2014.

—. *Pasados ejemplares: Historia y narración en Muñoz Molina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.



### 1.1.1 Posición científica

Angarita Castro, María Eugenia. “La invención de una historia real. Autoficción en la novela *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas”. [en línea]

Disponible en:

<<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=8572070&fileOId=8572071>> [Fecha de consulta: 6 de enero de 2017].

Burguete Pérez, María. “La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2009.

Corbellini, Natalia. “Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010. [en línea]

Disponible en: <<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.366/te.366.pdf>> [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2017].

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

Serna, Justo. *Antonio Muñoz Molina: El tiempo en nuestras manos*. Madrid: Fórcola, 2014.

### 1.3 Hipótesis

Berasátegui, Blanca. “Antonio Muñoz Molina: “Los decentes que miran hacia otro lado agravan el desastre””. *El Cultural*, 21 de noviembre de 2014. [en línea]

Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Antonio-Munoz-Molina-Los-decentes-que-miran-hacia-otro-lado-agravan-el-desastre/35513>>

[Fecha de consulta: 3 de febrero de 2017].

Bleuca, José Manuel. *Los géneros literarios y su historia*. Zaragoza: Librería General, 1960.

- Burguete Pérez, María. “La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2009.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2006.
- Genette, Gérard. “Theorieën van literaire genres: inleiding in de architectuur”. En: Bal, Mieke (ed.), *Literaire genres en hun gebruik*, Muiderberg: Coutinho, 1981: pp. 61-120.
- Grubbe, Vibeke. “Postmodernismo y novela española”. *R.I.D.S.* nr.137, 1996: pp. 1-33.
- Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.
- López, Óscar. *Página Dos*, RTVE, 30 de noviembre de 2014. Entrevista con Antonio Muñoz Molina. [en línea]  
 Disponible en:  
 <<http://www.rtve.es/alcanta/videos/pagina-dos/pagina-2-antonio-munoz-molina/2882999/>> [Fecha de consulta: 3 de febrero de 2017].
- Muñoz Molina, Antonio. “Dificultad de la ficción”. *El País*, 20 de octubre de 2012. [en línea]  
 Disponible en:  
 <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/17/actualidad/1350476976\\_592621.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/17/actualidad/1350476976_592621.html)>  
 [Fecha de consulta: 8 de marzo de 2017].
- . *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- Romera Castillo, José. “La literatura, signo autobiográfico: El escritor, signo referencial de su escritura”. *La literatura como signo*, Madrid: Editorial Playor, 1981: pp. 13-56.
- Wellek, R. y Warren, A. *Theorie der literatuur*. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Genep, 1974 [1942].

## **1.4 Marco teórico**

### **1.4.1 La poética auctorial**

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. “La literatura y su estudio: ámbito y objeto de la Crítica literaria”. En: *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2006: pp.17-37.

Van den Akker, W.J. *Een dichter schreit niet*. Utrecht: Veen, 1985.

#### **1.4.2.1 La escritura autobiográfica y sus subgéneros**

Darío Villanueva. “Para una pragmática de la autobiografía”. *El polen de ideas*, Barcelona: PPU, 1991: pp. 95-115.

Durán Giménez-Rico, Isabel. “¿Qué es la Autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana”. *Revistas Científicas Complutenses I*, 1993: pp. 69-81.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2006.

Genette, Gérard. *Fiction & diction*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1993 [1991].

Lejeune, Philippe. “Le pacte autobiographique”. En: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975: pp. 13-46.

Romera Castillo, José. “La literatura, signo autobiográfico: El escritor, signo referencial de su escritura”. *La literatura como signo*, Madrid: Editorial Playor, 1981: pp. 13-56.

Zambrano, María. *La confesión: Género Literario*. Madrid: Mondadori, 1988 [1943].

#### 1.4.2.2 La frontera movediza entre ficción y realidad: la autoficción

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*.

Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Casas, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. En: Casas,

Ana (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/

Frankfurt am Main: Iboamericana Vervuert, 2014: pp. 7-21.

Durán Giménez-Rico, Isabel. “¿Qué es la Autobiografía? Respuestas de la crítica europea y

americana”. *Revistas Científicas Complutenses I*, 1993: pp. 69-81.

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz

Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

Lejeune, Philippe. “Le pacte autobiographique”. En: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil,

1975: pp. 13-46.

#### 1.4.2.3 La narración histórica y las confluencias con la novela

Bleuca, José Manuel. *Los géneros literarios y su historia*. Zaragoza: Librería General, 1960.

Genette, Gérard. *Fiction & diction*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1993 [1991].

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz

Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

Johnson, Michael L. *The New Journalism*. Lawrence: University Press of Kansas, 1971.

Lefere, Robin. “Hacia una (re)definición de la novela histórica, y de la literatura histórica

en general”. *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid:

Visor Libros, 2013: pp. 17-62.

Menton, Seymour. “La nueva novela histórica: definiciones y orígenes”. *La nueva novela*

*histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica,

1993: pp. 29-56.

Wellek, R. y Warren, A. *Theorie der literatuur*. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Genneep, 1974 [1942].

#### 1.4.2.4 El ensayo y la novela-ensayo

Chadbourne, Richard M. “A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 20, No. 2, 1983: pp. 133-153.

De Obaldia, C. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Dhondt, Reindert. “Het essay”. *Cahier voor Literatuurwetenschap*, No 4, 2012: pp. 119-124.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2006.

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

#### 1.4.3.1 La ficción: la novela

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2006.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Rigney, Ann. “De veelzijdigheid van literatuur”. En: Brillenburg Wurth, Kiene y Rigney, Ann (red.), *Het leven van teksten*, Amsterdam: University Press, 2012 [2006]: pp. 43-74.

Wellek, R. y Warren, A. *Theorie der literatuur*. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Genneep, 1974 [1942].

## 2. Análisis de la poética auctorial en *Como la sombra que se va*

### 2.0 Preliminar

Van den Akker, W.J. *Een dichter schreit niet*. Utrecht: Veen, 1985.

#### 2.1.1 La dinámica de ida y vuelta

Lindo, Elvira. “Leyendo el futuro”. Prólogo en: Muñoz Molina, Antonio, *Las apariencias*, Madrid: Alfaguara, 1995.

Muñoz Molina, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 2015 [1987].

- . *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral, 2006 [1991].
- . *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral, 2016 [1984].
- . *El viento de la Luna*. Barcelona: Seix Barral, 2015 [2006].
- . “La invención del personaje”. En: Mayoral, Marina (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990: pp. 87-90.
- . “La manera de mirar”. En: *Las apariencias*, Madrid: Alfaguara, 1995.
- . *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- . *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral, 2016 [2004].

Ruiz Rico, Manuel. *Antonio Muñoz Molina: El robinson en Nueva York*. Sevilla: CAL, 2011.

Serna, Justo. *Antonio Muñoz Molina: El tiempo en nuestras manos*. Madrid: Fórcola, 2014.

#### 2.1.2 La poética explícita exterior del trabajo

Berasátegui, Blanca. “Antonio Muñoz Molina: “Los decentes que miran hacia otro lado agravan el desastre””. *El Cultural*, 21 de noviembre de 2014. [en línea]

Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Antonio-Munoz-Molina-Los-decentes-que-miran-hacia-otro-lado-agravan-el-desastre/35513>>

[Fecha de consulta: 3 de febrero de 2017].

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Lima: Editora Latinoamericana, 1958.

García, Alejandro V. “Antonio Muñoz Molina”. *Mercurio*, Enero de 2015: pp. 22-24.

Jiménez Rodríguez, Marina. “Caminos entrecruzados”. Universidad de Sevilla, Trabajo Fin de Grado en periodismo, 2015. Entrevista con Antonio Muñoz Molina realizada el 31 de marzo de 2015.

López, Óscar. *Página Dos*, RTVE, 30 de noviembre de 2014. Entrevista con Antonio Muñoz Molina. [en línea]

Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-2-antonio-munoz-molina/2882999/>>

[Fecha de consulta: 3 de febrero de 2017].

Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez. De biografíe*. Amsterdam: Meulenhoff, 2008.

Muñoz Molina, A. “Dificultad de la ficción”. *El País*, 20 de octubre de 2012. [en línea]

Disponible en:

<[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/17/actualidad/1350476976\\_592621.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/17/actualidad/1350476976_592621.html)>

[Fecha de consulta: 8 de marzo de 2017].

Rodríguez Marcos, Javier. “Muñoz Molina, libre de pudor”. *El País* (24 de noviembre de 2014).

## 2.2 Análisis de la poética auctorial al interior del trabajo

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

### 2.2.1 La autobiografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*.

Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Genette, Gérard. *Fiction & diction*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1993 [1991].

Lejeune, Philippe. “Le pacte autobiographique”. En: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975: pp. 13-46.

López, Óscar. *Página Dos*, RTVE, 30 de noviembre de 2014. Entrevista con Antonio Muñoz Molina. [en línea]

Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-2-antonio-munoz-molina/2882999/>> [Fecha de consulta: 3 de febrero de 2017].

Romera Castillo, José. “La literatura, signo autobiográfico: El escritor, signo referencial de su escritura”. *La literatura como signo*, Madrid: Editorial Playor, 1981: pp. 13-56.

Zambrano, María. *La confesión: Género Literario*. Madrid: Mondadori, 1988 [1943].

### 2.2.2 La narración histórica

Blecuá, José Manuel. *Los géneros literarios y su historia*. Zaragoza: Librería General, 1960.

Eco, Umberto. *Bekentenissen van een jonge romanschrijver*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2011.

Genette, Gérard. *Fiction & diction*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1993 [1991].

—. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Menton, Seymour. “La nueva novela histórica: definiciones y orígenes”. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993: pp. 29-56.

### 2.2.3 La visión ensayística

Chadbourne, Richard M. “A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 20, No. 2, 1983: pp. 133-153.

Dhondt, Reindert. “Het essay”. *Cahier voor Literatuurwetenschap*, No 4, 2012: pp. 119-124.



### 2.3.1 La construcción del personaje del ‘yo’ mediante la fusión genérica

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2006.

Herman, Luc y Vervaeck, Bart. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt, 2005.

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

### 2.3.2 La construcción del ‘yo’ en el conjunto de la obra

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Bourdieu, Pierre. “The Field of Cultural Production, or: The Capital World Reversed”. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves. “El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina”. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.

Kundera, Milan. *De kunst van de roman*. Baarn: Ambo, 1987 [1986].

Penalva, Joaquín Juan. “De cómo el *roman fusion* llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa”. *Anales de Literatura Española*, No 17, 2004: pp. 89-106.

Rigney, Ann. “De veelzijdigheid van literatuur”. En: Brillenburg Wurth, Kiene y Rigney, Ann (red.), *Het leven van teksten*, Amsterdam: University Press, 2012 [2006]: pp. 43-74.

Rodríguez Marcos, Javier. “Muñoz Molina, libre de pudor”. *El País* (24 de noviembre de 2014).

Wellek, R. y Warren, A. *Theorie der literatuur*. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Genneep, 1974 [1942].

### 3. Discusión y conclusión

Angarita Castro, María Eugenia. “La invención de una historia real. Autoficción en la novela

*Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas”. [en línea]

Disponible en:

<<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=8572070&fileOId=8572071>> [Fecha de consulta: 6 de enero de 2017].

Vidal, Sergio. “Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea”. *452° F*, No 14, 2016: pp. 194-208.

## 5. Apéndice I

### Resumen de los capítulos de *Como la sombra que se va* de Antonio Muñoz Molina

1. Autobiográfico- actual 2014
2. Biográfico James Earl Ray 1968
3. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1986/ 7
4. Biográfico James Earl Ray 1968
5. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1986
6. Biográfico James Earl Ray 1968
7. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1986
8. Biográfico James Earl Ray 1968
9. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1987
10. Biográfico James Earl Ray 1928-1968
11. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1987
12. Biográfico James Earl Ray 1968
13. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1987
14. Biográfico James Earl Ray 1968
15. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1987
16. Biográfico James Earl Ray 1968
17. Autobiográfico- actual 2014
18. Biográfico James Earl Ray 1968
19. Biográfico James Earl Ray 1968
20. Autobiográfico- Muñoz Molina joven 1990
21. Biográfico James Earl Ray 1968
22. Autobiográfico- actual 2012
23. Biográfico James Earl Ray 1968
24. Autobiográfico- actual 2014 Memphis
25. Biográfico Martin Luther King 1968
26. Autobiográfico- actual 2014

## 6. Apéndice II

### Reseñas *Como la sombra que se va*

Bollig, Benjamin. “*Como la sombra que se va* by Antonio Muñoz Molina”. *World Literature Today*, September 2015. [en línea] Disponible en:

<<http://www.worldliteraturetoday.org/2015/september/como-la-sombra-que-se-va-antonio-munoz-molina>>. [Fecha de consulta: 31 de enero de 2017].

Cruz, Juan. “Una lectura. ‘*Como la sombra que se va*’ de Antonio Muñoz Molina”. Blogs Cultura de *El País*, 26 de diciembre de 2014. [en línea] Disponible en:

<[http://blogs.elpais.com/juan\\_cruz/2014/12/una-lectura-como-la-sombra-que-se-va-de-antonio-munoz-molina.html](http://blogs.elpais.com/juan_cruz/2014/12/una-lectura-como-la-sombra-que-se-va-de-antonio-munoz-molina.html)>. [Fecha de consulta: 31 de enero de 2017].

Ernesto Ayala-Dip, J. “Crónica y expiación”. *El País*, 24 de noviembre de 2014.

Rodríguez, Guillermo. “‘*Como la sombra que se va*’: Muñoz Molina se abre en canal”. *El Huffington Post*, 12 de enero de 2015. [en línea] Disponible en:

<[http://www.huffingtonpost.es/2015/01/12/como-la-sombra-que-se-va\\_n\\_6456288.html](http://www.huffingtonpost.es/2015/01/12/como-la-sombra-que-se-va_n_6456288.html)>. [Fecha de consulta: 31 de enero de 2017].

Sanz Villanueva, Santos. “Iluminar la existencia”. *Mercurio*, Enero de 2015.

Suau, Nadal. “*Como la sombra que se va*”. *El Cultural*, 12 de diciembre de 2014.

