

## TEORÍA DE LA FICCIÓN EN «LA POSEÍDA» DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA<sup>1</sup>

### FICTION THEORY IN ANTONIO MUÑOZ MOLINA'S «LA POSEÍDA»

**Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ**

Universidad de Salamanca

sisina@usal.es

**Resumen:** Partiendo de la Crítica Literaria, y utilizando como base la Narratología, en el artículo se analizan los recursos que utiliza Muñoz Molina en «La poseída» para transformar un acontecimiento real en una obra ficcional. El más importante es la elección del punto de vista. Así, la focalización interna fija sobre un personaje apocado de imaginación febril convierte un hecho vulgar, por su desgraciada repetición, en una aventura llena de equívocos en cuyas trampas cae el lector. A ello contribuye el uso del estilo indirecto libre, que muestra estados internos y ahonda en el desvarío del personaje. Frente a ello, el autor implícito desliza indicios que insinúan otro sentido para la historia mientras organiza verosímilmente la visión del personaje. Además, la acumulación de referencias temporales muestra un tiempo psicológico que hace más apremiante y sorprendente el final de la historia que, en el desenlace, se entiende en sentido contrario a como se muestran los hechos.

**Palabras clave:** La poseída, Muñoz Molina, Ficcionalidad, Perspectiva narrativa.

**Abstract:** This paper analyzes the resources that Muñoz Molina uses in «La poseída» to transform a real event into a fictional one. The most important is the choice of the point of view. This way, the focus on a timid character of feverish imagination, turns a vulgar fact, due to its unfortunate repetition, into an adventure full of misunderstandings into whose traps the reader falls down. In order to achieve that, the author makes use of free indirect speech, which shows the character's internal states and delves into the delirium of the personage. Opposite to it, the implied author slides indications that insinuate another sense to the history, whilst the vision of the personage is credibly organized. In addition, the accumulation of temporary references shows a psychological time that makes the surprise of the end of the history more urgent and singular, as it finally turns out completely opposite to the way the facts are presented.

**Key Words:** La poseída, Muñoz Molina, Fictionality, Narrative's Perspective.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado al amparo del Proyecto de investigación K121 financiado por la Universidad de Salamanca

Antonio Muñoz Molina, uno de nuestros intelectuales más respetados es, además, un autor de referencia en el campo de la narrativa contemporánea. Así lo certifican novelas como *El jinete polaco* (1991), *Plenilunio* (1997), *La noche de los tiempos* (2009) o *Como la sombra que se va* (2014). En este artículo, sin embargo, no se va a estudiar ninguno de sus textos largos. La elección de un relato tiene que ver con el método de análisis, ya que se examinará la obra de forma minuciosa, con el detalle que exige un texto breve.

La capacidad de este autor para observar con atención la realidad le ha permitido encontrar relatos que merecen ser narrados e individuos que «merecen existir», como explica en *La realidad de la ficción* (1993: 18-19):

En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender y la convicción de que las cosas y los seres merecen existir [...]. El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas.

Muñoz Molina es, además, un férreo defensor de la ficcionalidad de la literatura como ha puesto de relieve en multitud de escritos, entrevistas y conferencias, y como recogió en el libro citado, cuyo título, *La realidad de la ficción*, es ya significativo. En él, parte del hecho ficcional y sobre este analiza la realidad, que en el contexto adquiere un valor secundario o complementario.

En esa misma obra, Muñoz Molina se refiere a una serie de relatos propios que tuvieron origen en situaciones concretas y que, gracias al efecto de su pluma, se convirtieron en ficción. Algunos como «La colina de los sacrificios» proceden de noticias leídas en el periódico y otros como «La poseída» surgieron de una observación atenta, aunque equivocada, de la realidad. En ambos casos, el escritor sigue un esquema que se repite a menudo en sus cuentos: crea una historia en la que existe un enigma sobre lo sucedido -bien de tipo policíaco, bien de carácter sorprendente sobre la sustantividad de los acontecimientos- y un personaje introspectivo y solitario que centra la actividad del narrador. También es habitual la presencia de una pirueta final que cambia el sentido que el lector había ido elaborando en su aproximación al texto, como sucede con frecuencia en el género breve. En el caso de «La poseída», relato sobre el que trata este artículo<sup>2</sup>, Muñoz Molina parte de la observación de una situación ordinaria que finalmente se revela de forma distinta a como se muestra y que es responsable del asombro del que lee ante la certeza de que «no basta la mirada, porque las cosas casi nunca son como parecen y [...] las evidencias engañan» (1993: 20-21). Partimos, pues, de que el relato surge por observación directa de la realidad pero, para entender mejor su planteamiento, hay que tener en cuenta que su autor, como él mismo confiesa, vivía intoxicado por la literatura (1993: 22), es decir, veía la

---

<sup>2</sup> El relato se publicó por primera vez en *El País*, el 31 de diciembre de 1987. Más tarde formó parte de *Nada del otro mundo* (1993), libro de relatos reeditado posteriormente con el añadido de otros textos. En 2005 vio la luz de nuevo dando título a una colección en la que se incluían cuentos y artículos del autor. También lo recogió Fernando Valls (1993) en *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*.

vida a través del cristal de la ficción. De ahí que la historia que había imaginado en su contemplación de los hechos no fuera cierta, sino fruto de una transformación «sugerida por esa literatura inconsciente que hay dentro de nosotros y que tantas veces nos impide ver las cosas como son» (1993: 22). En cualquier caso, es importante señalar que la realidad es el punto de partida del escritor y que sobre ella crea las ficciones.

El tema de la ficcionalidad de la literatura es tan antiguo como la propia literatura. Aristóteles lo planteó en la *Poética* y le dio una respuesta clara y bien formulada. Comparaba la poesía y la historia, y señalaba que al poeta no le corresponde decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder, es decir, lo posible según la verosimilitud y la necesidad. La mención a lo que *podría suceder* remite de forma clara a la ficcionalidad. Con base en la imitación de la realidad, el poeta crea un mundo que se parece al real -o puede parecerse a él- pero no es el real. En palabras de Plantinga (1976: 44) «algo que no es actual pero existe». Para Aristóteles, el historiador y el poeta se diferencian en que el primero dice lo sucedido y el segundo lo que podría suceder. Por eso la poesía, además de ficcional, es más universal y filosófica que la historia, ya que esta relata lo particular y aquella lo general<sup>3</sup>. Aristóteles, como es obvio, entendía la literatura desde una perspectiva filosófica. De ahí que concibiera la idea de los mundos ficcionales o imaginarios que, como señala Mario Vargas Llosa (1990: 19), permiten al lector vivir vidas que de otro modo no viviría, ampliando su experiencia, completándola y enriqueciéndola.

Desde Aristóteles, que utilizó los conceptos de *posibilidad* y *necesidad*, pasando por la teoría de los actos de habla que aplicó Ohmann a los textos ficcionales (1971), los estudios de Martínez Bonati sobre la forma retoricada de discurso que es la literatura (1960, 1992), la idea del hablar literario como discurso ficcional de Ayala (1970) o las aportaciones de Albaladejo (1986) y Eco (1990) a la teoría de los mundos posibles, los trabajos que caracterizan la obra literaria como ficción son cuantiosos. Centrándonos en el ámbito hispánico, al referirse a los espacios creados y partiendo de la teoría de Tomás Albaladejo, Antonio Garrido Domínguez (2007: 29) habla de «mundos alternativos» al real objetivo, es decir, mundos que carecen de realidad objetiva porque la suya es meramente intencional y que, por lo tanto, «escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la *lógica del como o del como si*» (2007: 29-30). Mundos, en conclusión, dotados de una ontología propia que solo están obligados por la coherencia, una necesidad fundamental del edificio literario. En este artículo se parte de un ejemplo concreto -el relato de Antonio Muñoz Molina citado anteriormente- con el fin de analizar cómo se produce la transformación de un hecho real en ficcional, o lo que es lo mismo, de determinar qué mecanismos utiliza el escritor para crear ese mundo *alternativo* o *intencional* de modo que tenga la consistencia necesaria y esté dotado del orden interno que lo sustenta a ojos del lector. Lo

---

<sup>3</sup> Esta es la cita completa: «Y también resulta claro por lo expresado que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades» (1974: 9, 1451a38-1451b11).

que se pretende es analizar la obra en sí con el fin de observar el valor de ciertos aspectos modales como la focalización o el estilo indirecto libre (Genette 1989: 244-248; 229-233) y observar de qué manera se sirve de ellos el autor para dirigir verosímilmente la lectura y sorprender al lector con el final. En última instancia, se tratará de mostrar el uso de los recursos y técnicas narrativas al servicio de la transformación de la realidad en ficción.

En «La poseída» hay un elemento básico del orden narrativo que marca por sí solo la ficcionalidad, y otros que, vinculados con él, coadyuvan con el sentido ficcional del relato. Ese elemento primario es el punto de vista de la narración, que corresponde a lo que Genette<sup>4</sup> denomina *focalización interna fija*, Pouillon (1970: 74-75) *visión con (el personaje)* y Todorov (1966: 146) representa con la fórmula *narrateur = personnage*. La adopción de esta perspectiva responde a un relato en el que el narrador sabe lo mismo que el personaje cuyo punto de vista adopta, pero no tiene acceso al interior de otros personajes ni a las perspectivas desde las que miran la realidad. Como señala Pouillon (170: 74), «Es “con” él que (SIC) vemos a los otros protagonistas, «con» él vivimos los hechos contados. Sin duda vemos lo que le sucede a él, pero sólo en la medida en que lo que le pasa a alguien se hace evidente a este alguien». En términos generales, la elección del punto de vista que realiza el autor es ya un elemento que marca la ficcionalidad del texto, porque lo que se cuenta en él se reduce a la visión de un personaje determinado mientras la de otros queda sin desarrollar. Solo sabemos lo que él ve, incluso lo que imagina sobre lo que ve. En «La poseída»<sup>5</sup>, la focalización se centra en un hombre tímido «que observa con torpeza las cosas, que desea en secreto y no sabe mirar porque tampoco sabe o no se atreve a vivir» (Muñoz Molina 1993: 23).

Marino es un funcionario de vida gris en la que nunca pasa nada, un hombre que algunos compañeros identifican con el reloj de fichar, dado su sentido de la puntualidad, mientras a otros les parece que trabaja con un celo excesivo, hasta el punto de que «había quien le llamaba en voz baja esquirolo»<sup>6</sup> (p. 115). Su vida ordenada le empuja a mirar la realidad con el deseo secreto de transformarla y su mediocridad se pone de relieve de forma indirecta cuando el narrador describe su

<sup>4</sup> Al hablar de la *focalización interna*, Genette (1989: 245) distingue entre tres tipos: fija, variable y múltiple. Un relato como «La poseída» responde a la primera de ellas, ya que el focalizador permanece invariable a lo largo de toda la obra. Genette pone como ejemplos *Los embajadores*, «en que todo pasa por Strether», y *Lo que sabía Maisie* (1897), novela en la que esta elección es fundamental por su significado. En efecto, al mantener fija la focalización sobre una niña, el relato de una historia de adultos se transforma en otra cosa y exige una constante intervención del lector para interpretar la información que se le da, porque donde Maisie ve un simple gesto puede haber una caricia de contenido sexual. También resulta esencial en novelas como *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis porque solo manteniendo la focalización sobre Bento/Casmurro se puede mantener el adulterio de Capitu.

<sup>5</sup> La historia de «La poseída» es muy simple. Mientras desayuna diariamente en un bar cercano a su oficina, un funcionario -soltero, tímido y de vida ordenada- observa a una pareja desigual: ella es una muchacha joven y él un hombre maduro. Marino, que así se llama el funcionario, fantasea con lo que supone una relación clandestina entre ellos al tiempo que se va enamorando de la muchacha. El final del cuento, desolador, muestra la radical equivocación del personaje. La muerte de la chica por sobredosis en el baño del bar evidencia lo que el protagonista, cegado de amor y de literatura, no comprendió desde el principio: ella era una drogadicta y el hombre su camello.

<sup>6</sup> Cito por la edición de *Nada del otro mundo* que aparece en las «Referencias bibliográficas».

mundo reducido y muestra cómo para él el desayuno diario en el bar supone adentrarse en una aventura, aunque solo dure treinta minutos: «Habitar ese tiempo era tan comfortable como ser ciudadano de uno de esos principados centroeuropeos que tienen el tamaño de una aldea en la que todos se conocen y donde no hay pobreza ni ejército, sino tranquilos bancos con cuentas numeradas» (p. 112). De Marino apenas se dice nada, aunque sí se muestra su actitud observadora o de lector de la realidad inscrito en el texto –según señala Rich<sup>7</sup> (1994: 70)-, que pone de relieve algunos aspectos decisivos de su personalidad: actúa con disimulo, presiente y teme. Se trata, pues, de alguien apocado y dubitativo que pasa inadvertido para los demás, es decir, de alguien que ve sin ser visto. Es, como muchos personajes del autor, un solitario que observa el mundo desde fuera como lo haría un excluido, y al que se ha relacionado con el protagonista pessoano del *Libro del desasosiego* (Díaz Navarro 2007) y con un Lorencito Quesada subyugado por la timidez (Morales Cuesta 1996: 106). En el bar donde desayuna diariamente, el funcionario se fija en una muchacha de mirada esquiva y aspecto desaliñado que suele encontrarse allí con un hombre de más edad al que supone su amante. Su imaginación le hace sospechar situaciones conflictivas entre ellos en las que están presentes los celos, el rechazo y la culpabilidad propia de un amor clandestino. El problema es que Marino carece de un conocimiento cabal de la realidad, lo que le lleva a extraer conclusiones equivocadas sobre lo que observa.

El personaje, además, se siente mayor y hace tiempo ha dejado pasar el tren de una felicidad también imaginada –probablemente desde la creencia de que no la merecía– y así lo manifiesta el narrador: «Le hizo falta verla a la mañana siguiente para reconocer en sí mismo la dosis justa y letal de desgracia, la sensación de no ser joven y de haber perdido algo, una felicidad o plenitud de las que nada sabía, una noticia fugaz sobre un país adonde no iría nunca» (p. 113). De ahí que su enamoramiento de la muchacha suponga también la posibilidad de recuperar, por medio de la imaginación, la juventud perdida, cuando acaso todavía era capaz de creer en algo y podía vislumbrar una vida distinta.

Marino se equivoca, no obstante, porque ve la realidad desde una lente que está distorsionada por la grisura de su vida, su carácter introspectivo y su afán de imaginar una circunstancia vital más favorable. Lo interesante desde el punto de vista de la estructura interna del texto es que esa visión desacertada es la que justifica la verosimilitud del relato, ya que solo alguien que desea transformar la realidad y su propia existencia puede tener una perspectiva tan errónea sobre lo que ve. Es su mirada patológica la que consigue dibujar esa otra realidad desde la actividad del narrador, al tiempo que se logra que el lector vea lo que ve Marino y le acompañe, casi hasta el final, en su peculiar interpretación de los hechos.

---

<sup>7</sup> «Marino in “La Poseída” (*Nada del otro mundo*) is, like a real reader, faced an enigmatic “text” –the girl in the bar. [...] Marino is therefore depicted as an inscribed reader, but an incompetent one guilty of misreading. It should be noted that although “La Poseída” is not a detective story, its title is also a clue for the extratextual reader, one which can only be understood retroactively: the girl is “possessed” not by love, but by her drug habit». En Begines Hormigo 2006: 70.

Una de las técnicas que se emplea para hacer creíble la focalización interna fija sobre Marino es el uso del estilo indirecto libre. Este recurso refleja el mundo interior del protagonista por medio de un relato ambiguo en el que las palabras del narrador y las del personaje se confunden. Se trata de una fórmula que coadyuva con la focalización del relato y que permite canalizar el discurso del narrador en una franja amplia que permea constantemente la voz de Marino y que, al mismo tiempo, mantiene la indeterminación entre discurso pronunciado y discurso interior que tan bien encaja con el cuento. En «La poseída», el estilo indirecto libre consigue hacer verosímil la visión deformada de la realidad que tiene Marino, por ejemplo cuando se plantea la posibilidad de que el camarero haya hablado con la muchacha y con el hombre, y les haya contado el interés por ellos del oficinista:

Y también era espantosamente posible que el camarero, sin malicia, le hubiera hablado de él a la muchacha, lo cual crearía una situación singularmente vidriosa para todos, seguro que ella sospechaba algo y se burlaba, y el hombre podía tomar a Marino por un competidor, uno de esos espías famélicos del amor de los otros. De qué le sirve a uno forjarse una vida respetable, obtener un puesto de trabajo para siempre y cumplir sus horarios y sus obligaciones con fidelidad impoluta, si un solo gesto, si un antojo irreflexivo lo puede arrojar a la intemperie del descrédito. (p. 116)

De hecho, la certeza inicial de esa posibilidad es la que empuja a Marino a cambiar de hábitos y a deambular durante días por otros bares, quebrantando el orden de su vida y poniendo en riesgo su estabilidad emocional. Lo que sucede es que los demás locales le parecen inhóspitos y, sobre todo, en ninguno de ellos se encuentra a la muchacha, de la que se ha enamorado secretamente. Por eso decide recuperar la rutina y con ella los espacios familiares. El bar y la chica aparecen en el relato como un espacio de felicidad, la patria anhelada que le acoge y le acompaña, como dice el narrador: «la muchacha ya estaba en el bar, dulce patria recobrada que desplegó ante Marino sus mejores atributos, sus banderas más íntimas, su tal vez inmerecida clemencia» (p. 118).

En otras ocasiones, el uso del estilo indirecto libre coadyuva con el sentido que se quiere dar al relato, que es, como sabemos, el que le da un personaje cuya percepción de la realidad está alterada. Sucede cuando Marino escucha por primera y única vez la voz de la muchacha, hecho que le turba hasta el punto de impedirle comprender la causa del deteriorado aspecto físico que presenta. En tal situación, los comentarios deslizados no son los de un narrador omnisciente neutral, sino los del que está muy implicado en el sentir del personaje y que conoce bien su estado interno, como corresponde al discurso elegido. El autor lo utiliza con la intención de dirigir la interpretación del lector y de sorprenderlo con el desenlace, que ya está próximo.

Pero para mantener una focalización sobre la historia que corresponde a un personaje cuyo conocimiento de la realidad es tan desacertado, el texto ha de crear contrapartidas que mantengan en equilibrio esa tensión de fuerzas. En este sentido, en «La poseída» es fundamental la figura del autor implícito, que organiza de forma verosímil la visión de su personaje mientras desliza indicios que insinúan el sentido cabal de la historia. Estos vestigios se van sedimentando en la conciencia del lector y cobran sentido al final, cuando se descubre la verdadera razón de los hechos narrados.

Desde el principio del relato, ese autor implicado se sirve del discurso del narrador para presentar datos sobre la muchacha que en una primera lectura pasan inadvertidos. Al lado de la referencia a su juventud y a sus rasgos infantiles, aparecen otros cuyo verdadero significado cobra realidad en lecturas sucesivas, aunque estaban ahí desde la primera página, en la primera descripción del personaje:

La nariz, la boca, los pómulos, eran casi del todo infantiles, y también sus cortos dedos con las uñas mordidas, pero no el gesto con que se ponía el cigarrillo en los labios, ni la mirada, fija en la puerta del bar, casi vidriosa a veces. (p. 111)

También es interesante observar las opiniones que muestra el único personaje con el que Marino establece diálogos en estilo directo -el camarero del bar-, así como los escasos pero jugosos comentarios del narrador a sus palabras, por ejemplo cuando la chica se va sin pagar y Marino se apresta a abonar su consumición:

—No sabía que la conociera —el camarero lo miraba con una sospecha de reprobación.  
—Ella tampoco lo sabe.  
—Allá usted. (p. 115)

O cuando la ve marchar otra mañana:

—Tengo una hija —le dijo amargamente el camarero—. Me da miedo que crezca. Ve uno tantas cosas. (p. 119)

O simplemente cuando la ve esperar al hombre en el bar:

—Ahí la tiene usted —le dijo a la mañana siguiente el camarero, señalándola sin disimulo—. Alguien debería avisarle a su padre. (p. 120)

Estos diálogos deberían haber hecho sospechar a Marino sobre la verdadera situación de la muchacha, pero no es así. Obnubilado por la grisura de su vida, ciego de amor y envenenado por una mirada ingenua sobre la realidad, el protagonista es incapaz de interpretar correctamente los hechos. En el texto, no obstante, se ofrece esta información para que el lector avezado la recoja, o al menos para que la almacene en un rincón de su inconsciente y la recupere cuando al final del relato se revele su verdadero sentido. Un poco más adelante, incluso, el narrador cuenta la interpretación que hace Marino del último comentario. Se siente avergonzado cuando recuerda la mirada del camarero y su sonrisa, que parecía adivinarle un vicio secreto: «sin duda lo tomaba por uno de esos hombres maduros y sombríos que se apostan tras las tapias de los colegios de niñas» (pp. 115-116). De nuevo, el oficinista tergiversa la realidad, a la que mira desde una óptica distorsionada.

Además, están los comentarios sobre el aspecto y la actitud tanto de la muchacha como del hombre, aunque son más cuantiosos, y tal vez más significativos, los primeros. Ella se muestra desganada, fumando ya a primera hora de la mañana, y coloca la taza del café sobre los apuntes de clase con descuido. Su aspecto pálido y ojeroso; su pelo despeinado y descuidado que le oculta los ojos; sus labios agrietados, con los que muerde un mechón de cabello; la suciedad de su ropa ceñida y poco elegante; el abandono general que presenta su persona y, sobre todo, su aspecto extraviado «en la inmóvil desesperación, en la soledad y el insomnio» (p. 118), así como el desasosiego que a menudo

experimenta, hacen pensar en motivos diferentes al amor clandestino. Cuando se acerca el final, los indicios que se deslizan se intensifican, haciendo aún más evidente las causas de la desorientación de la chica:

Bajo el pelo, en los pómulos y en la frente, le brillaban gotas de sudor como pequeñas y fugaces cuentas de vidrio. Por primera vez Marino escuchó su voz cuando le pedía con urgencia un vaso de agua al camarero, tamborileando nerviosamente sobre el mármol con sus cortos dedos de uñas mordidas y pintadas. Ni su voz ni sus pupilas parecían pertenecerle: tal vez serían suyas muchos años más tarde, cuando no hubiera nada en su vida que no fuera irreparable. (p. 120)

Al detenerse en las gotas de sudor, en la urgencia de su petición, en el tamborileo nervioso, en sus uñas mordidas y en la alusión a que ni su voz ni sus pupilas parecen pertenecerle, el narrador subraya síntomas a los que ya había aludido que, además, pueden interpretarse de muchas formas: ambiente caluroso, espera infructuosa, descuido adolescente..., incluso amor no correspondido -extraño, eso sí- hacia el hombre del traje marrón. Lo que sucede en este último caso es que se han mostrado ya tantos comentarios negativos hacia él que esta posibilidad no resulta creíble. Sin embargo, en el párrafo transcrito el narrador añade un dato significativo: la eventualidad de que el desorden emocional de la muchacha pueda repararse en un futuro reclama la posibilidad de que haya un futuro. Ante esta información, el lector abandona, si las ha tenido en algún momento, las dudas sobre si la muchacha sufre alguna situación irreparable y definitiva en su vida, desechando las interpretaciones intrigantes que se van insinuando. En este sentido, el autor implícito dirige magistralmente las apreciaciones del lector desde la sutileza de los datos que se ofrecen en el discurso del narrador.

Otro elemento que marca la ficcionalidad del relato se refiere a las referencias temporales, que son muy numerosas y que aumentan de forma significativa en los últimos párrafos. Si a lo largo del texto señalan el carácter funcional del protagonista y su excesivo celo, al final reflejan la premura ante la realidad de lo que podría estar pasando en el baño (la muerte de la chica por sobredosis) y en este sentido suponen una cuenta atrás sobre el desenlace. En su intensidad y apresuramiento, reflejan el tiempo psicológico del personaje que nota, desesperado, la ausencia de la muchacha, hecho que le empuja a seguirla, quebrando su código consuetudinario.

A las nueve y veintisiete del día fatídico, hora a la que en otras ocasiones Marino estaba de vuelta ante su escritorio afilando lapiceros, el oficinista se aproxima al baño de mujeres, obnubilado por el amor, la impaciencia y la audacia. También, dicho sea de paso, por el miedo a perder el sentido de la realidad, su mundo ordenado y exacto que es el refugio contra los males que le acechan. Lo primero que nota es la resistencia de la puerta a abrirse para ver después «una mano extendida hacia arriba, desarbolada como un pájaro muerto» (p. 122). La elección de este adjetivo *-muerto-* no es casual. Se trata de una llamada de atención que el lector, ahora sí, capta de inmediato. Pero no le ocurre lo mismo a Marino, que continúa dándose explicaciones absurdas sobre la realidad. Por eso, al verla inerte en el suelo, piensa que se ha desmayado. En aquel momento trágico, además, percibe de repente la amplitud de su osadía y empieza a ser consciente de las consecuencias que pueden derivarse de su ausencia de

la oficina<sup>8</sup>. Está tan desconcertado que es incapaz de asimilar lo que ve, a pesar de que la descripción es de una claridad aterradora:

La cara de la muchacha era tan blanca y fría como la loza del bidé, también su brazo desnudo, que tenía una mancha morada un poco más oscura que la de los labios contraídos sobre las encías. En sus ojos abiertos brillaba la luz de la sucia bombilla como en un vidrio escarchado. Yacía doblada contra el suelo en una postura imposible, y parecía que en el último instante hubiera querido contener una hemorragia, porque tenía un largo pañuelo con dibujos atado a su antebrazo. (p. 123)

El texto abunda en términos que evidencian la muerte de la muchacha. La cara blanca y fría, los labios contraídos, los ojos abiertos como de vidrio escarchado, la postura imposible y el verbo «yacer», se vinculan con la palabra «muerto» que aparecía unas líneas más arriba, a modo de preámbulo, anticipando la conclusión. Además, se observan indicios, algunos muy claros, que apuntan hacia la causa de la muerte: el brazo desnudo, la mancha morada en uno de ellos y el pañuelo atado en el antebrazo hacen pensar en una sobredosis por droga aunque, a pesar de las señales, Marino no se percata de lo sucedido. Interesa, no obstante, poner de relieve la intervención del narrador, que es un síntoma claro de la ficcionalización del texto. Si bien prioriza la focalización interna sobre el funcionario, lo cierto es que introduce una frase propia de su faceta omnisciente para cerciorarse de que el lector comprende perfectamente la situación: «Sólo a la mañana siguiente, al leer el periódico – no en el bar, a donde ya nunca volvería- pudo entender lo que estaba viendo» (p. 123). Está claro, una vez más, que el narrador cuenta desde la perspectiva de Marino, cuyo entendimiento ahora está ofuscado por el miedo a perder el sentido de la realidad. Por eso ve las cosas sin comprenderlas. Queda corroborado cuando el narrador señala que el funcionario pisa una jeringuilla, aunque no se da cuenta y sigue su camino hacia la oficina: «Antes de salir, Marino pisó algo, una cosa de plástico que crujió bajo su pie derecho reventando como una sanguijuela» (p. 123).

El final de la historia, por lo tanto, no coincide con el final del discurso, y este es otro elemento de la ficcionalización porque en la vida real los hechos tienen un orden cronológico que no es el orden en el que los presenta el relato. En las últimas líneas, acompañamos a Marino en su huida veloz hacia el despacho, que es su lugar de refugio. Una nueva referencia temporal sitúa la acción en las «nueve y treinta y dos», instante en el que introduce la tarjeta magnética en el reloj<sup>9</sup>. Este trastrueque temporal también desrealiza la impresión del lector sobre el desenlace. El verdadero final, el cronológico, queda amortiguado por su deseo de conocer más, de seguir leyendo para saber qué sucedió después de que Marino encuentra el cadáver de la muchacha y cuál es su reacción. Por eso el cuento tiene una conclusión extraña en la que está presente la idea de la inmovilidad del personaje, es decir, la certeza de que, a pesar de lo vivido, su actitud frente al mundo no ha cambiado. Vemos a Marino en su zona de confort -la oficina-, integrado perfectamente en su trabajo, olvidado del tiempo y del espacio

<sup>8</sup> Como dice el narrador, «y, ya ahogado por la desdicha, sintió que iban a sorprenderlo, que perdería el trabajo y que nunca más introduciría su tarjeta de plástico a la hora exacta en la ranura del reloj» (p. 123).

<sup>9</sup> Es tal su desconexión de la realidad que ni siquiera percibe como reales los sonidos de las sirenas de la policía y de la ambulancia, sino que los escucha «como en sueños», de la misma manera que, cuando ve a la muchacha tirada en el suelo del baño, percibe sus pensamientos como «en una pesadilla».

reales<sup>10</sup>, ajeno a una realidad en la que los hechos se perciben como en sordina, amortiguados por el rumor del aire acondicionado y el tecleo de las máquinas de escribir. El verdadero colofón, por lo tanto, que supone la admisión de la cruda realidad y la aceptación del error de conocimiento por parte del personaje -la *hamartía* por utilizar el término aristotélico- queda desdibujado ante la preocupación de Marino por alcanzar el refugio, entre la maraña de ruidos y acontecimientos que para él suceden en un segundo plano, atenuados por su miedo a perder el sentido de la realidad.

A modo de conclusión, en el análisis precedente se ha tratado de mostrar cuáles son los recursos que se utilizan en «La poseída» para transformar una historia sucedida y observada por el autor en una obra ficcional, cosa que rara vez puede hacerse porque habitualmente los escritores no cuentan los hechos de los que se sirven para construir sus obras. En el relato se parte de la realidad y sobre ella se crea un mundo posible, perfectamente ajeno a los principios generales de verdad/falsedad, según señalaba Garrido Domínguez (2007: 30), teniendo en cuenta, además, que lo que necesita este mundo paralelo para sustentarse es coherencia interna. Para conseguirlo, Muñoz Molina elige un punto de vista sobre la historia, responsable, como él mismo señala (1993: 22-23)<sup>11</sup>, del argumento. La focalización interna fija sobre un personaje apocado de imaginación febril convierte un hecho vulgar, por su desgraciada repetición, en una aventura llena de equívocos en cuyas trampas cae el lector. A ello contribuye el uso del estilo indirecto libre, que muestra los estados internos del personaje y que ahonda en su desvarío. Frente a ello, el autor implícito se sirve del narrador para deslizar indicios que insinúan otro sentido para la historia, al tiempo que organiza de forma verosímil la visión del personaje. Además, la acumulación de referencias temporales muestra un tiempo psicológico que no se corresponde con el real y hace aún más apremiante y singular la sorpresa sobre el final de la historia que, en el desenlace, se entiende en sentido contrario a como se muestran los hechos, es decir, como peripecia<sup>12</sup>, transformando la actividad del lector a lo largo del proceso de lectura.

---

<sup>10</sup> «Mucho más tarde, como en sueños, subió hasta él el sonido de una sirena de la policía o del hospital, hendiendo amortiguadamente el aire cálido, el rumor de los acondicionadores y de las máquinas de escribir» (p. 123).

<sup>11</sup> «La historia era otra, pero de una atrocidad tan repetida y vulgar que difícilmente serviría para escribir un relato. La escribí cuando esa materia cobró forma: cuando tuve un argumento, es decir, cuando a los datos de la realidad le (SIC) agregué una mirada –el punto de vista- que pertenecía a un personaje inventado».

<sup>12</sup> El término *peripezia* se utiliza aquí con el significado que le dio Aristóteles en la *Poética*, es decir, como el cambio que experimenta una acción en un sentido contrario al esperado. En «La poseída» ni Marino ni el lector imaginan el luctuoso desenlace de la historia. La sorpresa así creada se convierte en uno de los alicientes del texto, como sucede en los buenos relatos.

### Referencias bibliográficas

- ALBALADEJO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- AYALA, Francisco (1970): «Reflexiones sobre la estructura narrativa», en *Los ensayos. Teoría y Crítica literaria*, Madrid: Aguilar, 387-427.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2006): «El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina», en *Philologia Hispalensis*, 20, 67-93.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007): «El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila Matas», en *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Número XIV, diciembre 2007. Accesible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm> (consultado el 30 de septiembre de 2018)
- ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007): *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gerard (1989): *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- JAMES, Henry (1972): *Theory of Fiction*, University of Nebraska Press.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1960): *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Ariel.
- (1992): *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia: Publicaciones de la Universidad.
- MORALES CUESTA, Manuel María (1996): *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona: Ediciones Octaedro.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1993): *La realidad de la ficción*, Sevilla: Renacimiento.
- (1996): «La poseída», en *Nada del otro mundo*, Barcelona: Plaza & Janés.
- OHMANN, Richard (1987): «Los actos de habla y la definición de la literatura», en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco Libros.
- PLANTINGA, Alvin (1976): «Actualism and Possible Worlds», en *Theoria*, 42 (1-3) 139-160.
- POUILLON, Jean (1970): *Tiempo y novela*, Paidós: Buenos Aires.
- RICH, Lawrence (1994): *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-Conscious Realism and «El Desencanto»*, New York: Peter Lang.
- TODOROV, Tzvetan (1966): «Les catégories du récit littéraire», en *Communications*, 8, 1, 125-151.
- VARGAS LLOSA, Mario (1990): *La verdad de las mentiras*, Barcelona: Seix Barral.