

EDUARD KRČ

LA VISIÓN ESPACIOTEMPORAL EN ANTONIO MUÑOZ MOLINA Y JAVIER TOMELO

El objetivo de esta ponencia es buscar aspectos paralelos y diferentes acerca del elemento espaciotemporal en las obras escogidas de dos autores contemporáneos españoles, Javier Tomeo y Antonio Muñoz Molina. Son autores que por su fecha de nacimiento pueden situarse en dos generaciones sucesivas. Tomeo puede agruparse entre los autores de la generación de medio siglo; Muñoz Molina entre los del 68. Tomeo se estrena en los 60, Muñoz Molina asegura su posición firme en los 80. Sin embargo, hay que predecir que hay un elemento importante que marcó los principios literarios de Tomeo: la época franquista no le era personalmente favorable. Además, la estética personal de este autor provocaba en aquella época demasiada polémica y extrañez. La obra de Muñoz Molina, por el contrario, aparece ya en la época democrática (los años 80), así que su concepto literario posmoderno se corresponde con el devenir literario libre, disfrutando así de toda la libertad creadora. Hemos escogido las siguientes novelas: *Los misterios de la Ópera* (Tomeo, 1997) y *Beltenebros* (Muñoz Molina, 1992),¹ como ejemplares para demostrar y precisar los actantes espacio-temporales y su función en la narrativa.

El tiempo en *Beltenebros*

En *Beltenebros*, nos encontramos con un doble plano que subraya el momento crucial del pasado en la vida presente del protagonista, el capitán Darman. El

¹ En *Beltenebros*, el protagonista Darman, un agente secreto que trabaja para un grupo de antifranquistas, debe matar a un traidor de la guerra civil, llamado Andrade. Para cumplir con este deber, llega a Madrid y persigue a Andrade hasta un club nocturno. En el club se encuentra con una mujer, Rebeca Osorio. Su figura despierta recuerdos del caso paralelo hacía veinte años (el caso Walter). Rebeca, hija de la mujer, de la que Darman estaba enamorado, logra convencerle de la inocencia de Andrade, así que surge *conditio sine qua non*. En *Los misterios de la Ópera* (J. Tomeo), Brigida von Schwarzeinstein, cantatriz de la Ópera de H. ha de interpretar el papel de Brunilda. Desgraciadamente, pierde su camino y en vano busca la salida del laberinto teatral hacia el escenario principal. Sin embargo, resulta ser cuestionada por el juez, junto con los lectores-jueces, si la protagonista tenía bastante valor para interpretar su papel ante el público.

horizonte pretérito de la guerra civil se proyecta como una base de comparación y confrontación tanto en el espacio como en el tiempo. Prevalecen, más bien, acontecimientos individuales de la lucha antifranquista, sin que se mencionen asuntos políticos y militares. La guerra civil sirve como consecuencia para los supervivientes, y todavía hay que ajustar cuentas. El tiempo y el espacio son elementos de mucha relevancia en la obra. El protagonista llega a España con el encargo de dar muerte a un traidor del frente republicano. El mismo encargo lo había cumplido hacía veinte años. Por lo tanto, para él es una deuda de aquella época que quería arreglar sin tregua ni dilaciones. Quería hacer lo necesario, cumplir su cometido, teniendo en cuenta que no es posible evitar situaciones paralelas, lugares que vuelven a repetirse. Justamente estos lugares, por muy turísticos que puedan parecer, se presentan al lector por las noches, bajo un tiempo desagradable, nublado o lluvioso, como el marco general colocado además, en la misma red de bares, cantinas, almacenes, cines... El doble círculo estructural que coincide así con el doble plano se lleva a cabo y cumple así el esquema de una repercusión visual y auditiva. Como fenómeno típico se produce el desdoblamiento de las personas como podemos ver en la protagonista femenina, Rebeca:

Pero en ella, Rebeca Osorio, la primera, la única, no su ficción, ni su parodia futura, la reconocí como me reconocía a mí mismo en el espejo, como sabía identificar mi rostro, si lo tocara en la oscuridad, el azul de sus ojos, ahora húmedo y exagerado y vacío. (Muñoz Molina 1992: 216)

Las mismas texturas y los mismos sucesos se realizan hoy en día como habían sucedido hacía dos décadas. El autor se aprovecha de constantes analepsis y prolepsis, borrando las fronteras temporales, por ejemplo: “La joven Rebeca hace los mismos gestos que hacía su madre, mira como ella. Cuando no quiere hablar cierra los labios como ella” (Muñoz Molina 1992: 161)

Así el pasado y el presente se unían como dos lugares distantes comunicados por un túnel y era más poderoso y amargo el sentimiento de la profanación, el de la antigua culpa. (Muñoz Molina 1992: 165)

No se le da al lector una fecha concreta en este sentido, sino que se respeta el tipo policíaco de la novela: primero dar fechas vagas, generales y misteriosas. El modo impreciso es el más frecuente: “Fui a Budapest en septiembre, aquella noche de invierno, fue en un tiempo en el que decían que [...], una vez, hace años, muchos años atrás, en una noche muy antigua, igual que entonces, había sido veinte o treinta años atrás” (Muñoz Molina 1992: 14, 14, 17, 16, 18, 21, 28, respectivamente).

El tema del amor no correspondido (Darman y Rebeca, Andrade y Rebeca jr., Valdivia y Rebeca) y de traición en la organización antifranquista se procrea como el hilo perpetuo: el tiempo exacto pierde su importancia, la acotación actual consiste en la repetición de una historia dentro de otra historia paralela, su relevancia recupera su significado al descubrir el nudo, al desmitificar el secreto y castigar al culpable.

El espacio en *Beltenebros*

El espacio, igual que el tiempo, dispone de una relevancia significativa. La imprecisión temporal (excepto en dos casos concretos) es completada con los datos topográficos precisos. Por ejemplo, Madrid es para el protagonista el lugar de muchos recuerdos: “Cada vez que volvía a Madrid era como si perdiese la piel de indiferencia y olvido que el tiempo había agregado a la memoria, y todas las cosas me herían como recién sucedidas, la misma luz del pasado, los raíles de los tranvías brillando después de la lluvia sobre el adoquinado, la estatua blanca de Cibele [...]” (Muñoz Molina 1992: 60).

El protagonista suele desahogarse sin cesar, su disposición introspectiva le hace comentar su parte más íntima. Debido a esta característica personal no es de extrañar que reaparezcan tan a menudo pasajes largos donde el autor experimenta los buceos subjetivos de su propio pasado, por ejemplo: “Recobraba la noción del espacio, pero seguía nebulosamente perdido en el tiempo [...]” (Muñoz Molina 1992: 147).

En los datos temporales que podemos distinguir en las citas anteriores, se alude a la historia, no al presente. La característica espacial histórica en nuestra obra sigue un patrón parecido, si no idéntico con el tiempo. El espacio es quizás un actante más elaborado, seguimos con gran atención el marco espaciotemporal que da una credibilidad efectiva a la trama. El narrador confirma los lugares concretos del pasado, pero éstos se cruzan con los del presente. Antonio Muñoz Molina cumple así la función de entrelazamiento de los dos planos:

1. Facilita la ubicación del protagonista (su enamoramiento ocurrió en el mismo bar la boíte Tabú, en las mismas calles, edificios, esquinas: “Desde lejos, el edificio parecía intacto: un cine temerario de los años treinta [...]” (Muñoz Molina 1992: 191).
2. El tema universal del espionaje busca un ambiente urbano, los lugares sórdidos del gran mundo con tendencias al mundo marginal moviéndose en la irrealidad/realidad: “Estaba en Madrid, pero era preciso que no quedara tras de mí ninguna señal de mi llegada, que durante uno o dos días mi presencia se disolviera en la ciudad hasta hacerme invisible igual que se disolvía ahora en los laberintos de la terminal, hasta tal punto que cuando busqué mi cara entre las que se reflejaban en las cristaleras de la cafetería no pude encontrarla [...]” (Muñoz Molina 1992: 58–59).

La trayectoria y encargos del protagonista van asociados con ciudades grandes como Budapest, Varsovia, Londres, París, Florencia, Roma, etc. La acotación topográfica lleva al lector por los centros más importantes de la conspiración revolucionaria y antifranquista, ofreciendo, a la vez, el contexto histórico, cultural y político. Muñoz Molina es un autor que no ha experimentado la guerra civil personalmente. Sin embargo, llega a conocer más bien la esperpéntica deformación de gentes y situaciones de lejos e indirectamente. Igual que en sus otras novelas

(*Beatus Ille, El jinete polaco, El invierno en Lisboa*), es evidente una repercusión lejana de la guerra civil, como si el autor quisiera conformarse con la carga post-bélica del asunto.

A pesar de ubicar la trama en las urbes metropolitanas europeas, el propio espacio argumental lo constituye una red de lugares con la disposición laboral nocturna; hay que tener en cuenta la intención mimética del autor: darle a la atmósfera misteriosa una ambientación típica oscura, lánguida, opaca. El descubrimiento tiene que surgir de una situación laberíntica. Laberíntica sí, por la escasez iluminativa que sobra en la novela, por las horas nocturnas y por los lugares en los que se requiere oscuridad y crepúsculo (bar, cine, hoteles de baja calidad, comunicaciones, túneles...) y en los que suelen acometerse delitos criminales. El laberinto es la palabra clave que comprende esa nitidez y misterio del movimiento subterráneo de la organización disidente, de la estructura secreta de los sindicalistas, de las fuerzas revolucionarias.

Dicho con otras palabras, el espacio en *Beltenebros* encarna perfectamente la alusión concreta y la mitificación mimética de la misión del capitán Darman. El pasado laberíntico reconstituye el presente igualmente laberíntico, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

Es verdad que entonces me pasaba la mitad de la vida en los aeropuertos, y como en ellos ni el tiempo ni el espacio son del todo reales, casi nunca sabía exactamente dónde estaba y vivía bajo una tibia y perpetua sensación de provisionalidad y destierro, de tiempo cancelado y espera sin motivo. (Muñoz Molina 1992: 13–14)

Entre otros ejemplos escogemos los siguientes: “Sin saber dónde ni cuándo yo recordé otro país y otra noche remota en la que había cruzado calles como estas [...]” (Muñoz Molina 1992: 41).

El modo laberíntico predomina también en la disposición interior de los protagonistas:

“[...] había terminado por recluirme en los hoteles y en los aeropuertos como quien se retira a un monasterio” (Muñoz Molina 1992: 14); “Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra que cruzaba ciudades y ocupaba en los hoteles habitaciones desiertas [...]” (Muñoz Molina 1992: 54).

El protagonista afirma que sus recorridos por las calles forman parte íntima de constantes reminiscencias (en muchos casos ya ignora la ciudad, las calles notan cambios dramáticos...). El centro geográfico de la novela donde se lleva a cabo el nudo y el desenlace es el bar boíte Tabú y el edificio contiguo Universal Cinema. Son los dos lugares más relevantes en el argumento de la obra. Allí, el narrador se había enamorado, allí sucedió el homicidio del traidor; justamente en el mismo lugar se vuelcan las confesiones más íntimas de todos los personajes. En el sitio determinado, somos testigos de la investigación del interior y, asimismo, de la actuación del traidor y del camino que suele emplear para poder huir hacia veinte años. Podemos notar cómo el tiempo se invierte y cómo el lugar llega a convertirse en un elemento decisivo:

[...] temía que las paredes y el techo se cerraran sobre mí como el cubículo de un nicho, como la tapa de un ataúd. No había ni un resquicio de claridad en la sofocante tiniebla ni me llegaba más sonido que el de mis pisos y el del roce de mi ropa y mis manos contra el muro, y al cabo de unos minutos ya no supe cuánto tiempo llevaba extraviado en el túnel ni si subía o bajaba. (Muñoz Molina 1992: 210)

El descubrimiento del escondite secreto del comisario Ugarte-Valdivia le facilita al protagonista conseguir “un instante de clarividencia” y salir de la sombra (o sea descubrir la verdad sobre la traición y recobrar así el dominio de su conciencia). El espacio en *Beltenebros* adquiere su dimensión simbólica, metonímica, absorbiendo firmemente al protagonista y a su enemigo político. El capitán Darman no había logrado comprender plenamente la complicada situación de las fuerzas franquistas. Lleva viviendo muchos años con esta deuda, deja atrás de sí aquel lugar microscópico dentro de la capital madrileña, deja atrás su período tan ambiguo: feliz por encontrar un sitio idealizado, infeliz por que se marchó sin lograr cumplir sus sueños en la vida personal y sin descubrir “al enlace traidor”. El protagonista reconstituye durante su investigación los ejes espaciotemporales, sus andaduras pretéritas, repite de manera circular el mismo recorrido. Sin embargo, algo cambia: el espacio anteriormente misterioso y laberíntico da sus frutos y sufre una transformación desesperante: el espacio ayuda a ser portador de la vena criminal. Desde el punto de vista literario, el espacio textual resulta ser un elemento inevitable, bien sofisticado, coherente e hilvanado.

El tiempo en Javier Tomeo

En la obra *Los misterios de la Ópera*, Javier Tomeo analiza el interior de la protagonista Brígida mediante un interrogatorio dialogado que sirve como punto de salida para decir lo máximo con lo mínimo, para presentar situaciones estacioneras.² Dada la característica retrospectiva del planteamiento argumental de *Los misterios*, no nos sorprende esa tendencia reiterada hacia la metafísica y hacia la búsqueda de problemas en el horizonte imaginario, infinitivo y puramente abstracto. En *Beltenebros*, el autor suele alternar los pasajes de acción con los de las reminiscencias honda y pretérita (véase capítulos 14, 16 y pássim). Sin embargo, comparado con *Beltenebros*, la maquinaria estructural de Tomeo invierte el procedimiento formal: el autor empieza con una historia sencilla e inocente, que corre ramificación ilimitada, ofreciendo una perspectiva multiforme y variada. Los análisis detallados que se apoyan en las constantes analepsis detienen el tiempo presente.

Nunca podemos prevenir cómo se desencadena la historia inicial, qué rumbo tomará la circunstancia anecdótica. Brígida (igual que Darman, un prototipo

² ROJO, José Andrés. Javier Tomeo da una nueva vuelta de tuerca en su literatura. *El País* [online], 2001-07-09 [2002-11-14]. In: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Javier/Tomeo/da/nueva/vuelta/tuerca/literatura/elpepicul/20010709elpepicul_4/Tes?print=1.

heroico falso, admirado por sus compañeros como un matón implacable y sin piedad) es una persona aislada, una existencia desarraigada, que lleva una vida sumamente solitaria. A lo largo de la novela, Brígida manifiesta hondamente sus estigmas, sus fracasos personales. Esta persona arquetípica quiere cumplir sus sueños, No obstante, todo es inútil, la protagonista carece del contexto social. Su configuración personal percibe el tiempo de una manera plenamente subjetiva; el tiempo objetivo ha perdido la función imperativa.

El tiempo cronológico (u objetivo) en la obra concuerda con el inicio del interrogatorio. Ignoramos la acotación precisa de la fecha, lo que se describe detalladamente es el horario nocturno de la búsqueda de Brígida:

—Cuando oí que daban las cinco en alguna parte —le explica Brígida sin ánimo para defenderse—, salí de la alcoba y bajé al sexto sótano. (Tomeo 1997: 119)

Sin embargo, es muy fácil para nosotros deducir la hora, el tiempo es bien medible y se refiere a la búsqueda que hace Brígida del escenario que se nos interpreta mediante el interrogatorio realizado por Brígida y el Juez. El espacio temporal coincide aquí con la duración del diálogo (el autor nos ofrece recuerdos de una sola noche tal como la pasó la protagonista buscando el escenario). La conversación da una impresión realista, creíble. Es algo natural de los superiores preguntar por las razones que impidieron a Brígida que tomara lugar en la actuación pública. El tiempo cronológico posibilita organizar e incluir los sucesos personales. Las marcas temporales que se ofrecen son de carácter general. De hecho, tienen poco significado para el lector; el único momento significativo es la hora en que se abre la función. Una vez perdida la abertura de la función, se le viene abajo a la protagonista todo el mundo, se desnuda su psicología. A medida que se está acercando el comienzo de la función, el tiempo objetivo actúa como un momento demasiado abrumador y fuerte y le produce un desequilibrio irreversible.

—Vamos a ver —empieza el Juez cerrando los ojos y apretándose las sienes con los índices—. Punto tres: Se pasó la noche dando vueltas, huyendo, en realidad, de sí misma y de su propia cobardía. (Tomeo 1997: 161)

Se entrelazan los niveles temporales del pasado con el presente. El futuro está marcado con los sueños sin futuro. El tiempo en que vive la protagonista de *Los misterios* es aún más ahistórico. Su ambición personal —hacerse una cantante famosa— coincide fielmente con la ambición de su madre. Brígida, como personaje sumiso y humilde, vive la vida pasada de su madre. La dualidad de la protagonista la marca tanto que no es capaz de independizarse, hallar su propio lugar en el mundo.

La salida de su situación precaria consiste en una constante transfiguración. Para ella, el presente adquiere una valoración secundaria, su mínima confianza en sí misma la hace vivir en el pasado sin planear el futuro. En el interrogatorio nos enteramos de que su vida ha perdido su progreso, el desarrollo personal se paró, se estancó, la protagonista se resigna:

—Debe usted tener presente que en aquella época yo estaba siempre de muy mal humor y a punto de estallar por la más mínima —se justifica Brígida. Tres años en situación de paro forzoso no son grano de anís, se lo aseguro. No es pues de extrañar que explotase por el menor motivo y que incluso a mi madre, que también estaba muy nerviosa, le pasase tres cuartos de lo mismo [...]. (Tomeo 1997: 36)

El tiempo subjetivo une a la protagonista malograda e infeliz con los recuerdos pretéritos, que la ayudan a despertar los cuadros espaciales:

Se le ocurrió a mi madre que podríamos liquidar a la mezzosoprano búlgara que interpretaba el papel de Carmen justo en el preciso instante en que la viésemos entrar en el Teatro. (Tomeo 1997: 38)

En un primer plano, el tiempo objetivo se desarrolla como una línea visible que encubre otra historia (segundo plano), la historia invisible e íntima de la protagonista, que existía como envuelta en la primera. Lo mismo sucede en *Beltenebros*, aunque la distancia temporal entre las dos historias es más de veinte años.

El espacio en Javier Tomeo

En el planteamiento argumental, el lugar en cuestión es el teatro, es el sitio destinado para actividades públicas, abierto para sus espectadores. No obstante, el interrogatorio no tiene lugar en esta parte pública del escenario: la protagonista queda encerrada, después de su fracaso personal, en el sótano, en la zona subterránea. El recinto teatral que nosotros, los lectores, podemos seguir junto con Brígida desemboca en un típico laberinto. El conjunto no ofrece ningún tipo de salida (tampoco en el sentido figurado), más bien concuerda con el micromundo parecido a una jaula, donde cada persona debe verse sometida a una tensión enorme e insoportable.

Por lo tanto nos topamos con varias fobias y estados casi alucinantes. Brígida pormenoriza su búsqueda por distintos pisos del sótano, el espacio que hace parangón con la perspectiva vital de la protagonista. La confrontación dramática de Brígida con el ambiente enemigo constituye el marco espacial y demuestra la lucha por encontrar salida, éxito y una plena realización de sus sueños. Pero el espacio puede resultar demasiado complejo y terminar sólo con más y más vueltas inútiles. La opacidad y la desesperación no logran resolver el desequilibrio interior.

Este tipo espacial, que domina en *Los misterios*, predetermina el estancamiento argumental, el desquicio personal. La dramaticidad interior que bulle dentro está en una contradicción directa con la acción nula. Además de eso, la acción la suele descomponer un sinfín de desvíos, conjeturas, sensaciones. El espacio resulta reducido, limitado. Sin embargo, forma un interminable laberinto que recobra varias modificaciones. Las andaduras y los movimientos detallados por los pasillos y cuartos del subterráneo van envueltos en excursiones ricas hacia el

subconsciente de las personas, hacia la infancia y convivencia en el seno familiar, hacia la educación lingüística, la erótica, la filosofía, la música, etc. El desvío personal permite al autor el lujo de más y más divagaciones, que ofrecen al lector varia índole del humor (sarcástico, irónico, tierno y bondadoso, desdeñoso, etc.). El espacio opresivo no tiene fin; en el fondo, el autor deja entreabierta una puerta, una ventana u otra posibilidad de escapar. No obstante, esta conexión resulta falsa:

—Pues no lo sé. Sólo sé que mientras sonaban las campanadas estuve como clavada en el mismo sitio, sin valor para dar un paso. Luego, cuando por fin regresó el silencio, continué avanzando seis o siete metros, llegué al final del pasillo y me di la vuelta. Pasé por los mismos sitios por donde ya había pasado hacía un rato y descubrí una puerta que no había visto hasta entonces porque estaba forrada con el mismo papel que servía para empapelar las paredes.

—Una puerta camuflada, eso es lo que seguramente quiere usted decir —observa el Juez. (Tomeo 1997: 132)

Así, el estado psíquico coincide con la situación laberíntica de los subterráneos, con los techos luminosos y las paredes recubiertas de espejos que ayudan tanto a distorsionar y engañar al peregrino. En esta situación, el elemento espacial da forma circular a la estructura de la novela, entrelazando estrechamente al personaje con su ambiente novelístico. El autor suele atribuir al espacio ciertas características propias:

1. Los sótanos abundan en colores, sonidos, olores de valor simbólico: los grandes tapices de color violeta, es el color de la tristeza y del dolor tal vez porque moradas con las ojeras que dibuja la pena en nuestro semblante y porque es el color predominante de la trinitaria, que es la flor de los muertos, (Tomeo 1997: 12); hay zumbidos que desorientan, (Tomeo 1997: 67); hay voces que ensayan sus papeles, (Tomeo 1997: 68); gran variedad de luces: bombillas de 50 vatios de cada 25 metros, (Tomeo 1997: 62); escaleras de caracol, de mármol, (Tomeo 1997: 111); grandes risotadas de las mujeres, (Tomeo 1997: 64); relojes que daban (Tomeo 1997: 66); zumbido de las lámparas, (Tomeo 1997: 67); iluminado por tubos fluorescentes, (Tomeo 1997: 67); las campanadas solemnes, (Tomeo 1997: 71); el pasillo de las bombillas azules, (Tomeo: 72); señalaban las nueve y media, (Tomeo 1997: 74); el olor a sardinas asadas se ha hecho insoportable, (Tomeo 1997: 93); puertas pintadas de azul, de verde (Tomeo 1997:100); la voz espesa y dulce de un violonchelo, (Tomeo 1997: 106); cortinas de damasco rojo, (Tomeo 1997: 108), iluminado por tulipas verdes, (Tomeo 1997: 109); butacas con un terciopelo rojo (Tomeo 1997: 111); brillan como un mar de sangre (Tomeo 1997: 113); vestida de color turquesa, de azul cobalto, de rojo burdeos, de verde oliva [...] (Tomeo 1997: 113).
2. La simbología de los colores, sonidos, olores, etc. va acompañada con la complejidad de pasillos, salidas y entradas, con varios objetos que despiertan asociaciones, pintan el ambiente, engañan al espectador, desorientan al peregrino.

El espacio no da ninguna salida, la protagonista se identifica de pleno con el ambiente. En el epígrafe del autor podemos encontrar una solución: “sólo hay un camino para llegar y mil para alejarse (‘John Ray’)”. La idea final de Brígida afirma que: “todavía no ha encontrado su camino, sin embargo, donde un camino se cierra, otro se abre” (Tomeo 1997: 165). No obstante, al lector se plantea la pregunta: ¿Es un camino que nos conduzca bien?

Para concluir, el espacio de Antonio Muñoz Molina y Javier Tomeo tiene una función vital, añade al aspecto personal esta ubicación apropiada, la determina, forma el ambiente adecuado a la parte interior (no damos con el paisaje, con la naturaleza). En los dos autores, el tiempo y el espacio reflejan hondamente los estados psíquicos de los protagonistas. El elemento espaciotemporal opera de una manera reducida, teniendo el tiempo la forma generalizada y poco concreta, mientras que el espacio lleva la acotación directamente enfocada en la vida nocturna dedicada a los bares y lugares sombríos, opacos, subterráneos. Prevalece una armonía honda entre las personas y el espacio, se funde de una manera simbólica el pasado y el presente, se impone el modo de una fuerte incongruencia personal con el mundo. La ubicación topográfica y temporal como el elemento destacado pierde su carácter denotativo.

Referencias bibliográficas

- GARCÍA MOUTON, Pilar. *Así hablan las mujeres*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2004.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Castalia, 1997.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- ROJO, José Andrés. Javier Tomeo da una nueva vuelta de tuerca en su literatura. *El País* [online], 2001-07-09 [2002-11-14]. In: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Javier/Tomeo/da/nueva/vuelta/tuerca/literatura/elpepicul/20010709elpepicul_4/Tes?print=1.
- TOMELO, Javier. *Los misterios de la Ópera*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- MATZAT, Wolfgang (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Abstract and key words

The author makes a detailed comparison of the temporal and spacial elements in the literary work of two well-known contemporary Spanish novelists, Antonio Muñoz Molina and Javier Tomeo. Tomeo develops his artistic compositions within a short time period and in a space reflecting mainly dark and complicated milie, while Muñoz Molina looks for more ambivalent and open places. He also tries to link up personal reflections with the civil postwar epoch in Spain, combining masterly the present and the past.

Space and time elements; labyrinths and ambivalence; inter-human relations

