

*Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 5 (2016)  
Issue on Decentering Modernity / Descentrar la modernidad  
Eds. Kevin Sedeño-Guillén, M.A. and Fabrício Silvia, M.A.

---

**Pos-simulacro e hipermodernidad en *Como la sombra que se va*, de**

**Antonio Muñoz Molina**

**Sergio Restrepo**

***The Catholic University of America***

**RESUMEN:** Demostraré que Antonio Muñoz Molina, en su novela *Como la sombra que se va* (2014) supera el paradigma posmoderno de simulacro. La novela entrecruza geográficamente Lisboa tres relatos: una crónica de la escapada de James Earl Ray después de asesinar al reverendo Martin Luther King y las memorias de la creación tanto de su novela *El invierno en Lisboa* (1987) como de *Como la sombra que se va*. Muñoz Molina proyecta la crónica de Ray y la memoria de la creación de *El invierno en Lisboa* no sobre una Lisboa hiperreal, sino sobre un espacio concreto en el que se reconstruye una narración de un orden que podemos llamar de pos-simulacro.

---

**PALABRAS CLAVE:** Antonio Muñoz Molina, *Como la sombra que se va*, representación de la realidad, pos-simulacro, hipermodernidad

En *The New Way of the World* (2010), Pierre Dardot y Christian Laval afirman que:

[t]here is no absence of descriptions of ‘hypermodern’, ‘uncertain’, ‘flexible’, ‘precarious’, ‘fluid’, ‘weightless’ man today. These valuable, often convergent works at the intersection of psychoanalysis and sociology register a new human condition, which according to some even affects the psychic economy itself. (255)

Estos autores, al hacer referencia a teorías culturales comúnmente asociadas con Gilles Lipovetsky, Judith Butler y Zygmunt Bauman, proponen una condición que releva a la posmoderna y que tiene su reflejo en el comportamiento cultural de las sociedades contemporáneas. Por medio de un análisis de la representación de la realidad como “aquello que es cierto” (Muñoz Molina, “Entrevista”) a través del espacio urbano, concretamente Lisboa, demostraré que Antonio Muñoz Molina, en su novela *Como la sombra que se va* (2014), supera el paradigma posmoderno de simulacro tal como es planteado por Jean Baudrillard en “La precesión de los simulacros” (1978), lo que hace de esta obra una representación de eso que Dardot y Laval llaman “una nueva condición humana”.

En *Como la sombra que se va*, publicada en 2014, y según consta en su apéndice terminada en septiembre del mismo año, Muñoz Molina reflexiona sobre el arte de la escritura. Durante la narración de tres historias que se entrecruzan espacialmente en Lisboa, el autor relata memorias y confesiones sobre su vida durante los años 80 y los años próximos a la publicación de esta obra. Comenzando con lo que parece ser una carta escrita a su actual pareja, Elvira Lindo, Muñoz Molina describe el proceso de gestación de esta obra, en la que se entrecruzan recuerdos de los procesos de creación tanto de su novela *El invierno en Lisboa* (1987), como de *Como la sombra que se va*, con la escapada de James Earl Ray después de que asesinara al reverendo Martin Luther King en 1968.

Los niveles narrativos desarrollados en esta novela tienen como punto de encuentro la ciudad de Lisboa, en la que se localiza la mayor parte de la historia de Ray, quien estuvo diez días en esa ciudad después del mencionado asesinato y antes de ser apresado en Londres, generando un espacio dentro del que el autor realiza unas reflexiones sobre la creación de *El invierno en*

*Lisboa* y que sirve para dar forma a la creación de *Como la sombra que se va*. Muñoz Molina, en el ejercicio de hacer una crónica del asesinato de Martin Luther King, de revelar el contexto personal en el que escribe *El invierno en Lisboa* y de plasmar los entresijos de la creación de la presente obra, hace un repaso de sus inquietudes artísticas, su amor por la novela y el cine negro, su afición a la música, sobre todo al jazz, y su interés por la pintura.

En una entrevista concedida a Óscar López para el programa de televisión *Página Dos*, y hablando sobre la creación de *Como la sombra que se va*, Muñoz Molina declara sobre su novela que “los juegos posmodernos de decir que la realidad y la ficción son lo mismo, a mí eso no me interesa nada, es decir, para mí [era importante] construir una novela con un máximo de materiales no inventados” (“Entrevista”). De este modo, al expresar su intención de ser fiel al uso de elementos reales en la construcción de esta obra y al ponerse como personaje de la misma, Muñoz Molina plantea su novela como una autobiografía parcial correspondiente a dos momentos esenciales de su vida. Por lo tanto, considero que esta obra, memoria y crónica del pasado creadas en un momento en el que comienzan a cuestionarse aspectos culturales que se pueden identificar como posmodernos, puede ser entendida como una elaboración de lógicas textuales que ponen en cuestión los principios de la literatura posmoderna, entendiéndose por ésta la que refleja las características de este período histórico.

*Como la sombra que se va* tiene como escenario tres momentos clave de la historia contemporánea. Primero, la historia de Ray, que se da en 1968 en plena ebullición de la lucha por los derechos sociales en Estados Unidos y en el mundo occidental –como los eventos de Mayo del ‘68 en París, de los que también da cuenta esta novela–, por lo que a través de esta obra es posible acercarse a los primeros años de una posmodernidad caracterizada por cambios políticos y sociales que hoy damos por hecho, pero que fueron el resultado de un proceso de tensión entre antiguos y nuevos regímenes sociales. Segundo, las memorias relacionadas con la creación de *El invierno en Lisboa*, enmarcadas dentro de un contexto posmoderno ya establecido y en el que conceptos como hiperrealidad forman parte del discurso cotidiano de quienes llevaban a cabo el ejercicio de la cultura. Tercero, las reflexiones de Muñoz Molina sobre la actividad creadora, así como las memorias y las

confesiones sobre el presente en el que se escribe esta obra, las cuales son ofrecidas en un momento en el que las condiciones que ahora entendemos como posmodernas son revisadas. Teniendo en cuenta lo anterior, ¿cómo se puede entender la revisitación de Lisboa tal como es reflejada en la actualidad en *Como la sombra que se va?*, ¿es factible entender la crónica sobre Ray y las memorias sobre la creación de *El invierno en Lisboa* como una narración que da forma a una especie de simulacro de Lisboa? Y teniendo en cuenta que estas historias son contadas desde el presente, ¿es posible afirmar que en esta obra se trasciende el concepto de espacio hiperreal para proponer una narrativa actualizada de la realidad?

En *Como la sombra que se va*, Muñoz Molina revela sobre el proceso de creación de esta obra y de *El invierno en Lisboa*. Dentro de las páginas de esta novela el autor cuenta cómo “[v]oy escribiendo una novela al mismo tiempo que descubro una ciudad” (520). Las tramas de las tres historias toman forma a través del descubrimiento de Lisboa por parte de los tres personajes. De esta manera, la realidad de las tres historias se materializa según se proyectan en los espacios en las que ocurren. Estos espacios funcionan como prueba de una realidad y como punto de encuentro entre las historias, alejando a esta historia de la ficción. Sin embargo, esta realidad se refleja “en la imaginación como recuerdos súbitos, recuerdos inventados más persuasivos y ricos de detalles que los verdaderos, sueños lúcidos, fantasiosos, verosímiles, que un brusco despertar salva del olvido” (157). Teniendo esto en cuenta, es posible entender la proyección de esta realidad como algo que supera al concepto de simulacro y que, en este proceso de materialización, hace un giro hacia una nueva forma de realidad.

En “La precesión de los simulacros” Baudrillard reflexiona sobre la fábula de Jorge Luis Borges en la que “los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio (...) pero ésta es una fábula caduca para nosotros y no guarda más que el encanto discreto de los simulacros de segundo orden” (9). Una vez advertido el fin del espacio en beneficio de su representación, Baudrillard propone lo que él entiende como una nueva forma de realidad, lo hiperreal, y afirma que “[e]l territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS–” (10). Esta idea del simulacro, como la condición en la que la realidad desaparece detrás de

unas imágenes que son proyectadas como una hiperrealidad, es una que hoy entendemos como seminal del concepto de posmodernidad. Junto al concepto de *deconstrucción*, planteado por Jacques Derrida en *De la Grammatologie* (1967), a la idea de la “desconfianza de los metarrelatos”, expuesta por Jean-François Lyotard en *La Condition postmoderne* (1979), y a la definición de la posmodernidad como el resultado de la imposición de nuevos modelos económicos, tal como es desarrollada por Fredric Jameson en “Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism” (1984), los conceptos de simulacro e hiperrealidad conforman gran parte del catálogo de paradigmas que dan forma a nuestra concepción de la posmodernidad. Entonces, ¿es posible explicar *Como la sombra que se va* con el apoyo de las herramientas analíticas que nos ofrecen estas teorías?

El alcance de este trabajo no hace posible hacer un análisis exhaustivo de esta obra de Muñoz Molina partiendo de todas las anteriores aproximaciones críticas, pero teniendo en cuenta que esta novela presenta en paralelo tres líneas narrativas que adquieren forma en un espacio concreto, Lisboa, la confrontaré a los conceptos hermanos de simulacro e hiperrealidad para poner a prueba estas teorías como posibles herramientas en el estudio de esta novela. Volviendo a Baudrillard y como lo he comentado anteriormente, *Como la sombra que se va* se desarrolla en los años 1968, 1987 y 2014, siendo este último el momento en el que es escrita la obra. Así que, teniendo en cuenta que Baudrillard elabora su teoría en 1978, ¿es válido afirmar que el concepto de simulacro es aplicable a las tres narrativas que forman parte de esta obra para involucrar dentro de esta discusión el fenómeno del espacio?

Varios aspectos de la historia del asesinato de Martin Luther King pueden ser comprendidos desde el aspecto del simulacro. Durante su escapada, Ray sigue concienzudamente las noticias que son publicadas en los periódicos que llegan a sus manos. En su afán por mantenerse al tanto de los avances de la persecución a la que se encuentra sometido, Ray accede en los diarios a una realidad paralela a la suya en la que se adelantan datos de las investigaciones policíacas que no están de ninguna manera conectadas con su realidad. En su primer viaje en avión, el que Ray inicia en Canadá para escapar a Londres de camino a Lisboa, quita a un dormido compañero de vuelo un periódico con el que éste cubre su cara y protege su sueño. Una vez

en su poder, Ray lo examina “meticulosamente, de la primera página a la última” (30), en donde se encuentra un reportaje en el que se hace una descripción física suya que poco se ajusta a la realidad, ya que el asesino ha pasado por el quirófano para alterar su apariencia. Además, en este periódico se declara sobre Ray que “era probable que estuviera muerto. Para deshacerse de él y evitar que diera nombres y contara lo que sabían sus cómplices o sus instigadores lo habrían ejecutado” (30). De esta manera, se construye a través de los medios de comunicación una imagen y una historia que deben ser reflejo de la realidad, pero que se antepone a ésta como un simulacro de la misma.

Esta representación simulada de la realidad no es exclusiva de la posmodernidad, pero lo que la hace algo posible de relacionar con las ideas de Baudrillard es el medio por el que es proyectada dentro de la conciencia social. La noticia sobre Ray no es un intento de comunicar fielmente una realidad, sino que es un espectáculo dentro del que participan consciente e inconscientemente los actores del mismo. En *La société du spectacle* (1967), Guy Debord afirma que “[t]he whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of *spectacles*. All that once was directly lived has become mere representation” (12). Así, el periódico que notifica sobre la apariencia física y el posible paradero de Ray, lo hace como un ejercicio de lo hiperreal en el que lo representado no es más que ese terreno hecho trizas del que Baudrillard nos da cuenta en su inversión de la fábula de Borges. La descripción de Ray, que es el mapa de su apariencia física, se conserva a la vez que sus facciones se transforman. Además, el paradero fatal del asesino de Martin Luther King es sembrado en la conciencia de los lectores como un espectáculo.

No es solamente la cara de Ray la que se ha transformado, sino también su nombre. Ray adquiere en Toronto un pasaporte en el que su nombre cambia al de Ramon George Sneyd. De este modo, una de las señas de identidad más claras y directas, el nombre, es superpuesto por una nueva personalidad. En el proceso de destrucción de su propia imagen, Ray hace un ejercicio consciente de autoconstrucción por medio de la asimilación de su nueva identidad, algo que se puede vislumbrar cuando el asesino practica su firma en un intento de autodefinición: “Ramon Sneyd, Ramon George Sneyd, R. Sneyd, R. G. Sneyd, Ramon G. Sneyd” (Muñoz Molina, *Como la sombra* 43). A

esta nueva personalidad se le impone un nuevo nivel de hiperrealidad, ya que Ray descubre que su nuevo nombre, lo que identifica su nueva identidad, ha sido transformado por un error tipográfico en su documento oficial:

En el pasaporte había un error en su nombre. Sneya, no Sneyd. Culpa suya por haber rellenado la solicitud tan atolondradamente, con la mano temblando, en la agencia de viajes, nervioso por la atención excesiva que le prestaba la empleada, la simpatía servicial, como la que se ofrece a un tullido. (Muñoz Molina, *Como la sombra* 31)

La figura y la personalidad de Ray se establecen a lo largo de *Como la sombra que se va* como una cadena de simulacros, algo que es evidente en la construcción hiperreal tanto de la identidad del asesino como de su fortuna según los medios. En este sentido, el nuevo Ray que se posa sobre su imagen que desaparece paulatinamente se presenta como un simulacro que conecta al asesino con su mundo exterior. Pero el mundo interior de Ray también se desarrolla como un simulacro. En su primer vuelo, excesivamente nervioso ante el inminente despegue, el asesino

estaba fatigado y nervioso y le faltaba concentración para mentir bien, así que se quedó callado cuando amortiguaron las luces después de retirar la cena. Lo primero que hacía James Bond al sentarse en un avión era encender un cigarrillo Morland con su mechero Ronson de metal muy pulido y pedir a la azafata un dry martini doble. (29)

Partiendo del hecho de que Ray “[h]abía leído varias veces cada una de las novelas de James Bond” (34), Muñoz Molina recurre a una superposición de imágenes en las que las acciones del asesino se intercalan con las del famoso espía inglés, un recurso que se repite a lo largo de toda la obra y que se tiende sobre la historia de Ray como un nuevo mapa. De esta forma, la figura de Ray en *Como la sombra que se va* es afectada por dos niveles de simulacro, primero, el de su historia en la que su imagen física y los hechos de su vida se presentan como un espectáculo y, segundo, dentro de la narración de Muñoz Molina en la que se proyecta una imagen de James Bond sobre la figura del asesino.

Para 1968, momento en el que transcurre la historia de Ray, lo que entendemos hoy como posmodernidad ya se estaba manifestando, aunque la identificación de la misma no se había establecido en su totalidad. Pero en 1987, el año en el que Muñoz Molina publica *El invierno en Lisboa*, del que da

cuenta en forma de memoria en *Como la sombra que se va*, el concepto de posmodernidad no solamente forma parte de los discursos culturales del momento, sino que refleja a gran parte de la sociedad. Con relación a las ideas de Baudrillard, no solamente dan cuenta de una realidad que comienza mucho antes de su surgimiento, sino que para el momento de la publicación de *El invierno en Lisboa* ya forman parte de un léxico común.

En *Como la sombra que se va*, Muñoz Molina habla del momento en el que *El invierno en Lisboa* es publicada. No solamente reflexiona sobre el proceso creativo que lo lleva a escribir esta obra, sino las experiencias vitales que formaron parte de este proceso. Desde el presente, Muñoz Molina rememora el pasado proyectándolo hacia el presente. Con relación a las teorías de Baudrillard, es posible descubrir dos puntos de contacto con el concepto de simulacro. Al hacer su memoria de lo vivido en 1987, Muñoz Molina nos habla sobre sus experiencias, en las que la vida es experimentada como algo proyectado sobre una pantalla: “Con paciencia meticulosa, como un preso en una celda, elaboraba planes ilusorios para cambiar radicalmente mi vida; mientras tanto, en la desacreditada realidad, una mañana me llamaba por teléfono mi mujer para anunciarme que íbamos a tener otro hijo” (93). Esta memoria de Muñoz Molina habla explícitamente de una realidad que ha entrado en crisis y que, volviendo al concepto de simulacro de Baudrillard, toma la forma de un territorio que ya no precede a su mapa.

Como en la historia de Ray, Muñoz Molina conecta sus memorias con experiencias que forman parte de la vida. En el caso de Ray, esta conexión se plantea en base a la proyección simulada de su vida sobre el mundo. Pero en el caso del Muñoz Molina del año 1987, lo hiperreal se da como un reflejo de sus propias conclusiones sobre lo que es la realidad. Así como en la historia de Ray también se hace una narración en forma de simulacro al superponer la imagen del asesino con la de James Bond, en las memorias sobre el momento en el que fue creada *El invierno en Lisboa* también se habla de una proyección hiperreal a nivel narrativo de la personalidad de Muñoz Molina: “Yo era, fantásticamente, el pianista de mi novela, y le atribuía cada uno de los rasgos que me habrían gustado para mí, aunque no estaban a mi alcance ... o yo no había sabido o no me había atrevido nunca a ejercerlos en mi propia vida” (Muñoz Molina, *Como la sombra* 93). Por lo tanto, es posible hablar de dos niveles del simulacro tanto en la historia de Ray como en la



historia de Muñoz Molina en 1987. En ambos casos, se desarrolla el concepto de hiperrealidad tanto en la historia “verdadera” como a nivel narrativo.

A través de la historia de Ray y de las memorias de Muñoz Molina conectadas con la creación de *El invierno en Lisboa*, es posible descubrir una evolución del simulacro. Pero, ¿es la narración hecha desde el presente, la que realiza Muñoz Molina en 2014, otra manifestación del simulacro? Como he mencionado anteriormente, las ideas de la deconstrucción, la “desconfianza de los metarrelatos” y la definición de la posmodernidad como el resultado de la imposición de nuevos modelos económicos, son conceptos paradigmáticos en la identificación de la posmodernidad. Las teorías que dan forma a estos conceptos están enraizadas en la misma realidad de la que forma parte el concepto de simulacro y de hiperrealidad. Pero los cambios de los últimos años, tal vez desde la crisis generalizada, tanto a nivel económico como cultural, de finales de la primera década del siglo XXI, han transformado la forma de entender el mundo y del funcionamiento de las relaciones sociales. Es desde esa perspectiva que está escrita *Como la sombra que se va*.

Las representaciones del simulacro en las historias de Ray y del Muñoz Molina del año 1987 se proyectan como unos fantasmas que toman vida en lugares concretos. Pero no es solamente hasta que estos fantasmas son invocados desde el presente, que los simulacros pierden su poder hiperreal al ser proyectados en lugares comunes entre las tres historias. Al escribir desde su presente, Muñoz Molina lo hace evocando unas experiencias vividas en un esfuerzo por plasmar fielmente la realidad. De esta manera, la narrativa del presente elabora discursos paralelos que en su conjunto hacen una narrativa de la realidad: las memorias del pasado inmediato, las reflexiones aún frescas sobre el arte de la escritura, las confesiones embarazosas pero necesarias y los mensajes sin tapujos a su actual pareja construyen un fundamento sobre el que se proyectan las tres historias. En otras palabras, esta insistencia narrativa próxima a la descripción de la realidad construye una superficie sobre la que se moldea la realidad. Aunque la obra se desarrolla en diferentes escenarios urbanos, entre ellos Granada, Londres, Madrid y Toronto, es en Lisboa en donde se encuentran las tres historias y es Lisboa el espacio en el que los simulacros que conforman las historias de Ray y de Muñoz Molina durante la creación de

*El invierno en Lisboa* se cancelan. Estos simulacros existen, pero pierden su efecto al ser proyectados en un espacio urbano específico como un proceso de triangulación que resulta en una forma de plasmar la realidad.

Esta idea de plasmar la realidad en una obra literaria es una que trae a la memoria las teorías imitativas del arte. Desde Platón y hasta finales del siglo XIX se definía el arte como una imitación de la realidad. El objeto artístico adquiriría valor en cuanto era exitoso en ese ejercicio de imitación de la naturaleza a través de la forma. Pero con la llegada del simbolismo y de las teorías de la expresión del arte, la relación entre el arte y la realidad cambia drásticamente, iniciándose el proceso de “desmaterialización” del arte al ser promulgada la expresión de las emociones internas, algo que pone de manifiesto Leo Tolstoi en *¿Qué es el arte?* (1897), al declarar que esta “is a human activity consisting in this, that one man consciously, by means of external signs, hands on to others feelings he has lived through, so that other people are infected by these feelings and also experience them” (51). Dentro de este proceso de “desmaterialización”, el arte pasa de ser definido como una representación de la naturaleza a ser entendido: primero, como una expresión de las emociones internas; segundo, como una expresión autosuficiente de la que da cuenta la sentencia “el arte por el arte”; tercero, como un comentario sobre el arte y, por último, como parte de un proceso cultural con la llegada de la teoría institucional del arte, tal como lo he comentado más arriba en este trabajo. Pero esta condición de “desmaterialización” del arte parece ser puesta a prueba en *Como la sombra que se va*, obra en la que Muñoz Molina insiste en proyectar en espacios urbanos concretos las imágenes que dan forma a su narración, invocando unos fantasmas que nos hablan desde el pasado.

Estos fantasmas, como simulacros, se presentan como espectros que vienen desde el pasado y que, al conectar los tiempos pretéritos con el presente, aspiran a que ciertos pecados sean redimidos. En otras palabras, los fantasmas mantienen como actual el remordimiento de los actos pasados. En la teoría de la novela tal como es presentada en *Como la sombra que se va*, Muñoz Molina afirma que “[l]a 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 asome nunca nadie. Es imposible pero uno no renuncia a esa fantasmagoría” (453). En este

sentido, los sucesos del pasado, aunque se ajusten a la verdad, siempre serán observados desde una perspectiva fantástica y serán puestos en tela de juicio. Teniendo esto en cuenta, ¿es posible afirmar que se hace un reclamo de la realidad siempre que accedemos al pasado y que la única forma de conectar esos fantasmas con una realidad presente sería a través de la proyección de éstos en unos espacios reales determinados?

Según Pierre Nora en su artículo “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*” (1989), “[the] *lieux de mémoire*, where memory crystallizes and secretes itself has occurred at a particular historical moment, a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn—but torn in such a way as to pose the problem of the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists.” (7)

En *Como la sombra que se va*, Muñoz Molina recurre a dos categorías de fantasmas en la construcción de su relato. La primera, el fantasma como figura espectral a la que se puede acceder por medio del acceso a fuentes alejadas de la experiencia misma del autor y, la segunda, como memorias que son reconstrucciones de lo vivido. Ambas figuras se presentan como simulacros de una realidad pretérita que antes ha formado parte de un momento determinado. En este sentido, se puede interpretar a la narrativa de estos fantasmas como la de una verdad parcial y discutible. Pero al proyectar a estos espectros en una superficie real, la memoria se materializa. Esto no convierte a estas proyecciones en figuras reales lejanas al concepto de simulacro –de hecho, he mencionado anteriormente que estas proyecciones lo son–, sino que al estar conectadas con lo que Nora llama los “lugares de la memoria”, estos espectros adquieren una corporeidad concreta que, sin embargo, necesita de la perspectiva del presente para tomar forma. En otras palabras, las figuras fantasmales que dan forma a los simulacros proyectados desde el pasado adquieren una forma concreta al estar materializada en unos lugares que sirven de pantalla sobre la que se construye una nueva concepción de la realidad.

En *Como la sombra que se va*, Muñoz Molina habla de Lisboa como “una ciudad real y una maqueta de Lisboa” (200) y agrega que “[l]a Lisboa de la realidad se simplificaba en una ciudad abstracta, una maqueta hecha a la medida exacta de la trama que sucedía en ella” (262). Los sucesos narrados

en esta obra forman parte de un pasado ajeno al autor -Ray y su asesinato de Martin Luther King-, de su pasado -en 1987, durante la creación de *El invierno en Lisboa*- y de un presente en el que se hace una reflexión sobre el arte de la escritura y en el que se realizan unas confesiones de actos pretéritos. La obra se escribe en la medida en la que sus personajes transitan la ciudad, pero este recorrido es el resultado de la materialización de caminos preestablecidos por la omnipresencia de mapas en esta obra. Teniendo en cuenta lo anterior, ¿es legítimo asumir a la Lisboa de *Como la sombra que se va* como una materialización cartográfica? En otras palabras, en esta obra se invierte la idea del simulacro con relación a los espacios urbanos representados en esos mapas.

Muñoz Molina, en su entrevista con López, declara que “sin Lisboa no existiría la novela” (“Entrevista”). Por lo tanto, el despliegue cartográfico de esta ciudad conecta a los personajes con un espacio determinado y existente. El espacio, a diferencia de la memoria, tiene unas cualidades de permanencia que, aunque no absoluta, se contrapone a la idea flexible y maleable de la memoria. Así, al proyectar los recuerdos sobre espacios reales y comprobables, los discursos narrativos adquieren cierto grado de veracidad. Según Henri Lefebvre, en *La producción del espacio* (1974),

¿[c]uántos mapas, en sentido descriptivo o geográfico, serían precisos para agotar un espacio social, para codificar y decodificar todos sus sentidos y contenidos? ... La idea de un pequeño número de mapas o incluso de un mapa exclusivo y privilegiado sólo puede proceder de una especialidad que se afirma aislándose de su contexto. (141-42)

Mi argumento es que lo descrito por Lefebvre, aislar al espacio de su cartografía, es lo que hace Muñoz Molina en *Como la sombra que se va*. Los tres personajes de la obra, Ray y los dos Muñoz Molina, acceden constantemente a mapas para trazar sus recorridos por una Lisboa que sirve de escenario a sus historias. Al incidir en la aparición de mapas, éstos adquieren el valor de una representación espacial a-histórica. Los mapas no se limitan a guiar a quienes los consultan, sino que delimitan el espacio de Lisboa como un aspecto concreto de la realidad. De este modo, esta representación cartográfica de la ciudad no están agotando un “espacio social” cronológico exacto, que por naturaleza es subjetivo, sino que están codificando los lugares de una ciudad concreta, Lisboa, sobre la que se

proyectan, como lo mencioné antes, los simulacros de las historias de Ray y del joven Muñoz Molina. En otras palabras, en *Como la sombra que se va* los mapas se presentan como herramientas trans-cronológicas que proyectan espacios reales al ser aislados de su contexto temporal.

Muñoz Molina construye su obra a partir de dos historias que se desarrollan en ese momento, que Baudrillard considera como el de la hiperrealidad. A finales de los años 1960, cuando se desarrolla la historia de Ray, las condiciones económicas, tecnológicas y culturales proyectaban el simulacro de una realidad que se edificaba sobre la realidad misma. Los medios de comunicación y las formas de ocio se imponían en el resultado de los esfuerzos de los trabajadores/consumidores estableciendo una configuración ficticia de la vida misma. Dentro de este mismo período se desarrolla la segunda historia que conforma *Como la sombra que se va*, en la que un joven Muñoz Molina escribe *El invierno en Lisboa*. Para aquel entonces, entrados ya los años 1980, los conceptos de hiperrealidad y de simulacro ya formaban parte del léxico de los intelectuales y de los pensadores del momento. Las condiciones paradigmáticas de la posmodernidad se desplegaban ante la mirada misma de los individuos, quienes, tal vez por la perspectiva privilegiada del informado, asumían esta nueva forma de realidad no como una maldición, sino como una forma de liberarse de las ataduras de una modernidad en decadencia y que para entonces aún regía las condiciones de algunos aspectos de la sociedad. Este nuevo estadio del simulacro, entonces, se reflejaba en la actitud nihilista de los individuos durante los 1980, algo que se pudo ver reflejado en las memorias que Muñoz Molina hace sobre su vida en estos años en *Como la sombra que se va*.

Estas características que relacionamos con la hiperrealidad y con el simulacro forman parte de un período definido por unas condiciones económicas y políticas determinadas, llamadas por Fredric Jameson como “el capitalismo avanzado”. Pero con el paso del tiempo y con la llegada de las crisis económicas y políticas del siglo XXI, el orden mundial se transforma en uno dependiente de una radicalización neo-liberal y de una estructuración pos-nacional de los estados. Por lo tanto, dentro de estas nuevas condiciones no es posible mantener esta nueva forma de realidad, la hiperrealidad, tal como es propuesta por Baudrillard, generándose así un cambio de paradigma

que se refleja en obras de arte contemporáneo, tal como es el caso de *Como la sombra que se va*.

Esta obra está escrita desde un presente en el que se hace una crónica del pasado y desde el que se hacen unas memorias y unas confesiones personales del autor. En este sentido, se mezclan dos formas de narrativa, una reconstrucción de la realidad a partir de información sobre un hecho determinado, en este caso la escapada de Ray, y un relato más o menos confiable de Muñoz Molina sobre su vida. Sobre las razones por las que en esta obra confluyen estas tres narraciones, el autor declara que “para mí había una proximidad tonal” entre las historias de Ray y de su proceso de creación de *El invierno en Lisboa*, ya que estas se desarrollan en “Lisboa como lugar a donde uno va, como lugar a donde uno llega y donde vive una vida un poco en suspenso” (“Entrevista”). Además, el autor declara sobre *Como la sombra que se va* que “quería contar una novela y quería contar también cómo se hacen las novelas”. De esta forma, al construir una narración de dos historias del pasado dentro de unas reflexiones que parten del presente y que tienen como escenario un espacio concreto, Muñoz Molina añade al concepto de realidad uno de un orden desde el que se proyectan los simulacros de las historias de Ray y de la creación de *El invierno en Lisboa*, pero sobre una Lisboa que no es ya el simulacro de una verdad, sino que es la superficie en la que se aspira a reconstruir desde diferentes ángulos, en este caso diferentes narraciones, unos hechos que son ciertos. En otras palabras, hablamos de una Lisboa como pos-simulacro.

En *Como la sombra que se va* el concepto de hiperrealidad, tal como es entendido desde el punto de vista de los estudios posmodernos, ha sido puesto a prueba por Muñoz Molina ya que el autor elabora un concepto novedoso de realidad, el cual está fundamentado en la proyección espacial de los “hechos”. Así, las meditaciones de este autor conectan la identidad de sus personajes con los lugares que construyen una realidad en forma de momentos congelados como espacios-memoria apoyándose en una representación de Lisboa como pos-simulacro, un aspecto que considero característico de una contemporaneidad en la que se están revisando los paradigmas que conforman eso que entendemos como posmodernidad.

De esta manera, Muñoz Molina consigue hacer un relato que se aproxima no tanto a una representación fiel y matemática de la realidad, sino

que plantea un orden de representación que supera el paradigma posmoderno de hiperrealidad o simulacro, tal como es planteado por Baudrillard. En otras palabras, *Como la sombra que se va* no es un relato fiel de la historia y de lo vivido, sino un ejercicio narrativo en el que se propone una nueva representación de la realidad y de lo verdadero. Según Lipovetsky y Jean Serroy en *La Culture-monde* (2008),

s'est constitué un régime inédit de culture. Concept périlleux, on ne l'ignore pas tout à fait: quand on sort le mot 'culture', les revolvers ne sont pas loin! [...] Car l'âge hypermoderne a transformé en profondeur le relief, le sens, la surface sociale et économique de la culture. (7)

En este sentido, se puede entender *Como la sombra que se va* como una manifestación de algo que podría ser considerado como "literatura hipermoderna", una que refleja y narra lucidamente lo que Dardot y Laval llaman "una nueva condición humana".

#### Obras citadas

- Baudrillard, Jean. "La precesión de los simulacros". *Cultura y simulacro*. Tr. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978. 5-15. Impreso.
- Dardot, Pierre y Christian Laval. *The New Way of the World: On Neoliberal Society*. Trad. Gregory Elliott. London: Verso, 2013. Print.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Nueva York: Zone Books, 1994. Print.
- Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit, 1967. Impreso.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 1.146 (Jul.-ago. 1984): 53-92. Print.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Tr. Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*. París: Odile Jacob, 2008. Impreso.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, París: Les Éditions de Minuit, 1979. Impreso.
- Muñoz Molina, Antonio. *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral, 2014. Impreso.

---. "Entrevista", por Óscar López. *Página Dos*, 30 de noviembre, 2014. RTVE, televisión.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Memory and Counter-Memory*, número especial de *Representations* 26 (Spring 1989): 7-24. JSTOR. 10 dic. 2016. Web.

Tolstoi, Leo. *What is Art?* Trad. Vincent Tomas. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996. Print.