

LOS DESAFÍOS DE UNA LECTURA: *LA NOCHE DE LOS  
TIEMPOS* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

WILLIAM SHERZER  
Brooklyn College and the Graduate Center  
of the City University of New York

*La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina ha sido elegida por los críticos la mejor novela del año 2009. Es impresionante que la extensión de la novela no haya obstaculizado esa elección y tampoco su suerte en cuanto a ventas. No cabe duda de que el autor tiene un público numeroso muy dedicado a sus obras, y al mismo tiempo esta novela, por muy extensa que sea, fluye con ese estilo musical y grato típico de todas las obras del autor desde la primera, *Beatus ille*. No quiere decir esto, sin embargo, que la novela no presente dificultades o desafíos para el lector atento, y en lo que sigue espero señalar cómo esos mismos desafíos contribuyen a la esencia de la obra. Aunque es una obra con definitiva base histórica, es primariamente una obra de ficción, y como siempre en estos casos, lo que le incumbe al crítico literario no es solo explicar la relación entre la historia y la novela, sino también explicar el proceso por el cual esa historia se convierte en ficción.

Lo que más impresiona de la novela es su maravilloso control del tiempo, no solo del presente y pasado, sino de una combinación de varios pasados que continuamente se convierten en presentes, vistos y recordados desde el punto de mira del presente de Ignacio Abel, el protagonista, y también del invisible narrador que lo acompaña y nos comunica sus pensamientos en un continuo estilo indirecto libre<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En la página 575 el narrador se identifica como nacido en 1956. Uno puede suponer, sin pleno derecho, que el narrador y el autor coinciden, en ese desdoblamiento del autor que es típico en las obras de Muñoz Molina.

Es una muy cuidadosa aplicación de lo que el geógrafo David Harvey llama «compresión de tiempo y espacio», que él define como «processes that so revolutionize the objective qualities of space and time that we are forced to alter, sometimes in quite radical ways, how we represent the world to ourselves» (240)<sup>2</sup>. Ángel Loureiro también se refiere al fenómeno al principio de su reciente ensayo sobre el autor, utilizando el término «dislocación temporal»:

Una constante que no constituye un tema, sino una línea de fuerza irresistible, obsesiva: siguiendo el sentido etimológico de esta última palabra, la dislocación del tiempo pone cerco, desde siempre, a la escritura de Muñoz Molina, le da su fuerza y dirección, obligando al escritor a retornar una y otra vez sobre las consecuencias, positivas o negativas pero siempre decisivas, de haber sufrido una aceleración temporal inusitada. (126)

Hacia el final de su ensayo, y con referencia específica a *Sefarad*, vuelve a este tema de la temporalidad particular en las obras de Muñoz Molina:

Resulta obvia la importancia del tiempo, de sus variaciones e intensidades, de sus lentitudes y sus ritmos cambiantes, en las obras de Muñoz Molina, pero en *Sefarad* se privilegia una temporalidad nueva, no presente en sus obras anteriores, y que estaría en consonancia con las transformaciones de moradas y viajes que se dan en esta obra, y a las que antes aludía. Es una temporalidad que traspasa las fronteras nacionales, que no se rige fundamentalmente por la sucesión lineal sino que consiste más bien en una atemporalidad según la cual lo que importa no es cuándo sucedieron ciertas cosas o incluso en el orden en que se dieron, sino lo que tienen de parecido entre sí: la simultaneidad y la sucesión de la novela de construcción nacional serían así suplantadas por la similitud y la discontinuidad. (142)

En efecto, en el capítulo 17, dedicado al fenómeno del tiempo, uno empieza a preguntarse si ese empleo del tiempo, el replegarse temporalmente la narración volviendo a sus comienzos una y otra vez, señala un desafío con el cual el autor mismo se ha enfrentado, un ejercicio proustiano, muy a la manera en que en sus primeras obras se dio la tarea de escribir con éxito ciertos tipos muy definidos de novelas, subgéneros si se quiere; aquí el tamaño de esta obra constitu-

<sup>2</sup> «procesos que revolucionan tanto las cualidades del espacio y el tiempo que causan que tengamos que alterar, a veces de manera muy radical, nuestro propio concepto del mundo» (traducción mía).

ye parte de la fórmula necesaria para experimentar tan detalladamente y poéticamente con el tiempo narrativo. A la vez le concede al autor un mayor control sobre el lector, como siempre sucede cuando la linealidad de una narración se subvierte. Lo que no existe aquí, sin embargo, es distanciamiento. Esa compresión o circularidad del tiempo novelístico (en contraste con el tiempo real reflejado) sirve para recuperar momentos, recordarlos y subrayarlos para el lector. Y en cuanto al espacio, tan conectado al concepto temporal, la compresión le permite al autor simultanear los varios lugares donde transcurre la acción de la novela. La casa, la casa de la sierra, la habitación de los encuentros adúlteros, los cafés, la calle, la Ciudad Universitaria, y, desde luego, el tren, todo acaba como un continuo que acabará, al final, primero en un asiento de un tren neoyorquino, y luego en el espacio y tiempo, igualmente reducido, de una casa en un pueblo pequeño universitario norteamericano. Ese experimento se encuentra globalmente, digamos, a través del texto, con sus vueltas a lo ya dicho o narrado, o bien para repetirse o bien para reformular lo ya expresado; también se encuentra dentro de capítulos particulares, como en el caso de la visita del protagonista a Moreno Villa para despedirse. El recuerdo de esa visita es interrumpida por otro recuerdo, la visita de aquella mañana al ya ministro Negrín para conseguir el último documento necesario para su salida de España. Pero en la típica circularidad del texto, el narrador nos lleva de nuevo al despacho de Moreno Villa, de donde saldrá finalmente para saludar a Azaña y poner fin a este rondó temporal.

Este proceso temporal es parecido a la estructura de los mitos, según nos explica Lévi-Strauss:

La verdadera respuesta se halla, según creemos, en el carácter común del mito y la obra musical de ser cada uno a su manera lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse. Pero esta relación con el tiempo es de una naturaleza bastante particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para darle un mentís. En efecto, una y otra son máquinas de suprimir el tiempo...

Ya se ve cómo la música se parece al mito, que también supera la antinomia de un tiempo histórico y consumado y de una estructura permanente. (15-16)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Jo Labanyi cita este pasaje de Lévi-Strauss en su explicación de un esquema temporal similar en *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé.

Esto es muy parecido a lo que hace Muñoz Molina en su novela. Aunque se trata de lo que podemos considerar, hasta cierto punto, una novela histórica, el autor no se centra en el *fluir* histórico y lineal del tiempo. Al contrario, detiene ese tiempo, porque para el protagonista, y como consecuencia para el lector convertido en cómplice por la peculiaridad de la narración, todo se convierte en un momento en el tiempo, unos meses en los cuales la vida privada del protagonista y la vida pública que lo rodea se convierten en una única e intrincada totalidad, un cuento largo, al estilo del mito al cual se refiere Lévi-Strauss.

La falta de linealidad temporal facilita una combinación de argumentos en paralelo. Los personajes, sean Abel, Moreno Villa, Rossman u otros, y la actividad prebélica y luego bélica, acaparan la narración causando que la fábula sea, muy a la manera de *Sefarad*, una novela de novelas. El lector se adentra en la vida y tribulaciones de todos estos personajes, con Abel siempre en el punto de mira, sin tener que reajustarse por el cambio de tiempo, lugar o personaje. Aunque a Muñoz Molina quizá no le parezca acertada la comparación, hay aquí, en escala mucho mayor, un juego literario que vimos introducido en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo en 1966, con la diferencia de que en este texto los personajes desarrollan una personalidad más completa, más profunda, al formar parte tan esencial del eje de la fábula de la novela.

Otro desafío es un curioso juego de hermenéutica en cuanto a lo más esencial, la relación con Judith. Al final del capítulo 22, cuando todavía queda la mitad de la novela, se despiden los dos amantes «sin saber ninguno de los dos que esa agria despedida sin ceremonia iba a ser la última» (535). Hay dos maneras de leer esa frase: o que no iban a encontrarse más, o que la próxima vez no habría despedida, y en efecto, dado que las últimas páginas de la novela se dedican a su reencuentro, la segunda lectura es la correcta. Se podría decir que esa ambigüedad de significado crea una múltiple tensión entre el personaje y el narrador, una cierta ironía según la definición que le da a la palabra Wayne Booth, porque si se opta por la primera lectura, Ignacio sigue buscándola tanto en Madrid como en Nueva York, aun cuando el narrador y el lector saben que es inútil. Y la ironía crece si el lector elige la segunda lectura, porque culmina con un final donde es el lector el único que creía que sabía lo que los personajes desconocían, cuando de hecho es al revés. Como sea, al final de ese importantísimo capítulo 22, el lector tiene que suponer que,

de cierto modo, la novela va a recomenzar, curiosa situación hermenéutica después de haber leído más de quinientas páginas mayormente dedicadas a la relación adúltera.

La lectura de esta novela también presenta un desafío en cuanto a una definición del concepto de la novela histórica. No estamos ante un episodio nacional tipo galdosiano, ni novela histórica como las que escribían Baroja y Valle-Inclán, aunque la obra sí está llena de «personajes públicos», para usar el término inventado por Carlos Clavería ya hace tiempo. En efecto, entre las muchas lecturas que existen de esta novela, una es la tensión creada entre novela histórica y novela de ficción, de aventura, de romance en el sentido moderno de la palabra. Véase por ejemplo el capítulo 27, en el cual la acción del protagonista y sus pensamientos alternan con los eventos históricos del momento sin la introducción de párrafos separados para cada cual, muy al estilo del capítulo de *Rayuela* en el cual el personaje lee *Lo prohibido* en unas líneas y expresa sus propios pensamientos en las intermedias. Ese capítulo define el quehacer de la novela: el intento de retratar el horror de un momento histórico sin perder el deseo de representar una angustia personal que se separa totalmente del mundo alrededor. Esta tensión existe también en la plasmación del tiempo, ya que por un lado vemos la angustia personal de Ignacio Abel y la frenética actividad política y guerrera del mundo en que existe, pero por otro lado todo es narrado desde una posición de estancamiento, desde un viaje casi inacabable en un tren que sube, durante casi mil páginas, por el río Hudson hacia el pueblo de Rhineberg. Los recuerdos, sin embargo, se hacen, si no cada vez más históricos, sí cada vez más ideológicos, al utilizar el narrador la violencia callejera promovida tanto por la derecha como por la izquierda como el factor más claro de la degradación humana causada por el derrumbe del país. Esto se ve muy claro al final del capítulo 29, en la conversación que Abel mantiene con Jorge Bergamín, un Bergamín muy apologista de las actividades violentas de las milicias.

Pero Muñoz Molina mantiene en esta novela ese fino equilibrio entre distintas perspectivas que se encuentran en todas sus obras, como en *Plenilunio* o *Ardor guerrero*, por ejemplo. Al concluir su segunda conversación con Bergamín, la cual tendrá como consecuencia su viaje abortado a Illescas para salvar unos cuadros de El Greco, hay unas líneas que representan claramente el cruce de ideas en el cual el protagonista se encuentra, socialista, burgués, y antibelicista:

Puestos en pie alzaban los puños cantando *La Internacional*, tocada por los músicos de la orquestina. También Ignacio levantó el suyo, con una emoción ajena a su voluntad y sin embargo verdadera, despertada por la música y por las hermosas palabras aprendidas de niño en los mítines socialistas a los que lo llevaba su padre: *Arriba los pobres del mundo, en pie los esclavos sin pan*. «Piensan que de verdad han hecho la revolución: que han triunfado porque ahora ocupan los palacios de Madrid y desfilan marcando el paso con bandas de música y banderas rojas. Se embriagan de palabras y de himnos como si respiraran sin saberlo un aire demasiado rico en oxígeno». Pero quizás el error estaba en él, y su incapacidad para el entusiasmo era una prueba no de lucidez sino del mezquino endurecimiento de la edad, favorecido por el privilegio, por el miedo a perderlo. Hasta le molestó que el miliciano que le vino a buscarlo le hablara de tú, no sin irritación: «Dónde te metes, camarada, estábamos buscándote, ya pensábamos que habrías chaqueteado». (769)

Ese equilibrio se encuentra algo después cuando por fin nos enteramos de quién llamaba a la puerta la víspera de la salida de Madrid de Abel. Es uno de los momentos más definatorios de la novela; por eso mismo, en un lento crescendo, los ruegos de su cuñado Víctor se encuentran, sin que se sepa de quién son, varias veces anteriormente. En la negativa de Ignacio de abrir la puerta, de no identificarse, está toda la tensión de la novela una vez desaparecido el adulterio. Aquella negativa constituye el mejor ejemplo de la polivalencia de la novela. ¿Cuántos significados o posibles desenlaces podrían tener el abrir esa puerta? Víctor podría estar diciendo la verdad, que solo quiere, necesita, esconderse durante unas horas. Podría estar allí para vengarse de su cuñado, a quien ha demostrado ya definitiva animosidad. Al abrir la puerta, Ignacio podría perder la oportunidad de viajar, o por acciones de Víctor o por una delación de otro, el portero por ejemplo. Todas estas ideas necesariamente tienen que pasar por la cabeza del lector. A la vez, uno no puede ignorar la existencia de las ataduras familiares. Víctor es su cuñado; es de la familia; es el protector de su mujer. El debate interior de Abel en este momento constituye toda la tensión de la segunda parte de la novela: la salvación personal, tanto frente a la familia como frente a la República que abandona. No es casualidad que precisamente antes de este pasaje, Azaña, molesto, le haya recriminado por abandonar el país. Volviendo al momento crítico cuando su cuñado le pide que abra la puerta, hay que subrayar la multiplicidad de posibles

pensamientos que existen en el interior del protagonista. El golpe de maestría común en Muñoz Molina hace que sea no solo difícil sino quizá imposible señalar una clara justificación para cualquier decisión que el protagonista pueda tomar.

Más tarde, típico del estilo de esta novela, el autor, a través del protagonista, vuelve sobre este incidente con Víctor, tan esencial para el significado de la novela, y en un discurso sobre la guerra, quizá el más importante de la novela, en la casa de los invitados con Judith, explica en detalle todo lo que iba por su cabeza y cómo tomaba su decisión:

El hermano de mi mujer fue una noche a pedirme que lo escondiera porque estaban buscándolo y no le abrí la puerta. Si lo dejaba entrar igual se complicaban las cosas y yo no podía marcharme, o me veía obligado a retrasar otra vez el viaje, o me encerraban por haberle ayudado. Quizás lo mataron esa misma noche. Era un falangista y además era un tonto, pero nadie se merece ir por ahí escondiéndose por los portales como una almaña. Y no solo eso. También quería de verdad a mis hijos y ellos a él, sobre todo el niño. Quería tanto a su tío que a mí me daban celos. Y si a pesar de todo consiguió escapar y pasarse al otro lado ahora tendrá tanto rencor que se habrá convertido en un héroe de guerra, y que les cuente que su padre cometió la vileza de no darle refugio, ni siquiera para una sola noche. Podía haberle dicho que se quedara y haberlo denunciado. Habría cumplido con mi deber, porque mi cuñado formaba parte de uno de esos grupos falangistas que disparan desde los tejados contra los milicianos o pasan en un coche a toda velocidad ametrallando a la gente que hace cola para conseguir el pan o el carbón. Un sedicioso. Un saboteador. Pero no es que tuviera compasión de él. Es que no quería que por culpa suya se me estropeará el viaje. (909-10)

En la complejidad de este fragmento se encuentra el mensaje de la obra. Sí es verdad que lo que le interesa primordialmente al protagonista es salir de España, o bien sencillamente por salir o bien por salir y a la vez, encontrar a su amante, pero detrás de su explicación está todo el momento histórico español y madrileño, no solo la violencia sino también la triste destrucción de ciudades, de barrios y de familias.

Otro desafío, tema esencial que hay que señalar es el de la mujer, quizá nunca estudiado al fondo en la crítica dedicada a la obra de Muñoz Molina, a pesar del encanto de todos sus personajes femeninos. Aquí se trata de Judith Biely, la amante del protagonista, mu-

jer que está constantemente en sus pensamientos. Es una más en esa larga serie de mujeres deseadas por los protagonistas de las obras del autor, empezando con Inés y Mariana, de *Beatus ille*. La mujer no es simplemente un objeto de deseo en estas novelas, en el sentido común de ese concepto. Hay que ver las mujeres de estas novelas como metáforas de algo más, de esa felicidad o tranquilidad o resolución de todos nuestros problemas existenciales, la otra mitad de nuestra personalidad que constantemente buscamos, una mujer metaforizada como podríamos encontrar en la poesía romántica de Bécquer. A veces tortura al protagonista —Lucrecia, de *El invierno en Lisboa*, es el ejemplo más obvio —y a veces lo salva— Nadia (*El jinete polaco*) y Susana, de *Plenilunio*. Judith Biely es esa mujer, esa salvación que busca todo protagonista de Muñoz Molina. Y es de notar que su papel, por lo menos en el principio de la novela (¿cómo calibramos el principio de una novela de 958 páginas?) es sumamente becqueriana, una aparición al piano de la Residencia de Estudiantes, asistente tardía a la conferencia de Ignacio Abel, figurando más como una sombra al aparecer que una persona. En la manera en que Abel plantea su realidad respecto a su primera reacción ante ella podemos trazar una clara comparación con la mujer incorpórea e intangible de la rima XII de Bécquer<sup>4</sup>:

Sin ningún esfuerzo se le había debilitado la atracción hacia la mujer extranjera a la que había visto atravesando de perfil el cono de luz del proyector; el estremecimiento de una presencia exótica, intensamente carnal y a la vez intangible como una promesa, contenida no en su actitud o en sus palabras sino en su misma figura, en el hecho primordial de su existencia, la forma de la cara y el color del pelo y de los ojos y el metal de la voz y también algo más que no estaba en ella, la promesa misma de tantos deseos no cumplidos y muchas veces ni siquiera formados, soliviantados por la cercanía de Judith como por una palmada o una voz que revelan la amplitud de un gran espacio en penumbra. En la promesa había una parte de añoranza de lo nunca sucedido y de pesadumbre anticipada por lo que probablemente ya no iba a suceder; (120-21)

Pero el desafío está en cómo leer a esta mujer, quien tiene realmente dos existencias. Por un lado es quien es, una joven norteamer-

4

Yo soy un sueño; un imposible,  
Vano fantasma de niebla y luz;  
Soy incorpórea, soy intangible;  
No puedo amarte. —¡Oh, ven; ven, tú!



ricana, estudiante de literatura española, que ha llegado a Europa y por fin a España como tantos otros han hecho y siguen haciendo, y que ya existen en la literatura (Nancy de Sender y Mary Tribune de García Hortelano). En esta lectura es estereotípica, la chica del nuevo mundo que viene en busca de lo viejo, de los encantos de Europa. Pero hay otra lectura, a la cual nos referimos arriba, la que existe solo para Ignacio y a la que llegamos a través de sus palabras y su experiencia con ella. Lo que se crea, pues, es una tensión, casi una lucha interna en cuanto a las opciones para el lector, como hubo con Lucrecia y Susana, donde las dos mujeres tienen, como tiene Judith, personalidades independientes de las que perciben los protagonistas que se enamoran de ellas. Y donde encontramos un importante punto de comparación es con *Plenilunio*. La impresión que recibe el lector al final de esa novela es que Susana aceptará al protagonista, como parece que va a hacer Judith, y como también hizo Nadia, en *El jinete polaco*. Podría considerarse que para el autor el verdadero amor triunfa finalmente, o bien se podrían interpretar estos finales como una constante disposición por parte del autor de evitar en lo posible los finales trágicos.

En contraste con Judith Biely está Adela, la mujer de Abel. Está retratada con una combinación de degradación y compasión, ya que sufre a manos de un marido adúltero. Quizá sea esta combinación de sentimientos lo que causa que el tratamiento de su descubrimiento de ese adulterio, ya conocido por el lector, sea tan largo y detallado (capítulo 21). La construcción de su parte de la fábula es parecida a lo que encontramos a veces en las obras de Marsé, específicamente *Últimas tardes con Teresa* y *Si te dicen que caí*, donde el autor nos informa al principio de lo que va a ser el final de la obra, para que el lector se concentre más bien en la forma de contar la historia en vez de la historia misma, en el cómo de la narración en vez del qué.

Esto se repite en el caso del Profesor Rossman, cuya larga búsqueda por parte de Ignacio es posterior al habernos informado el narrador de su muerte. Así, no es solo la muerte de Rossman lo que importa, por muy horrorosa que sea, como no lo es el intento de suicidio de Adela, tan triste en el caso de ella como la horrorosa muerte del profesor, sino, en el caso del primero, las experiencias que causa —todo el periplo de Abel por Madrid y sus pensamientos y conversaciones— y, en el caso de la segunda, todo el sufrimiento y angustia que condujo a ese intento de suicidio.

Un tema muy importante en la novela moderna es la enajenación, pero ¿qué sentido, si lo hay, puede tener en esta novela, donde en el referente representado, la Guerra Civil, todo el mundo tuvo que comprometerse ideológicamente, decidir por un lado u otro? Con el desarrollo de la personalidad de Abel, sin embargo, podemos hablar de un cierto nivel de enajenación, una desconexión entre la realidad personal que él habita y la del mundo que lo rodea, un contraste entre el horror de la actividad política diaria que el lector presencia a través de sus ojos y su capacidad de rehuir ese horror, al mirar hacia adentro, hacia su propia existencia. Abel vive en su mundo científico, arquitectónico, y no siente la necesidad de participar en el mundo que le rodea:

«Abel, para usted la revolución social es cuestión de obras públicas y de jardinería», le dijo una vez Negrín, y él contestó: «¿Y para usted no, don Juan?»... El porvenir estaba previsto en las líneas azules de los planos y en las maquetas que él mismo había ayudado a construir, con su amor por las cosas que pueden hacerse con las manos, dibujar con tiralíneas y luego recortar con unas tijeras escuchando el sonido del acero afilado que hiende la cartulina... Un puente trazado con solidez y belleza; una vivienda racionalmente concebida, con agua corriente y cuarto de baño: no imaginaba formas más prácticas de mejorar el mundo. (260-61)

En esto, hay definitivas semejanzas con la personalidad del científico Pedro, de *Tiempo de silencio*, quien es capaz de minimizar la pobreza que encuentra en Vallecas; aun vale la pena señalar que los dos fracasan y finalmente abandonan Madrid, Pedro para las provincias, Abel para América. Uno está tentado, incluso, a comparar los nombres de los dos protagonistas: Pedro, la continuación de la palabra de Dios en el catolicismo; Abel, el hijo sobreviviente de Adán y Eva en el judaísmo.

El último desafío es para el autor mismo. No se puede concluir sin considerar esta novela en relación con la cuestión del mercado y el canon literario. Aquí, aunque la novela se ha vendido mucho, el comercialismo brilla por su ausencia. Muñoz Molina ha escrito esta novela de una forma honesta para con su ética de novelista. Se podría concebir que una obra tan larga cause problemas a la hora de venderla, o de elegirla para un curso académico. El que Muñoz Molina estuviera dispuesto a mantenerse firme, a no acortar la obra, es señal de un autor que responde a su propia definición de sí mismo como autor y no a la necesidad de vender libros ni de cultivar el fa-

vor del establecimiento literario. Como conclusión, una anécdota ilustrativa. Cuando en una conversación con el autor, este crítico sugirió que lo que intentan los novelistas de hoy es innovar, inventar una nueva fórmula para la novela, Muñoz Molina respondió, con acento de sorpresa: «Yo, lo que intento es escribir una buena historia.» En *La noche de los tiempos* eso está claro. El que llegue a innovar también al mismo tiempo se puede considerar el valor añadido de su larga producción novelística.

#### OBRAS CITADAS

- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.
- Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude. *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Loureiro, Ángel. «A partir de *Sefarad*». *Lecciones y maestros. III Cita internacional de la literatura en español*. Madrid: Fundación Santillana, 2009, 125-45.
- Muñoz Molina, Antonio. *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

BLANK PAGE