

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Facultad de Filología
Departamento de Lengua Española, Lingüística
y Teoría de la Literatura

La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina

José Manuel Begines Hormigo

**Tesis doctoral dirigida
por la profesora doctora
D^a. María Victoria Utrera Torremocha
2006**

El Director de la tesis

El Doctorando

ÍNDICE

	Págs.
0. Introducción	5
1. Biobibliografía	13
1.1. Breve biografía	13
1.2. Obra	15
1.2.1. Colecciones de artículos	15
1.2.2. Novelas	20
1.2.3. Cuentos	26
1.2.4. Ensayo	28
1.2.5. Libros de memorias	29
1.2.6. Teoría literaria	31
1.3. Formación de un canon propio	32
1.4. Trayectoria literaria	39
2. Contexto histórico-literario	43
2.1. Modernidad y postmodernidad en la cultura española	63
2.1.1. Terminología y definiciones	63
2.1.2. Concepto de postmodernidad en Antonio Muñoz Molina	73
2.1.3. Superación de la postmodernidad en la narrativa de Antonio Muñoz Molina	88
3. Ideas generales de Antonio Muñoz Molina sobre la literatura	92
3.1. Concepto de literatura	92
3.2. Función de la literatura	101
4. La historia y el argumento. Teoría y praxis	111
4.1. La historia	114
4.1.1. La oralidad	115
4.1.2. La observación de la vida contra las apariencias	128
4.1.3. La memoria y la imaginación	135
4.1.4. La realidad y la ficción	142
4.2. El argumento	162
4.2.1. El tiempo	163
a) La literatura y la experiencia del tiempo	166

b) El tiempo de la conciencia: el presente pasado	168
c) Tiempo circular y lineal.	171
4.2.2 El espacio	173
a) Mágina	179
b) Otros espacios	189
5. El personaje novelesco	194
5.1. Algunos aspectos de la teoría del personaje	194
5.1.1. Definición	194
5.1.2. La construcción del personaje	202
5.2. Los personajes en la obra de Antonio Muñoz Molina	208
5.2.1. Antonio Muñoz Molina en sus obras: la imagen ideal autor	208
a) Autobiografía y modalidades genéricas afines: memoria, libro de viajes y ficciones autobiográficas	214
5.2.2. <i>Beatus ille</i> : la memoria y el fracaso	227
5.2.3. <i>El invierno en Lisboa</i> y <i>Beltenebros</i> : el género negro literario y cinematográfico	240
5.2.4. Manuel de <i>El jinete polaco</i> : en busca del tiempo perdido	276
5.2.5. Lorencito Quesada: el Quijote moliniano	300
5.2.6. <i>Plenilunio</i> y <i>Sefarad</i> : el homenaje a las víctimas	307
5.2.7. Claudio y Abengoa en <i>Carlota Fainberg</i> : pedantería y autenticidad como moldes para la narración	315
5.2.8. <i>En ausencia de Blanca</i> : una poética en clave	322
6. El estilo	335
6.1. Naturalidad y precisión	335
6.2. Ironía y parodia: la transformación de los géneros y otros aspectos	347
6.3. Otros procedimientos narrativos	392
6.3.1. El símbolo	393
a) El espejo en <i>Beatus ille</i> : el descubrimiento de lo esencial como ideal poético	399
b) El jinete en <i>El jinete polaco</i>	414
c) Otros usos simbólicos	424
6.3.2. El <i>leitmotiv</i> como forma de estructuración narrativa	427
6.3.3. Paralelismo argumental	439
6.3.4. Anticipación y resonancia	444

7. La sombra del lector	463
7.1. Algunos conceptos de la teoría de la recepción	463
7.2. Ideas de Antonio Muñoz Molina acerca del lector: su lector modelo	479
7.3. El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina	488
8. Conclusiones	522
9. Bibliografía	528
9.1. Libros y artículos de Antonio Muñoz Molina	528
9.2. Bibliografía específica sobre Antonio Muñoz Molina	537
9.3. Bibliografía general	568

0. INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis doctoral es establecer la teoría literaria de Antonio Muñoz Molina. El autor de *El jinete polaco* y de *Beatus ille*, que es uno de los novelistas actuales de mayor proyección literaria nacional e internacional, ha llegado a alcanzar una madurez artística que le permite desenvolverse con destreza en los espacios más variados de la literatura: desde el artículo periodístico hasta el libro de memorias, pasando, naturalmente, por el género novelístico. De su calidad literaria y de su prestigio intelectual dan fe los numerosos reconocimientos a su brillante carrera, tales como el ingreso en la Real Academia Española, el Premio Nacional de Literatura, concedido en dos ocasiones –1988 y 1992–, o el reciente nombramiento como director de la sede del Instituto Cervantes de Nueva York.

La atención a su obra, y el interés que ha despertado su teoría particular de la literatura, no se justifica sólo por su reconocida calidad literaria o por su prestigio intelectual, unánimemente aceptados, sino también por la preocupación constante de Muñoz Molina sobre su propio trabajo. En este sentido, se pueden encontrar reflexiones del autor en torno a la creación literaria, al concepto de literatura o a su utilidad, en numerosos artículos periodísticos y en muchas conferencias, además,

obviamente, de ciertas opiniones que se van filtrando en sus escritos estrictamente literarios. De igual forma, su preocupación estética se extiende a otros ámbitos artísticos –la pintura, la fotografía, la arquitectura, la escultura o la música– que enriquecen su visión de la literatura y que sirve, en gran medida, para juzgar en los términos oportunos su visión teórica.

La extensa bibliografía sobre el autor es una muestra clara del interés que suscita la práctica literaria del ubetense: desde las tesis doctorales que, partiendo de puntos de vista muy diversos, se elaboran sobre su obra en universidades americanas o europeas, hasta los monográficos sobre el autor, pasando por los abundantes artículos sobre temas parciales de su producción literaria, congresos en torno a su narrativa, etc. Este interés desborda los límites españoles, ya que la traducción de sus obras a numerosos idiomas –entre ellos el inglés, el francés, el alemán o el italiano– ha dado lugar a una atención internacional creciente, que repercute en su prestigio y consideración nacionales.

Para llevar a cabo este estudio, es imprescindible tener en cuenta toda su producción escrita, desde las obras maestras –*El jinete polaco*, *Beatus ille* o *Ventanas de Manhattan*– hasta las obras de menos trascendencia –incluidas, por supuesto, no sólo las creativas, sino también las teóricas–, que, no obstante, pueden aclarar algunos aspectos de su poética. La realización de este trabajo sigue una metodología basada en la continua interacción de la teoría implícita del autor, que se halla en su producción novelística, y su teoría explícita, expresada en conferencias, entrevistas, artículos periodísticos de opinión, etc. Este método demuestra ser especialmente útil en el establecimiento y confrontación de la poética particular del narrador. Prueba de la utilidad de este método son los resultados obtenidos en la conversación mantenida entre Muñoz Molina y quien escribe estas líneas –que ha sido

publicada en la revista sevillana *Philologia Hispalensis*– gracias a la cual se ha podido arrojar cierta luz sobre determinadas particularidades, muy interesantes, y no siempre entendidas en sus justos términos, de la obra del escritor.

El primer capítulo de esta tesis doctoral se dedica a la ordenación de su obra con un criterio genérico. Este apartado es pertinente si se tiene en cuenta la existencia de ciertos libros del autor que se ciñen, con dificultad, a cualquier género definido o único: tal es el caso de *Ardor guerrero* o de *Ventanas de Manhattan*, que se ha decidido agrupar bajo un mismo epígrafe. Al mismo tiempo, en esta sección, es necesario atender a las influencias que ha recibido el narrador y a la manera en que las ha asimilado en la formación de un canon propio. Naturalmente, las fuentes literarias en las que se asienta la producción artística de un escritor resultan determinantes para la conformación de su visión particular de la literatura y, del mismo modo, para su práctica y ejercicio literarios. Para mantener la coherencia interna de este bloque, es preciso hablar, igualmente, de la trayectoria literaria y evolutiva de Muñoz Molina, que a lo largo de su vida como creador y periodista ha experimentado un proceso de maduración que se ve reflejado, como es obvio, en su literatura y que, por supuesto, se convierte en objeto de estudio.

El trabajo del escritor y académico se desarrolla dentro de los límites concretos de un marco histórico y cultural determinado: el de la denominada postmodernidad, que se estudia en el segundo capítulo. La comprensión del contexto literario ofrecerá datos muy interesantes para juzgar, en su medida, la figura del autor y para entender mejor su posición respecto a ciertos tópicos y ciertas posturas generacionales. En este sentido, se dedica un apartado al examen de las características propias de la modernidad y de la postmodernidad, que ha atraído el interés no sólo de críticos literarios, sino también de sociólogos,

filósofos, antropólogos, etc. Una vez establecidas las diferencias culturales y estéticas entre el pensamiento moderno y el postmoderno, se dedica un apartado al establecimiento del carácter de Muñoz Molina en relación con este tema, atendiendo a su calidad de moderno o postmoderno.

En el capítulo tercero, se expone, de manera general, la visión global que el novelista tiene acerca de la literatura –qué es y para qué sirve, o lo que es lo mismo, concepto y función de la literatura–. En esta dirección, se utilizan, además, algunas opiniones estéticas del autor sobre la música o la fotografía, que ilustran de manera muy clara cómo entiende el arte, incluido el fenómeno literario.

Los capítulos siguientes se estructuran en torno a cuatro ejes temáticos, vinculados a cuatro conferencias pronunciadas por el ubetense en 1991, en la Fundación Juan March de Madrid, y recogidas en forma de libro con el título *La realidad de la ficción*, en 1993. Estas cuatro conferencias giran en torno a los elementos fundamentales que constituyen el género narrativo: “El argumento y la historia”, “El personaje y su modelo”, “La voz y el estilo” y, en último término, “La sombra del lector”.

El estudio de la historia y del argumento se lleva a cabo en el capítulo cuarto, donde se hace un análisis de los materiales que utiliza Muñoz Molina para su creación literaria y, del mismo modo, de la manera en que los moldea para convertirlos en argumento. Los materiales proporcionados por la historia se transforman en argumento, principalmente, a través de la manipulación y el tratamiento particular del tiempo y del espacio. En el examen de estos elementos fundamentales, se atiende a las directrices generales que se desprenden de su novelística y a la estrecha vinculación mantenida entre ambos componentes.

Tanto en el capítulo cuarto, como en los que lo siguen, la selección de los elementos examinados depende directamente de su relación con la teoría literaria del novelista, y de su importancia para el esclarecimiento de algunos aspectos conectados con su poética. En esta sección, como se viene insistiendo, se han dispuesto los materiales de la historia en cuatro grandes grupos: aquellos que provienen de la tradición oral, que han marcado enormemente la manera en que el autor compone sus obras; los procedentes de la propia biografía del autor, rescatados por la memoria creadora y modificados por la imaginación; los que proceden de la mezcla de materiales resultantes de la confusión de realidad y de ficción; y, en último lugar, al uso de todos ellos para llegar a la esencia y a la verdad escondida de las cosas.

En el capítulo siguiente, se estudian los personajes molinianos. De nuevo, se utilizan los personajes más destacados de sus obras, que, al mismo tiempo, pueden servir como materialización o ejemplo de algunas ideas del jienense acerca del arte literario. En esta parte, donde se vuelve imprescindible y necesario esbozar una teoría en torno al personaje, se tiene en cuenta un tema tan controvertido como la imagen que del autor se desprende en sus obras –y la construcción abstracta que de él se forma el lector– y, por supuesto, se intenta delimitar lo que pertenece a la ficción y lo que se corresponde, en mayor o menor grado, con la realidad de la biografía moliniana. Para el examen de este aspecto concreto, se vuelve obligada la consideración de las teorías en torno al pacto autobiográfico, que se establece entre el lector y el autor de la obra, ambos comprometidos, aunque de forma distinta: el primero se compromete a creer lo que el segundo le cuenta; y el segundo a no mentirle.

En el apartado dedicado a los personajes, hay que prestar atención a la pertenencia de las novelas a unos moldes genéricos determinados. El género novelístico delimita no sólo el tipo de personajes que participan

en la acción, sino también la elección de los mismos. En esta dirección apunta el análisis de los actores propios del género negro que aparecen, por ejemplo, en la segunda y tercera novela del autor: *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*.

En el capítulo sexto se tratan algunos aspectos estilísticos de especial relevancia. Como es obvio, en este trabajo no puede hacerse un análisis teórico detallado y en profundidad de la teoría estilística, porque eso supondría la elaboración de otra tesis doctoral. Se ciñe la preocupación alrededor de ciertas opiniones generales del autor sobre el estilo y, del mismo modo, alrededor de algunas técnicas recurrentes que se aprecian en muchas de las obras del novelista: la ironía, la precisión o la naturalidad. En el mismo sentido, se analizan algunos procedimientos narrativos que se repiten, con insistencia, en muchos de los libros de Antonio Muñoz Molina: el empleo repetido de algunos símbolos, el uso del *leitmotiv*, el paralelismo argumental o el recurso de la anticipación y la resonancia.

En el estudio de la ironía y de la parodia, que aparecen interrelacionadas en la obra del autor, se tiene en cuenta la vinculación de la literatura de Muñoz Molina con la literatura precedente y a la modificación de los modelos genéricos anteriores. De esta manera, se examina la forma en que, en ciertas obras fundamentadas en el género negro o folletinesco –*El invierno en Lisboa* o *Los misterios de Madrid*–, se modifican, burlándose u homenajeándolos, los patrones aprendidos en la tradición.

El último de los capítulos se centra en el estudio del lector. Para la teoría literaria de un escritor es muy importante saber a quién dirige sus obras, qué rasgos conforman a su lector ideal. Por esta razón, hay que dedicar atención a la teoría de la recepción que, no obstante, se trata aquí en la medida en que sirve para sistematizar la poética particular de Muñoz Molina. Además del lector modelo o ideal, que se relaciona con

el lector extratextual y con una de las facetas de la teoría de la recepción –la historia de la recepción–, recibe un especial examen el lector ficticio, intratextual, estudiado, tradicionalmente, por la estética de la recepción. Entendiendo bien a quién se dirigen las obras y cómo se utiliza el lector ficticio dentro de ellas, se esclarecerán ciertos aspectos estrechamente relacionados con su poética y con la forma en que Muñoz Molina entiende la comunicación literaria. Por tanto, además del análisis, por una parte, del lector real y del lector modelo –que son extratextuales– y, por otra, del lector ficticio –que es intratextual– tiene cabida en este capítulo el interés por discernir cómo interpreta el autor el proceso comunicativo de la literatura, la manera en que pretende que el lector se acerque a su obra y el modo en que él se aproxima a sus potenciales lectores.

Aunque esta tesis doctoral no es un acercamiento narratológico a la obra del ubetense, sino el estudio de una serie de elementos que ponen al crítico en la pista de su poética, se han abordado aspectos narratológicos de forma secundaria, siempre que éstos permitieran acercarse al establecimiento de la teoría literaria de Muñoz Molina. Así, por ejemplo, la atención al narrador es constante a lo largo de toda la tesis en relación con diferentes aspectos, aunque no se le dedique específicamente ningún apartado. No se trata, pues, por separado, sino ligado a otros temas más relevantes en cuanto a la manera en que el novelista entiende la literatura: el uso de los personajes, el empleo del lector ficticio en algunas obras, la utilización de algunos rasgos estilísticos, etc.

Finalmente, antes de cerrar esta breve introducción, quisiera dejar constancia de mi agradecimiento al Área de Teoría de la Literatura de la Universidad de Sevilla, especialmente, a doña María Victoria Utrera Torremocha, directora de esta tesis, que con sus apreciaciones y sus consejos ha mejorado considerablemente mi trabajo y con su ánimo me

ha empujado a terminarlo. Igualmente, las palabras de don Manuel Romero Luque me han servido de mucho, tanto en lo académico como en lo personal.

De la misma forma, debo agradecer a don Esteban Torre, que ha sido para mí, además de maestro, un ejemplo de sentido común, las facilidades concedidas para desempeñar mi trabajo y, cómo no, sus indicaciones, siempre certeras y brillantes, que han enriquecido mi comprensión de la literatura.

He de agradecer, igualmente, a don Tomás Albaladejo Mayordomo su acogida en la Universidad Autónoma de Madrid durante dos estancias de tres meses, que me permitió consultar los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional y entrevistarme con Muñoz Molina. En el mismo sentido, es necesario que manifieste mi agradecimiento a Marie-Noëlle Martin, profesora de la Université Paris 7 - Denis Diderot, que me acogió muy cordialmente, durante tres meses, en la capital francesa.

Mi expresión de gratitud debe extenderse a lo personal: a Joaquín Moreno, compañero de fatigas y alegrías, por su apoyo durante estos años; a Celia Flores y Encarnación Moreno, por su diligencia y su amabilidad; a las Becarias de Investigación del Área de Lengua Española y Lingüística; al resto de compañeros de los estudios de doctorado (Carlos, Imad, Ahmed); a mis padres y a mis suegros, por su apoyo; y, finalmente, a Elizabeth, con quien he compartido las ilusiones y desilusiones de este trabajo.

Esta tesis doctoral, para terminar, es fruto del trabajo realizado durante el disfrute de una Beca de Investigación F.P.I., concedida, dentro del marco del Plan Propio, por la Universidad de Sevilla.

1. BIOBIBLIOGRAFÍA

1.1. Breve biografía

Antonio Muñoz Molina nace en Úbeda (Jaén) en enero de 1956. Actualmente es uno de los novelistas españoles de mayor relevancia literaria y éxito editorial, hechos que, como demuestra, no tienen por qué ser incompatibles. Muñoz Molina se ha adentrado, prácticamente, en todos los ámbitos de la palabra. En los inicios de su carrera literaria, y movido, sin duda, por la atención universal a todo lo que tenía que ver con la literatura, escribió algunos poemas y alguna obra dramática, sin ninguna trascendencia. El escritor ubetense es conocido, sobre todo, por sus novelas, pero también ha publicado algunas colecciones de cuentos. Ha escrito, además, un ensayo sobre Córdoba en el tiempo de los Omeyas, y ha publicado, en los periódicos más importantes de España, numerosos artículos, recopilados luego en forma de libro, donde se interesa por los problemas políticos y éticos de la sociedad, y en los que ha intentado dilucidar, en ocasiones, aspectos relacionados con el arte de escribir. Su preocupación y su interés por la teoría de la literatura y la creación literaria se han traducido en la publicación de varios libros que tratan el asunto.

A pesar de su amplio bagaje cultural y literario, en su niñez tuvo contacto, solamente, con los tres libros que había en su casa: *Orlando furioso* de Ariosto, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes e *Historia de un hombre contada por su esqueleto* de Manuel Fernández y González¹. Estos tres libros contribuyen a asentar los pilares fundamentales de su poética: el sentimentalismo, la pasión de Ariosto; la ironía y el juego con la realidad y la ficción que aparece en la obra maestra de Cervantes; y finalmente, lo enrevesado de la trama argumental del folletín decimonónico. Obviamente, los elementos que acaban de señalarse como característicos de la concepción literaria del autor no parten, con exclusividad, de estos libros y, por otro lado, la teoría literaria del novelista no se reduce a esos rasgos.

Gracias a una beca, pudo estudiar el Bachillerato Elemental en el Colegio Salesiano “Santo Domingo Sabio” y el Bachillerato Superior en el Instituto de Enseñanza Media “San Juan de la Cruz”, en Úbeda. Tras concluir sus estudios medios se fue a Madrid, donde se matricula, en 1973, en la titulación de Periodismo, de la Universidad Complutense de Madrid. La incompetencia de sus profesores, que convertían en tediosa la carrera, y su falta de adaptación a la gran ciudad lograron apagar su inquietud periodística y lo obligaron a regresar a su pueblo. Decide, en 1974 todavía, marcharse a Granada, donde vive desde entonces y donde, en 1978, sí terminaría su licenciatura en Historia del Arte.

A pesar de sus estudios, nunca descartó la idea de convertirse en periodista y en escritor. Fue en *Diario de Granada* y en *El Ideal* donde consigue publicar sus primeros artículos, cuando trabajaba, como administrativo, en el Área de Cultura del ayuntamiento de la capital granadina. Tras el éxito novelístico de *El invierno en Lisboa*, que obtiene el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica en 1988,

¹ Vid. A. Muñoz Molina, “La invención de un pasado”, en *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 204.

decide pedir una excedencia de dos años que lo adentraría definitivamente en la literatura. En 1992, deja la provincia, a la que ya no estaba atado por el trabajo y se instala en Madrid².

Desde ese momento, después de haber conseguido premios de gran importancia –como el Planeta, el Nacional de Literatura, el de la Crítica o el Ícaro–, Muñoz Molina, sin descuidar nunca su labor literaria, se convierte en articulista de periódicos de tirada nacional. Diversas universidades estadounidenses se interesan por su trabajo y lo invitan a dar conferencias y a dictar algunos cursos –en 1993 pasa un semestre en la Universidad de Virginia (EEUU)–. El prestigio del novelista irá en aumento hasta su ingreso, como miembro más joven, en la Real Academia Española, que supone un gran reconocimiento de su trabajo. Fue elegido en 1995 y lee su discurso en 1996, ocupando el asiento “u”, de nueva creación³.

1.2. Obra

1.2.1. Colecciones de artículos

El primer libro de Muñoz Molina, *El Robinson urbano*, es una colección de los artículos publicados en el *Diario de Granada*. La primera edición de 1984 fue costeada por el propio autor y sufrió una difusión muy escasa. En 1988 vuelve a ser reeditado en Pamplona, con una breve tirada. En el prólogo a su libro, el autor da cuenta de dónde provienen los artículos: “Se publicaron, con una sola excepción, en

² E. A. Scarlett, “Conversación con Antonio Muñoz Molina”, *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, tomo VII, nº 1, primavera 1994, pág. 69.

³ Para sus datos biográficos, *vid.* A. Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, edición de E. Díaz Navarro, Madrid, Castalia, 1997, págs. 8-15; P. Mas i Usò, *Beltenebros, de Muñoz Molina*, Madrid, Síntesis, 2002, págs. 181-185.

Diario de Granada, entre mayo de 1982 y junio de 1983. La excepción es «Todos los fuegos, el fuego», que apareció en la desaparecida revista *Olvidos de Granada*”⁴.

La relevancia de esta primera obra en la carrera del novelista no radica simplemente en el valor artístico que posee, sino que supone la oportunidad que necesitaba para hacerse un hueco en el panorama literario español. *El Robinson urbano* llegó a manos del poeta, y director de la editorial Seix Barral, Pere Gimferrer. Después de leerlo, Gimferrer ofrece al ubetense la oportunidad de publicar una novela. Muñoz Molina recuerda, hablando con E. A. Scarlett, la manera en que están vinculados su primer libro y su primera novela:

El Robinson urbano es muy importante para mí porque es el primer libro que escribí. La primera edición es del año 84 y la pagué yo. Se hizo en Granada, y claro, nadie quería publicarme un libro. Ese libro cayó poco tiempo después en manos de Pere Gimferrer, que era director literario de la Editorial Seix Barral. Estuvo en Granada dando una conferencia. Un amigo mío se lo regaló, y a él le gustó mucho el libro y me llamó para preguntarme si yo estaba haciendo alguna novela o algo, y en ese momento estaba yo terminando *Beatus Ille*. Y después de publicar ese libro, publicaron *Beatus Ille*⁵.

Los temas que se repiten en todos los artículos del libro están relacionados con la descomposición de las seguridades absolutas, propia de las sociedades postmodernas. Así, la soledad o la desorientación, la muerte o el miedo al declive y a la decadencia y, en última instancia, el estilo veleidoso del hombre actual, son, según Guy H. Wood, los tres aspectos fundamentales bajo los que se aglutinan todos los temas de la

⁴ A. Muñoz Molina, *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1997, pág. 11.

⁵ E. A. Scarlett, art. cit., pág. 70.

obra. Estos temas, por otra parte, responden a un fenómeno más amplio que preocupa de manera obsesiva al autor: la transfiguración⁶. Wood, en la misma reseña, atiende al carácter de denuncia general de la sociedad española, que se aprecia en los artículos de *El Robinson urbano*, y, como consecuencia, a la imposibilidad de trazar una “parábola de lo granadino”⁷ en ese libro. Habría que preguntarse, en relación con las palabras de Wood, si la intención de Muñoz Molina era la de crear esa parábola; y, más aún, si ciertamente analiza en profundidad los problemas sociales de España. Según la trayectoria literaria del autor, y a la vista de la lectura de los artículos recogidos en su primer libro, parece, más bien, que el escritor jienense está experimentando con la literatura, jugando con ella, de manera que está más interesado en descubrir el lado literario de la realidad o en hacer que aquello que escribía sonara o fuera literario, que en solucionar o descubrir los problemas reales que preocupaban a la sociedad.

La segunda recopilación que publica lleva por título *Diario del Nautilus*. Allí se recogen los artículos aparecidos, excepto “Dedicatoria”, que es de septiembre de 1984, entre septiembre de 1983 y junio de 1984 en el periódico *Ideal* de Granada⁸. Este libro ve la luz en 1985 y será, definitivamente, el precedente de su novelística. Al mismo tiempo que escribía su primera novela, *Beatus ille*, colaboraba, con una columna de opinión, en la prensa granadina. Esta coincidencia temporal, y la preocupación de Muñoz Molina por una serie de motivos concretos, provoca la semejanza temática entre estas dos obras, que pertenecen a diferentes formas genéricas: aquellos temas que no habían adquirido un desarrollo completo en el artículo periodístico, como consecuencia de su

⁶ G. H. Wood, “Muñoz Molina, A.: *El Robinson urbano*, 1993”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Lincoln, Nebraska, XIX, nº. 1-2, 1994, pág. 192.

⁷ *Ib.*, pág. 191

⁸ A. Muñoz Molina, *Diario del Nautilus*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002, cubierta posterior.

limitación espacial, son llevados a la novela y tratados con la extensión que el escritor estima oportunas.

Aunque su labor periodística no se ha visto interrumpida en ningún momento, habrá que esperar hasta 1995 para asistir, de nuevo, a la publicación de otra compilación de artículos. En *Las apariencias*, que así se titula esta nueva recopilación, se encuentran algunos de los escritos de Muñoz Molina publicados, unos en *ABC* y otros en *El País*, entre enero de 1988 y mayo de 1991⁹. Nuevamente, se aprecia el intenso parentesco entre su producción periodística y su obra narrativa, que caminan juntas. En *Diario del Nautilus*, se ha dicho antes, existía una similitud temática con *Beatus ille*; ahora, la semejanza existe entre *Las apariencias* y *El jinete polaco*. Si en las dos primeras recopilaciones el autor establecía un diálogo permanente y continuo con la literatura y sus tópicos, ahora, a medida que su obra ha ido evolucionando, sus artículos, como sus novelas, prestan atención al espectáculo de la vida, al desciframiento de la verdad que las apariencias esconden.

Tan sólo un año después, en 1996, ve la luz el libro *La huerta del Edén: escritos y diatribas sobre Andalucía*, que reúne los artículos aparecidos, semanalmente, en la edición andaluza de *El País*, desde febrero de 1995 hasta su publicación¹⁰. Puede decirse que es ésta la primera recopilación donde deja a un lado la literatura para atender a los problemas sociales de Andalucía. Intenta, además, darles una solución o, al menos, conseguir concienciar al pueblo andaluz, y a la clase dirigente, de qué conviene, qué beneficia y qué perjudica a esta particular huerta del Edén, donde existen numerosos impedimentos contra la felicidad, por más que la clase política se esfuerce en exportar al exterior algunos de los tópicos más trasnochados.

⁹ E. Lindo, "Leyendo el futuro", en A. Muñoz Molina, *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 10.

¹⁰ A. Muñoz Molina, "Nota del autor", en *La huerta del Edén: escritos y diatribas sobre Andalucía*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, pág. 9.

En 1997 publica *Escrito en un instante*. Se trata de la recopilación, por un lado, de los breves artículos, cuya extensión no sobrepasa las quince líneas, que *Diario 16* sacó, diariamente, durante el mes de febrero de 1988 y, por otro lado, de las colaboraciones de dos o tres minutos de duración (unas cuarenta líneas) con un programa de Radio Nacional, donde el autor contaba un paseo real o ficticio¹¹. En la primera parte del libro, se pone de manifiesto la vertiente más lírica de Muñoz Molina. En la segunda parte, más narrativa, aunque no se pierde por completo el lirismo anterior, se pueden encontrar textos en los que se saca al lector del país y otros donde el narrador se limita a algunas de las calles de la capital madrileña.

La vida por delante (2002) será la siguiente colección de los artículos, que habían sido publicados desde 1997 en la revista dominical de *El País*¹², y en los que se hace un sutil análisis de la realidad. La evolución experimentada desde *El Robinson urbano* hasta éste último libro es llamativa, pues el tono es totalmente distinto: allí, Muñoz Molina intentaba deslumbrar al lector mostrando un conocimiento amplio de la tradición literaria y dialogando con ella; aquí, desde el reconocimiento, se aleja de las voces de la tradición e intenta analizar el mundo y mejorarlo desde una voz perfectamente identificable. Éste es uno de los cambios más importantes en toda la obra del autor.

¹¹ Vid. A. Muñoz Molina, *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1997, págs. 8-9.

¹² A. Muñoz Molina, *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, en la cubierta posterior.

1.2.2. Novelas

El 12 de junio de 1985 un desconocido joven de provincias escribe las siguientes palabras al consagrado poeta, y director literario de la editorial Seix Barral, Pere Gimferrer:

Como te dije en Granada, *Beatus ille* es una novela en la que vengo trabajando desde que tenía 21 años. A los 23 ya tenía el argumento completo, y escribí casi la mitad, pero hubo dos cosas que me impidieron terminarla entonces. La primera, que tuve que irme al ejército; la segunda, y más importante, que me faltaba oficio y aliento para culminar un trabajo tan vasto¹³.

Ese trabajo “tan vasto”, que obtuvo el Premio Ícaro, verá la luz en 1986. En la novela, se narran las aventuras de un estudiante, Minaya, que regresa desde Madrid a casa de su tío en su Mágina natal con la excusa de hacer una tesis sobre Jacinto Solana, un poeta olvidado del 27 amigo de su tío y probablemente conocido de Jusep Torres Campalans, protagonista de una obra de Max Aub. En realidad, Minaya, huía de la presión atosigante a la que lo sometían los grises en la capital española.

En este primer acercamiento de Muñoz Molina al género novelístico, se comprueba su gran dominio del estilo y, por otra parte, la necesidad, todavía, de apoyarse en los tópicos y de dejar patente su admiración ante el espectáculo y el prestigio de la literatura. Aunque pertenece a la primera etapa de su producción, en *Beatus ille* comienzan a verse ya temas que surgirán en sus novelas posteriores, donde el autor ha descubierto que la vida real, igual que la literatura, puede poseer elementos deslumbrantes y dignos de ser tratados en cualquier obra literaria. En sus primeros textos, el ubetense sólo considera la literatura

¹³ Carta de Antonio Muñoz Molina a Pere Gimferrer publicada en *El Cultural de El Mundo*, 24-30 de octubre de 2002.

como modelo imitable; en obras posteriores, vuelve su atención a los modelos que le brinda la vida.

La segunda novela de Antonio Muñoz Molina, gracias a la cual abandona su trabajo como administrativo y se dedica por completo a escribir, es *El invierno en Lisboa*, con la que gana en 1988, un año después de su publicación, el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura. Se cuentan aquí las aventuras de Santiago Biralbo, un pianista de jazz enamorado de una mujer casada, que se ve implicado en el robo de un cuadro de Cézanne y en una intriga de asesinatos y peligros. *El invierno en Lisboa* es la obra más desbordantemente literaria del autor jienense. Cuando se habla de desbordamiento literario no debe interpretarse esta expresión como un estilo particularmente artificioso o barroquizante, porque ni siquiera es muy diferente de sus obras posteriores, sino como una actitud ante la literatura: la segunda novela de Muñoz Molina es la obra donde menos atención se le presta a la realidad, a la vida cotidiana, y donde mayor presencia tienen los tópicos del cine y de la literatura. La historia que se narra sólo puede ocurrir en la ficción, porque sus modelos son exclusivamente literarios y cinematográficos, y porque los sucesos de la vida real o bien quedan excluidos, o bien están determinados y tamizados por la visión de la literatura de género.

Un año después de haber obtenidos el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica, publica *Beltenebros*. En esta obra, continúa en su línea literaturizante de novelar: con asesinatos, con personajes que manejan armas de fuego, con héroes y traidores, etcétera. *Beltenebros* es la historia de Darman, un miembro de un grupo clandestino de resistencia al régimen franquista, cuya misión es liquidar a un traidor. Darman, que ya había efectuado un trabajo como ese, evoluciona psicológicamente y no actúa como sus compañeros esperaban. Esta novela pertenece al género negro, pero lo trasciende al ofrecer un análisis psicológico detallado de los personajes y al existir una

atención a la prosa bien escrita. Pilar Miró se interesó por la obra del ubetense y la llevó al cine, con más acierto que José A. Zorrilla, quien realizó la versión cinematográfica de *El invierno en Lisboa*, protagonizada por el *jazzman* Dizzi Gillespie.

A pesar de continuar la línea literaturizante iniciada en *Beatus ille*, y profundizada hasta el extremo en *El invierno en Lisboa*, en *Beltenebros*, como en su primera novela, se atiende a la memoria colectiva, a la realidad histórica de dos polos opuestos (franquismo y comunismo), y trata de analizarse el disparate en que caen ambos bandos, si bien aquí sale peor parado el bando comunista, cuya violencia se torna absurda y arbitraria a los ojos de Darman.

Su siguiente novela, y posiblemente su obra maestra, es *El jinete polaco*. Con esta obra obtiene el Premio Planeta en 1991 y, de nuevo, el Premio Nacional de Literatura en 1992. El autor comienza una nueva etapa en su escritura, porque desde este momento la realidad cotidiana y su memoria individual se convierten en los objetivos de su prosa. En esta maduración poética influyó enormemente el ensayo (en cuanto a género y a tentativa) *Córdoba de los Omeyas*, donde descubrió que para contar una historia interesante no era necesario recurrir a las acrobacias que se repiten en el mundo paralelo que la ficción ha creado. El argumento es muy sencillo: Manuel, un joven de Mágina, abandona su tierra para triunfar como traductor en el extranjero. Encuentra a una mujer, Nadia, que resulta ser hija del comandante Galaz, militar de Mágina, quien le lega un baúl con fotografías de gente del pueblo. A partir de aquí comienzan a contarse el pasado de sus vidas y de Mágina, hasta que, finalmente, regresan a la ciudad y se resuelve una de las historias orales que se repetían cuando ellos eran pequeños: la emparedada de la Casa de las Torres. Esta obra, que continúa el mundo imaginario inaugurado en *Beatus ille*, lo consagra definitivamente en el mundo de las letras hispánicas.

Su siguiente obra siguió los cauces tradicionales de la novela por entregas, de manera que “entre el 12 de agosto y el 8 de septiembre de 1992, el diario *El País* publicó como folletín [...] *Los misterios de Madrid*, reeditada en volumen en noviembre de ese mismo año”¹⁴. En esta novela, Antonio Muñoz Molina rescata al intrépido reportero Lorencito Quesada de su papel secundario en *El jinete polaco* y en el cuento “El cuarto del fantasma” –recogido en *Las otras vidas*–, para convertirlo en protagonista de una historia folletinesca y detectivesca donde la parodia, el humor y la ironía lo tamizan todo. Lorencito Quesada debe ir a Madrid, por orden de don Sebastián Guadalimar para averiguar quién robó, y dónde se encuentra, la imagen del Santo Cristo de la Greña. Allí, se verá inmiscuido en diversas aventuras que a punto están de costarle la vida. A pesar de todas las críticas que Muñoz Molina recibió por esta obra, mal entendida según él¹⁵, hay que reconocer la grandeza literaria del personaje principal, que ha sido identificado en algún artículo como el alma de la novela¹⁶. El humor y la ironía, atributos de la humanidad, comienzan a hacerse cada vez más presentes en su obra novelística, que tardarán más tiempo que sus cuentos en adoptar esas técnicas paródicas, según declaraciones del propio autor¹⁷.

¹⁴ J. M. González Herrán, “El estilo es el personaje (Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, (1992)”, *Hispanística XX*, Bourgogne, nº 11, 1994, pág. 143. En la nota que precede al folletín publicada en forma de libro, aparece, sin embargo, una fecha errónea. Dice allí que “se publicó por capítulos en el diario *El País* entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre de 1992”.

¹⁵ En una entrevista concedida a J. Escudero, Muñoz Molina afirma que “quería hacer un ejercicio de ironía en plan Eça de Queiroz, de ironía ilustrada, pero no creo haber tenido éxito porque la sátira que yo creía feroz fue entendida como un elogio y porque casi nadie se ha dado cuenta de que era un libro de risa”. (J. Escudero, “Antonio Muñoz Molina: De *Beatus ille* a *Los misterios de Madrid*”, *Letras Peninsulares*, vol. VII, nº 4, 1994, pág. 286).

¹⁶ Vid. E. García de León, “El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las limitaciones sartrianas del hombre en *Los misterios de Madrid*”, en M.-T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pág. 114.

¹⁷ Vid. A. Muñoz Molina, “Nota del autor”, en *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pág. 28.

Dos años después, en 1994, aparece *El dueño del secreto*, que narra, con ciertos visos de autobiografismo, las aventuras de un joven provinciano en el Madrid antifranquista y conspirador de los últimos años de la dictadura¹⁸.

Plenilunio (1997) supone la vuelta a la novela de género, en este caso el policíaco. En ella, un inspector de policía debe desenmascarar al asesino de una niña de nueve años que ha sido asesinada por estrangulamiento. En esta historia, donde las apariencias, como siempre en la obra del ubetense, engañan, el inspector intenta llegar al meollo de la realidad y descubrir, tras unos ojos simuladamente inocentes, la maldad de un asesino. De manera paralela a esta historia principal, el lector asiste al enamoramiento del inspector y Susana Grey, la maestra de Fátima, la niña asesinada. Por otra parte, se suma a la trama el carácter controvertido del inspector: huérfano procedente de una familia de rojos, se hace policía y desempeña su trabajo en el País Vasco, donde las continuas amenazas etarras acaban con la salud mental de su esposa, ingresada durante toda la novela en un hospital psiquiátrico. Con esta novela obtiene el Premio Fémica 1998 a la mejor novela extranjera.

Además de las novelas en sentido estricto, Muñoz Molina publicó un par de novelas cortas en periódicos nacionales. *Carlota Fainberg* se publicó por entregas en *El País* en verano de 1994 y se recogió en *Cuentos de La isla del Tesoro*, junto a otros relatos de Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás y Arturo Pérez Reverte¹⁹. Muñoz Molina volvería sobre el cuento para alargarlo y convertirlo en una novela corta, que saldría a la luz en 1999. El autor explica cómo fue necesario

¹⁸ Este libro fue editado conjuntamente por Ollero & Ramos y por la macrotienda FNAC de Madrid, que regalaría el libro con la compra de otro.

¹⁹ Vid. A. M. Platas Tasende, “Muñoz Molina, A.: *Carlota Fainberg*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Lincoln, Nebraska, vol. XXV, nº 1, 2000, pág. 315.

convertir *Carlota Fainberg* en una novela corta para poder superar el límite genérico que impone el cuento:

Nada más terminar *Carlota Fainberg* me di cuenta de que los límites del relato a los que me había ceñido eran demasiado estrechos para todo lo que hubiera querido contar, para el flujo de palabras e imágenes que los personajes y los lugares por donde transitan despertaban en mí. [...] La melodía sigue siendo la misma, pero el tiempo, en el sentido musical, creo que se ha hecho más largo, con ondulaciones y resonancias nuevas²⁰.

Tanto en el cuento como en la novela, de mayor calidad literaria, se trata la misma historia: el encuentro en un aeropuerto de Claudio, un español que trabaja como “associate professor” en Humbert College, Pensilvania, y de Marcelo Abengoa, un empresario español que se dedica a comprar hoteles en decadencia por todo el mundo. Abengoa y Claudio mantienen una conversación en la que el primero cuenta la historia de Carlota Fainberg, a la que conoció en el hotel Town Hall de Buenos Aires, donde Claudio dará una conferencia sobre un soneto de Borges. En la obra, se enfrenta la naturalidad del relato oral de Abengoa con la artificiosidad parodiada del relato científico de Claudio. Termina como claro vencedor, obviamente, el relato más atractivo, el de Abengoa, con el que el lector se identifica y en el que queda atrapado.

El mismo proceso sufrió *En ausencia de Blanca*. En 1996, en agosto, aparece publicado en *El País* en forma de cuento. Volvería a editarse como novela corta en 1999, en la editorial Alfaguara. Este libro, en cuya cubierta posterior se dice que Muñoz Molina construye “un singular relato sobre el amor y otras turbadoras pasiones del ser

²⁰ A. Muñoz Molina, “Nota del autor”, en *Carlota Fainberg*, Madrid, Punto de Lectura, 2001, págs. 12-13. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

humano”²¹, expone claramente, sin embargo, la concepción poética del autor. Se narra la historia de un enamoramiento y una obsesión –los de Mario por Blanca– y un suceso fantástico inesperado –la ausencia de Blanca–. Blanca vive en el mundo de la vanguardia cultural, alejada de la norma culta de occidente, y relacionada con los artistas irresponsables y frívolos que utilizan, como escudo protector, el marbete de la postmodernidad; Mario, en cambio, que trata de complacerla en todos sus gustos, aprecia, más bien, otro tipo de arte y otra concepción vital.

La última narración extensa es *Sefarad: una novela de novelas* (2001). Se narran en ella diferentes episodios de distintas vidas con el único lazo conector de la marginalidad. Se centra el autor en las víctimas del nazismo y el comunismo, los dos grandes emblemas de la tortura física y psicológica dentro de la novela. Sefarad –conviene no olvidarlo–, es el nombre que los judíos sefardíes le dan a España, con toda la carga simbólica que supone. Titulando su obra de esta manera, parece que el autor quiere adoptar la perspectiva de los marginados, la visión que pueden tener de unos países, ya sea España, Rusia o Alemania, que los han tratado con maldad y con odio.

1.2.3. Cuentos

La primera recopilación de cuentos de Antonio Muñoz Molina aparece bajo el título de *Las otras vidas*. Estos relatos fueron escritos en la misma época que su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, por lo que las influencias o los parecidos entre ambas formas narrativas son palpables. En las siguientes palabras, el autor se refiere a la fecha concreta de composición de cada uno de ellos:

²¹ A. Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, Madrid, Alfaguara, 2002, en la cubierta posterior. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

Los tres primeros que se incluyen en este volumen fueron escritos entre el verano de 1987 y la primavera del 88 por encargo [...] «Te golpearé sin cólera» lo escribí en 1983 para el catálogo de una exposición del pintor Juan Vida. Los cuadros que cito y describo en el relato existen de verdad²².

Los tres cuentos restantes a los que alude son “Las otras vidas”, “El cuarto del fantasma” y “La colina de los sacrificios”, que serán recogidos en la colección *Nada del otro mundo*, publicada en 1993. Doce relatos²³, incluidos los que aparecieron originalmente en *Las otras vidas*, integran este volumen. Antonio Muñoz Molina experimenta aquí con técnicas y géneros nunca usados en sus novelas –el género fantástico, por ejemplo–. Además de esas novedades, se mantiene algo que sí es característico de su novelística y sus artículos periodísticos: la relación engañosa entre la apariencia y la realidad. Pueden vislumbrarse claramente en sus cuentos, como en sus artículos, los puntos más importantes de la poética que se articula en sus novelas.

²² A. Muñoz Molina, *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988, pág. 7.

²³ El novelista ubetense reflexiona sobre la manera en que el libro se fue componiendo, sigilosamente, a la vez que da ciertas nociones sobre las fechas de creación de sus cuentos: “El cuento más antiguo de este libro, «El hombre sombra», fue escrito en el otoño de 1983, con la esperanza, vana, de que ganara un concurso muy célebre entonces; el más reciente, «La gentileza de los desconocidos». Lo escribí hace apenas unos meses, y se publicó en el suplemento dominical de *El País*. Entre uno y otro han transcurrido diez años: al estupor del paso del tiempo se une el de comprobar que entre todos los libros que he ido escribiendo y publicando desde 1983 había uno que se escribía lentamente e invisiblemente, sin demasiada intervención de mi voluntad, según azares de ocurrencias y encargos, un libro disperso en revistas, o entre las páginas de otros libros, en las de los periódicos, un libro de relatos que comenzó sin que yo supiera que empezaba y que se ha concluido a sí mismo con igual sigilo” (A. Muñoz Molina, “Nota del autor”, en *Nada del otro mundo*, edición citada, pág. 27).

1.2.4. Ensayo

Córdoba de los Omeyas es el único ensayo, o la primera narración –usando el término genérico y difuso que da el propio novelista a este tipo de textos–, que escribe Muñoz Molina. Por la bibliografía con que tan detalladamente se documenta el autor, se podría hablar de la obra como ensayo histórico, donde se trata el esplendor y la decadencia de la Córdoba musulmana. Aunque, evidentemente, no es una novela, el lector queda imbuido por la forma en que aparecen caracterizadas las personas –que llegan a convertirse en verdaderos personajes literarios–, por la naturalidad con la que se cuentan las historias del libro y, en fin, por la maestría técnica de un escritor que confiesa, en algún momento, que le interesa mucho la tradición memorialista de narrar cosas, o la manera atractiva en que algunos historiadores presentan la historia, como por ejemplo Edward Gibbon. Muñoz Molina está especialmente preocupado, en este libro, por hacer partícipe al lector de todo el proceso de exploración que lleva a cabo en la capital cordobesa. Lo que el ubetense describe en *Córdoba de los Omeyas* no es una ciudad, sino la aventura de descubrimiento y encanto que experimenta un viajero por sus calles y por su pasado:

No es un libro sobre la Córdoba del siglo VIII al siglo X, sino que se convierte casi en ficción, porque es sobre alguien, yo mismo, que tiene que viajar a una ciudad para encontrar allí un cierto pasado, y se trata de la aventura de ese descubrimiento y de la aventura posterior de ese individuo que va buscando la ciudad por los libros. Es mucho más bonito²⁴.

²⁴ A. Rodríguez, “Antonio Muñoz Molina y los Omeyas”, *Jaén*, 10 de febrero de 1991, pág. 53.

1.2.5. Libros de memorias

Antonio Muñoz Molina utiliza el material autobiográfico para la creación de la mayor parte de sus novelas; sin embargo, no se puede incluir ninguna de ellas dentro del género memorialista. Sólo puede hablarse en esos términos de las dos obras que van a tratarse a continuación: *Ardor guerrero. Una memoria militar* y *Ventanas de Manhattan*.

En *Ardor guerrero. Una memoria militar* (1995), el ubetense se sumerge en este género con la naturalidad como ideal de estilo. Cuenta aquí su servicio militar, subiéndose al tren de la tradición antimilitarista y desplegando toda su capacidad humorística e irónica. No todo es humor, no obstante, porque la crueldad y la desolación del ser humano ante el miedo y el dolor se convierten en temas recurrentes. Muñoz Molina, en este libro, pretende hacer un esfuerzo de honestidad literaria y contar su servicio militar, al margen de cualquier mitificación. El lector, sin embargo, puede sentir ciertas dudas, en algunos pasajes, acerca de la correspondencia entre lo narrado y lo sucedido en la vida real del autor. Aunque en ninguna obra perteneciente a este género se puede estar seguro, por completo, de que el autor cuente una verdad que concuerde con la realidad extralingüística, el hecho de citar las palabras de Montaigne –“yo mismo soy la materia de mi libro”– parece una declaración de principios.

En 2004 aparece *Ventanas de Manhattan*, hasta ahora su último libro. El propio autor lo ha relacionado con sus primeras recopilaciones de artículos, donde fijaba su mirada en la ciudad en que vivía y en los cambios que sucedían a su alrededor. Según Santos Sanz Villanueva, “el primer impulso [del libro] tiene que ver con la confusión de testimonio,

autobiografía y narración”²⁵, es decir, existe en la obra una mezcla de géneros: desde el género periodístico hasta lo novelístico, pasando por la literatura de memorias. Parece, y por eso se ha situado la obra dentro de este apartado, que la condición memorialista se sobrepone a lo demás: memoria de Manhattan, vista por los mismos ojos de un hombre distinto en cada una de sus estancias. *Ventanas de Manhattan* puede considerarse también como perteneciente al género de los libros de viajes. En cualquier caso, esta última obra del ubetense reúne características propias de los dos subgéneros, si bien ambos se inscriben dentro del género ensayístico y comparten características.

Ventanas de Manhattan se centra, sobre todo, en el análisis de una ciudad, a veces en la manera de llegar a ella y en las aventuras y desventuras acaecidas en los múltiples viajes del protagonista. La redacción del periódico *El Correo* identifica muy certeramente la tradición a la que pertenece este libro: “Con este volumen se suma a la tradición del escritor caminante, a esa «literatura en marcha» que cuenta con ilustres precedentes como Baudelaire, Walter Benjamin o García Lorca”²⁶. El novelista destaca el esfuerzo de memoria, y no tanto de imaginación, que supone *Ventanas de Manhattan*: “El espectáculo de la ciudad y la intensidad de mi relación con ella era tan grande que no necesitaba ficción para contarlo, me bastaba con recordar lo vivido”²⁷. En el libro, se pone de relieve, sobre todo, la faceta memorialista, aunque, del mismo modo, estás presentes las características particulares del libro de viajes.

²⁵ S. Sanz Villanueva, “*Ventanas de Manhattan*”, *El Cultural de El Mundo*, 19-25 de febrero de 2004.

²⁶ Redacción, “Muñoz Molina se asoma a las ‘Ventanas de Manhattan’”, *El Correo*, 12-02-2004.

²⁷ *Ib.*, pág. 53.

1.2.6. Teoría literaria

Aparte de su producción literaria, el escritor ubetense ha recogido en forma de libro algunas de sus reflexiones sobre la literatura, algunas de sus conferencias, etc. Esos trabajos contribuyen a aclarar sus ideas acerca de aspectos importantes de su poética. Además de estos volúmenes teóricos, disperso en diversos periódicos, revistas y publicaciones, se pueden encontrar artículos y opiniones del autor que ayudan, sobremanera, al estudioso de su obra.

El primer libro de estas características fue publicado en 1993 con el título de *La realidad de la ficción*, aunque por una errata aparece en la portada *La verdad de la ficción*. Se divide en cuatro capítulos: “El argumento y la historia”, “El personaje y su modelo”, “La voz y el estilo” y “La sombra del lector”. En las palabras preliminares, Muñoz Molina se refiere al esfuerzo de sistematización que ha llevado a cabo para escribir y dictar esas cuatro conferencias y agradece, a José Luis Yuste, a Antonio Gallego y a Andrés Berlanga, que le impusieran la obligación de explicarse a sí mismo la literatura y de reflexionar sobre el lugar que ocupa la ficción en la realidad. Esas cuatro conferencias se leyeron el 22, el 24, el 29 y el 31 de enero de 1991 en la Fundación Juan March de Madrid²⁸.

En el mismo año que *La realidad de la ficción*, publica, junto con el poeta granadino Luis García Montero, *¿Por qué no es útil la literatura?* Bajo este título tan irónico, se recogen dos conferencias de Antonio Muñoz Molina: “La disciplina de la imaginación”, que inaugura el 1º Simposio de la APE, celebrado el día 8 de mayo de 1990 en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid, y “Las hogueras sin fuego”, pronunciada en Granada el 23 de mayo de 1992 en la XI Feria Provincial del Libro. De Luis García Montero se recoge una: “¿Por

²⁸ A. Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, pág. 7.

qué no sirve para nada la poesía?”, leída en la Biblioteca de Andalucía, en Granada, el 23 de abril de 1992.

Pura alegría (1998) es el último de los libros del que se hablará en este recorrido bibliográfico por su producción literaria. Este libro compila una serie de trabajos dispares: algunas conferencias dictadas en diversas universidades americanas, su discurso de ingreso en la Real Academia Española y varios artículos, además de algún otro texto. *Pura alegría* supone la presentación de la poética más reciente de Muñoz Molina, tras el hito que significa *El jinete polaco*. De cualquier manera, estos libros de teoría literaria son coherentes con su práctica artística y, en ellos, no ha variado en gran medida la opinión del autor acerca del arte y la literatura.

1.3. Formación de un canon propio

Intentar dar cuenta de todos los autores que, de una manera u otra, han dejado huella en la obra de Antonio Muñoz Molina sería un trabajo tan arduo como inútil para el objeto del presente estudio. No se quiere dar a entender, con las palabras precedentes, que establecer una lista de las influencias no sirva de nada, sino, simplemente, que puede ser más productivo, y de mayor utilidad aclaratoria, señalar sólo algunos autores determinantes en la conformación del ideario poético del novelista andaluz.

El novelista es uno de los escritores de mayor bagaje cultural de los últimos tiempos. No debe extrañar, por tanto, que el ubetense cite, y se declare discípulo de ellos, a numerosos autores: Flaubert, Galdós, Cervantes, Julio Verne, Borges, Scott Fitzgerald, Raymond Chandler, Proust, Stendhal, Miguel Torla, Graham Greene, Faulkner, Lorca, Onetti, Stevenson, Cortázar, Julio Camba, Kafka, Henry James, Baroja, Dickens,

Bioy Casares, Joyce, Conrad, Quevedo, Baudelaire, Hammett, Tolstoi, Dostoievsky... y un largo etcétera. Si al propio Muñoz Molina le resulta imposible discernir quiénes han dejado una huella más profunda en su obra, para el crítico, este trabajo será todavía más complejo. A pesar de la dificultad que implica, es necesario fijar las influencias más patentes que se aprecian en cada uno de los aspectos que mayor relevancia tienen en su prosa.

Jorge Luis Borges fue uno de los autores que más lo influyó en sus inicios como escritor. Muñoz Molina confiesa esta filiación, que jamás ha intentado esconder, en una entrevista concedida a Carlos Alfieri: “El aprendizaje de la ironía, tan importante y tan difícil, lo encontré mucho en Borges y en Bioy. Se trata de ese sarcasmo delicado, no cruento, que también viene de Cervantes, claro”²⁹. En estas declaraciones reconoce su deuda. Aunque se menciona, sólo, la imitación de la ironía, hay otros muchos elementos que beben directamente de la prosa borgiana –en menor medida de Bioy Casares–, y en los que se apoya el novelista hasta conseguir forjarse una voz personal. Es el argentino, con su peculiar manera de entender la vida y la literatura y los límites entre ambas, quien zarandea los esquemas del ubetense. En el prólogo que escribe a *El Aleph* afirma Muñoz Molina que si tiene que enumerar no sólo los libros que lo han influido, “sino que me han hecho lo que soy, como lector y como autor, uno de ellos es este, que descubrí a los 18 ó 19 años, y que trastornó por completo mi idea de la literatura”³⁰. Tal vez, siguiendo la obra culturalista y esteticista de Borges en continua conversación con la propia literatura, fue como el ubetense dio forma a

²⁹ C. Alfieri, “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 600, 2000, pág. 96.

³⁰ “Prólogo” de A. Muñoz Molina a J. L. Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998, pág. 12.

sus tres primeras novelas. Algunos críticos, de hecho, han encontrado una relación directa entre sus obras iniciales y Borges³¹.

De esta intoxicación de literatura o *literatosis*³² lo alivia Miguel de Cervantes, el escritor que mayor importancia ha tenido en su producción literaria, sobre todo con su obra maestra. *El Quijote* despierta en él un nuevo modo de abordar la narración literaria y lo ayuda a descubrir, en declaraciones del propio novelista, “la pluralidad de historias, miradas y voces que cada uno de nosotros encuentra en torno a sí con sólo abrir bien los ojos y aventurarse en el mundo y en el interior de su alma y de su memoria”³³. Con Cervantes, por tanto, aprendió que para hacer literatura bastaba con fijarse en la vida cotidiana, y que la vida es siempre más importante que la ficción; aprendió, en definitiva, el arte de observar la realidad. No es sólo un cambio de rumbo en su temática, en la forma de enfrentarse a la literatura, sino que el descubrimiento del genio de Alcalá entrañó, también, la revelación de la conciencia del estilo: de él tomó la suave ironía, la ternura hacia sus personajes –esos locos entrañables que no son capaces de distinguir la realidad de la

³¹ “La arquitectura narrativa de *Beatus ille* recuerda no sólo el argumento de “La muerte y la brújula” sino también el de otro lacónico relato de Borges, «Tema del traidor y del héroe», que curiosamente coinciden con la novela de Muñoz Molina en el hecho de presentarse como un relato «no escrito»” señala J. Prieto en su artículo “«Playing the sedulous ape»: Antonio Muñoz Molina y los espejos de la (meta)ficción en *Beatus ille*” (*Revista de estudios hispánicos*, Mayo, vol. 36 nº 2, 2002, pág. 440). De la misma manera, M. B. Ferrari señala en *Beltenebros* “la huella de la escritura de Borges; no sólo por el préstamo léxico ([...] «unánime», «conjetural», «río inmóvil»), sino también por las obsesiones temáticas –identidad, azar, ficción, duplicaciones, juegos de simetrías– y por los motivos recurrentes de sus cuentos y poemarios” (“El cine, la tradición y Borges en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Hispanic Journal*, Indiana, P.A., vol. XXI, nº 2, 2000, pág. 440). Esto último es perfectamente aplicable a *El invierno en Lisboa*, donde influyen otros factores como el cine negro y las novelas de este género.

³² “Sus personajes suelen ser melómanos inveterados, ávidos lectores o enfermos de lo que Muñoz Molina, en sintonía con Juan Carlos Onetti, denomina *literatosis*”, señala I. Andrés-Suárez en su artículo “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 11-12.

³³ A. Muñoz Molina, “Aniversario íntimo”, en *Las apariencias*, edición citada, págs. 97-98.

fantasía, pero que poseen, en algunos momentos, una lucidez asombrosa— el arte del silencio, etcétera. Muñoz Molina, que se declara abiertamente cervantino e imitador de su maestría, le rinde homenaje en numerosas ocasiones³⁴.

Los personajes de sus primeras novelas responden todos al modelo quijotesco. La diferencia con el resto de la obra del jiennense, el cambio de rumbo o la evolución, radica en la forma en que el narrador de las novelas se enfrenta a esos personajes. En el principio de su carrera literaria, Muñoz Molina parece estar de acuerdo con ellos; a partir de un determinado momento, el narrador se burla de la manera tan artificiosa en que aplican a la realidad los patrones que conocen de los libros y las películas: Minaya ha aprendido, gracias a la ficción, a mitificar, a imaginar a Jacinto Solana como a un héroe de la resistencia antifranquista, y a verlo como un escritor preocupado siempre por su obra, hasta en los momentos en que su vida corría peligro; Santiago Biralbo y Lucrecia han descubierto el amor, y el sufrimiento de los enamorados, en *Casablanca* y en la literatura, lo mismo que el narrador anónimo del relato ha conocido el prestigio del fracaso en los libros; los personajes que rodean a Darman han seguido el modelo de heroicidad que han leído en los libros, sin prestar la más mínima atención a los hechos reales. Los personajes de estos libros son perfectamente quijotescos, pero en ellos —y esto los diferencia de *El Quijote* y de otras obras de Muñoz Molina—, la voz que narra los considera con excesiva seriedad. El escritor andaluz no había conseguido dominar aún con soltura la ironía. Será en *Los misterios de Madrid*, novela protagonizada por Lorencito Quesada, donde por primera vez el narrador se despoja de la gravedad de *El invierno en Lisboa* o de *Beltenebros*. La narración de

³⁴ Vid. el homenaje explícito en “Una infancia en Cervantes”, en P. Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción. Actas del Coloquio Internacional, Estepa, diciembre-1998*, Estepa (Sevilla), Excmo. Ayuntamiento de Estepa, 1999, págs. 10-24.

las aventuras del intrépido corresponsal de *Singladura* va acompañada siempre de humor, de ironía y de cierta ternura entrañable.

En la adquisición del dominio técnico de la ironía, tuvo especial trascendencia la lectura del uruguayo Juan Carlos Onetti, con su peculiar atención a la realidad, la que lo hace volver la espalda a las posturas más literaturizantes, aquellas que se encierran en la propia literatura y que impiden la entrada del oxígeno de la realidad. De Onetti tomó su mirada irónica hacia la vida, y, como escribe Soria Olmedo en la introducción a la colección de relatos *Nada del otro mundo*, “el patetismo tierno e implacable de los sentimientos, la melancolía y la lucidez de tantas situaciones”³⁵.

Durante su infancia y adolescencia, Muñoz Molina leyó la obra completa de Julio Verne, en quien halló la presencia necesaria de una historia envolvente y atractiva. Comprendió, leyendo al francés, que el escritor establece un lazo con el lector que le impone, en cierta medida, la obligación de narrarle algo que le interese: es la cortesía que debe tener el novelista con quien se esfuerza por escuchar. Cuando llegó a la literatura, sin embargo, el ubetense tuvo que sobreponerse al problema del experimentalismo para regresar a la tradición de la literatura de aventuras y volver a contar una historia, sustentada, por supuesto, en una trama bien urdida. En su obra pueden descubrirse claros homenajes sentimentales a las novelas de Julio Verne: en el título de sus dos primeras recopilaciones de artículos (*El Robinson urbano* y *Diario del Nautilus*) o en el nombre de la protagonista de *El jinete polaco*, Nadia.

Muñoz Molina, según su concepción teórica, necesitaba recrear el mundo de su infancia, donde las narraciones orales eran habituales. Descubrió entonces, en William Faulkner, que la mejor manera de

³⁵ A. Soria Olmedo, “Introducción: El curioso impertinente. Sobre la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina” a A. Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, edición citada, pág. 12. Esta afirmación se refiere a algunos cuentos del libro, pero es aplicable a gran parte de su creación artística.

hacerlo era crear un espacio al estilo del creado por el escritor norteamericano, un espacio que no se rige por las mismas leyes que la realidad: Mágina. Se puede hablar de Mágina, aunque con ciertas reticencias, como un espacio mítico donde reinan las voces del pasado, donde los personajes se alimentan de esas voces para adecuar sus vidas a las historias, que en ese lugar, y sobre sus habitantes, han oído en su infancia y en su adolescencia. Salvador A. Oropesa insiste en la relación entre Mágina y el condado de Yoknapatawpha, prestando atención a las similitudes de las sociedades rurales representadas en ambos sitios:

Mágina y Yoknapatawpha tienen muchos puntos de coincidencia. Son sociedades rurales, periféricas, en las que el desarrollo de la modernidad es incompleto, y en la que persisten formas del antiguo régimen, la segregación racial del Sur de los Estados Unidos y el señoritismo andaluz³⁶.

Además de esta influencia temática, el escritor ubetense tomó de Faulkner el recurso técnico de utilizar diversas voces para contar una misma historia, supo que la novela que avanza movida por una sola voz estrecha las posibilidades de su estilo, limita enormemente la capacidad de la emoción y supone una dificultad para la existencia de perspectivas diferentes. Por todo eso, en *El jinete polaco*, se permite el exceso de voces, de perspectivas, de situaciones e incluso, de páginas, según sus propias afirmaciones³⁷. En este sentido, Alicia Molero de la Iglesia llama

³⁶ S. A. Oropesa, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pág. 23. Como se verá más adelante, no todo en Mágina es mítico, sino que se produce el tránsito desde la cerrazón mítica hasta la apertura racional.

³⁷ En una entrevista concedida a X. Martí de *El Independiente* (Madrid, 17 de octubre de 1991) afirma lo siguiente: “El recurso parcial del género [en *Beltenebros*] tiene la ventaja de que te ofrece una forma, pero una forma muy rígida que tergiversa y distorsiona la narración. Llegó un momento en que eso me obsesionó mucho y pensaba que debía encontrar una forma autónoma porque en esa rigidez no puede entrar ni la ironía ni, casi, la verdad”. Sólo puede sobreponerse a esa rigidez con

la atención sobre los parecidos entre el Premio Planeta de Muñoz Molina y *¡Absalom, Absalom!* del Premio Nobel norteamericano. Resulta interesante reseñar, según ella, “la influencia de Faulkner en la estructura narrativa de *El jinete polaco*, al representar la condición repetitiva de un mundo narrado siempre a partir de otras voces que lo describen”. Continúa señalando las semejanzas entre ambas novelas a partir de sus personajes: “Como Quentin y Shreve, Manuel y Nadia reconstruyen el espacio rural a partir de lo que les ha sido contado”³⁸.

Marcel Proust se yergue como otro hito en la carrera novelística de Muñoz Molina. De Proust asimila la utilización de la memoria personal como materia prima para la literatura. Esta asimilación resulta fundamental para la creación de novelas que se sirven no tanto de las invenciones literarias ajenas –caso de *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*–, como de la vida personal del autor y de quienes comparten su mundo. Al confrontar la memoria personal con la memoria colectiva de los pueblos, por otra parte, debería enfrentarse, sin duda, a algunos mitos irracionales y plantearlos en sus justos términos de realidad, eliminando de ellos toda la hojarasca de apariencias. Es estrecha, por lo tanto, la relación entre la memoria –individual y colectiva– y la lucha del escritor contra las supersticiones y las mitologías que se protegen bajo la costra de lo aparente, sin llegar nunca a lo esencial.

Finalmente, es de rigor destacar, por el periodo histórico especial que tuvo que vivir el autor, sus “influencias morales”. Señala Muñoz

técnicas nuevas y con una historia que no se adecue a ningún subgénero concreto: “Yo creía que la contención era un valor absoluto, pero después me he dado cuenta de que desmelenarse y volverse descarado, también”. En el mismo sentido, en una conversación con Ángeles García le dice, en relación con *El jinete polaco*, lo siguiente: “Creo que toda mi vida he estado aprendiendo para escribir este libro, y en él me he permitido el lujo de escribir con descarado. Yo era muy pudoroso, muy literario escribiendo, y aquí me he permitido el lujo del exceso” (A. García, “No somos huérfanos ideológicos del Mayo Francés”, *El País*, 25,26 de diciembre de 1991).

³⁸ A. Molero de la Iglesia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berlín, Peter Lang, 2000, págs. 398-399.

Molina, haciendo alusión a unas palabras de su amigo y crítico Andrés Soria Olmedo, que “los de nuestra generación habíamos tenido que buscar a nuestros antepasados morales. Habíamos tenido que saltar sobre la miseria de la dictadura para buscar modelos morales y políticos”. Se pregunta el autor dónde encontrarían esos modelos si no “en la generación de la República”³⁹. Ciertamente, toda la generación de Muñoz Molina se encontró con el panorama desolador de la cultura cerrada y censurada del franquismo y de la mala literatura. De esta forma, Muñoz Molina y cuantos comienzan a escribir al mismo tiempo que él necesitan recurrir a modelos literarios de libertad artística y de calidad estética.

1.4. Trayectoria literaria

Han sido muchos los críticos que se han preocupado por la evolución experimentada en la obra del escritor andaluz. Partiendo de las palabras de la profesora Irene Andrés-Suárez, se analizará lo que se interpreta como una evolución clara del novelista:

En su trayectoria narrativa percibimos claramente tres etapas bastante bien delimitadas, aunque no impermeables. Deslumbrado al principio por escritores como Jorge Luis Borges y condicionado, en cierta forma, por su admiración desmedida por la cultura en todas sus manifestaciones, empezó escribiendo novelas que se nutrían esencialmente de música [...], de literatura [...] y de películas. *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* ilustran [...] esta tendencia; poco a poco [...] se internó de forma plena –en *Beatus ille* están ya los gérmenes de esta inclinación– por los meandros de

³⁹ E. A. Scarlett, art. cit., pág. 72.

la memoria personal (y tangencialmente de la colectiva) como ponen de manifiesto *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*. Con *Plenilunio* cambia de rumbo; a la vez que se entronca con los escritores comprometidos con la realidad circundante, como Larra, Galdós o Baroja, intensifica una corriente presente ya desde los inicios de su producción, la voluntad crítica y didáctica⁴⁰.

Efectivamente, en sus primeras novelas, o, para ser más preciso, en sus primeras obras –ya que sus dos primeras recopilaciones de artículos y sus primeras colecciones de cuentos también participan de esta manera de enfrentarse a la ficción–, se asiste al triunfo de la literatura y la cultura sobre la vida y la realidad, al triunfo de la estética culturalista de los novísimos frente a la cotidianidad pedestre de la vida⁴¹. La vida, en esos momentos de la producción moliniana, no era más que un pretexto en el que sustentar lo verdaderamente importante: la literatura, el cine, el arte, la música. Se dejó deslumbrar, al principio, por el prestigio literario, en un sentido amplio de la palabra. A pesar de ello, en esta primera etapa, en la que deben incluirse sus tres primeras novelas, aparecen ya los motivos que se desarrollarán en sus obras posteriores. *Beatus ille*, quizá su mejor obra después de *El jinete polaco*, funciona como obertura, en el sentido musical y con el significado que el autor atribuye a este término, de toda su novelística posterior: aquí se encuentra Mágina, un espacio que se corresponde en algunas ocasiones con las características de los lugares míticos, donde se desarrollan íntegramente algunas de sus novelas y al que solamente se alude en otras;

⁴⁰ I. Andrés-Suárez, art. cit., pág. 16.

⁴¹ “*Beltenebros* [...] *Beatus ille* [...] *El invierno en Lisboa* [...] están fuertemente ancladas en la experiencia artística, ya sea la literatura o el cine, como en *Beltenebros* y *Beatus ille*, ya sea la música en *El invierno en Lisboa*. [Nos encontramos frente a] un modo de producción culturalista deudatario de las estéticas novísimas de la década del 70”, sostiene M. B. Ferrari en “La narrativa de Antonio Muñoz Molina: de *Beltenebros* a *Plenilunio*”, *Letras de Deusto*, Bilbao, vol. XXXI, nº 92, 2001, pág. 218.

el uso de los materiales proporcionados por la memoria individual y colectiva (retomada luego en *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero*, *Sefarad*); la presencia continua de la tradición oral, de los personajes que se cuentan historias unos a otros (observable en toda su obra), etcétera.

La segunda etapa y definitiva, se produce cuando Muñoz Molina fija su centro de atención en la realidad y en la vida. La profesora Andrés-Suárez establecía una tercera etapa en la obra del ubetense, encaminada hacia el didactismo. La obra que inaugura esta etapa es *Plenilunio*, una novela de tesis⁴² donde se sostiene el total desamparo del hombre ante un asesino irreconocible por los signos externos, la indefensión, en definitiva, de la víctima ante el verdugo. Si Andrés-Suárez hubiera contado con los datos literarios que se poseen actualmente, no habría hablado, casi con toda seguridad, de esta etapa didáctica; más bien, como se hace aquí, habría distinguido dos etapas diferenciadas.

En esta tesis doctoral se tiene en cuenta la totalidad de la obra de Muñoz Molina, hasta su último libro, *Ventanas de Manhattan*. La perspectiva es mucho más amplia y se cuenta con más pormenores. Puede comprobarse, a la vista de las siguientes obras del autor, que *Plenilunio* no fue más que una de las manifestaciones de esa concepción general que centra su atención en la vida circundante. Con *Carlota Fainberg*, *En ausencia de Blanca* o *Sefarad* continúa en la misma línea abierta en *El jinete polaco* y que no se ha interrumpido todavía. La vertiente social que se aprecia en *Plenilunio*, pero también en *Sefarad*, no es más que una consecuencia lógica de su preocupación moral, que proviene ya de *Beatus ille*, que se desarrolla en *El jinete polaco* y que

⁴² Cuando se habla aquí de novela de tesis no hay que entender en esta calificación ningún sentido peyorativo ni cualitativo. En esta obra, Muñoz Molina despliega todas sus dotes narrativas, si bien el lector puede abstraer una tesis central, sustentada en el ultraje de las niñas y en el atentado final contra el inspector.

desemboca en su obra subtitulada “Una novela de novelas”. En *Ventanas de Manhattan* sigue profundizando en esa veta realista (en el sentido de vuelta a la realidad) y moral, si se quiere, que comenzó con *El jinete polaco* y que no ha dejado de incrementarse hasta llegar a la publicación de su último libro.

El hecho de volver su mirada a los aspectos más interesantes de la vida, desde una perspectiva menos literaturizante, no significa, sin embargo, que el novelista renuncie a utilizar las fuentes literarias que más le gustan y más le han influido. K. Beilin, en un momento de la entrevista que le hace al escritor, se sorprende de que diga que se inspira “más en la vida, mientras que los profesores dicen que la literatura nace de la literatura”. Muñoz Molina, con su característico sentido común y con total honestidad, contesta que “una cosa no quita la otra. Sin duda, me inspiré más en la literatura al escribir *Beatus ille* y más en la vida al escribir *Ardor guerrero*. En ambos casos es literatura y la literatura implica una tradición literaria”⁴³.

En la obra de Muñoz Molina, por tanto, se aprecian dos momentos bien diferenciados: en el primero, el autor hace literatura apoyándose en la propia tradición literaria, en los libros que ha leído y en las películas que ha visto; en el segundo, cuando ya ha adquirido una voz propia, se despoja de todo el follaje libresco y se concentra en escribir sobre la realidad. Es decir, en la obra del novelista andaluz se ha producido una maduración que ha supuesto el despojamiento de todo lo accesorio para quedarse, exclusivamente, con lo esencial de la literatura: la atención a la realidad.

⁴³ K. O. Beilin, “Antonio Muñoz Molina: inventar las cosas tal como son”, en *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis, 2004, pág. 116.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

El panorama literario que encuentra Muñoz Molina, cuando comienza su carrera, era totalmente contrario a su concepción actual de la literatura. Él había aprendido, en el entorno rural de tradición oral en que se había criado, que las historias, para ser interesantes, para apresar al público y atraparlos en la ficción, debían, paradójicamente, hablar de la realidad y contar relatos que tuvieran un principio y un fin y, aunque parezca una perogrullada, relatos que narraran algo. Pero en la década de los ochenta, cuando el escritor ubetense empieza a dar sus primeros pasos, coleaba todavía en la novela aquello que se viene llamando experimentalismo.

Antes de hacer un breve repaso por la evolución de la novela española, hay que tener en cuenta que Muñoz Molina recibió la influencia de muchas generaciones distintas, que permanecían activas cuando se produjo su irrupción en la literatura. Francisco Rico, en la introducción de su manual de literatura, distingue cinco generaciones⁴⁴: la del 27, con Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o Rafael Alberti; la generación del 36, con Camilo José

⁴⁴ F. Rico, "Introducción" a F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, tomo 9, Barcelona, Crítica, 1992, págs. VII-XI.

Cela como máximo exponente; la generación del 50 o de medio siglo, con Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma; los “novísimos” o la generación del 68; y, finalmente, los nuevos escritores, nacidos a partir de 1950, donde se incluye, entre muchos otros, a Antonio Muñoz Molina. Este dato no es en absoluto baladí, porque las influencias recibidas de todos estos programas estéticos, contrapuestos en muchos casos y que forman lo que podría denominarse modernidad literaria, desembocará en esa nueva, discutida y discutible, concepción filosófica, moral y estética denominada postmodernidad, aunque, como dice Muñoz Molina, en un sentido más bien político o social que artístico, para ser postmoderno antes se ha debido ser moderno⁴⁵.

Una pequeña revisión de la novela que se escribió tras el triunfo franquista, y de la evolución que la ha llevado hasta el momento actual, puede arrojar luz sobre la obra del jienense. Con la férrea censura impuesta por el régimen dictatorial, difícilmente podía criticarse, y salir inmune, la situación de miseria económica y decaimiento espiritual de los españoles, de manera que los escritores tuvieron que buscar una forma velada de arremeter contra la dictadura y sus consecuencias. Herzberger destaca este hecho, haciendo ver que los escritores más o menos contrarios a las ideas y a los mitos creados por el franquismo tenían como única arma crear unos mitos inversos, donde se dejaran traslucir, y sugerir, ciertas críticas:

While Francoist historians sought to expurgate the contingencies of dissonance with a mythic historiography, the social realists contested the state's myths by creating a mythic discourse in

⁴⁵ *Vid.* Entrevista [vídeo] de Matías Vallés, “Conversa amb Antonio Muñoz Molina”, Palma, “Sa Nostra” Caixa de Balears, 1994.

reverse: their novels portray a specific present that suggests a specific past⁴⁶.

Éste era el único modo de concienciar a los lectores, a aquel escaso número de personas que sabían leer, de mostrar el mundo tal y como era, con toda su pobreza y con toda su acritud. No tenían otra posibilidad, por tanto, salvo recurrir al llamado realismo social, que pretendía zarandear los espíritus y conseguir abrir los ojos de la gente.

El problema es que esta fórmula se volvió inútil de tan repetitiva⁴⁷. Incluso los censores franquistas veían en las novelas una forma de fortalecer el régimen, puesto que el sentimiento que imperaba en este tipo de obras era el de la fatalidad, el de la asunción de un destino impuesto por una mano poderosa e indiscutible. El profesor Esteban Torre, en las notas prologales a *Florido mayo* de Alfonso Grosso, afirma que “la verdad es que, a finales de los 60, la veta del realismo «social», denominado a veces «socialista», estaba ya más que agotada. El socialrealismo –continúa– [...] tiene su momento de auge a mediados y finales de los 50”⁴⁸. Ciertamente, ya en los 60 el realismo social se ve inmerso en una decadencia total y hasta los novelistas se percatan de la escasa repercusión social y de la ineficacia de sus escritos, que queriendo ser literatura política no eran ni una cosa ni la otra⁴⁹.

⁴⁶ D. K. Herzberger, “Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain”, *PMLA*, vol. 106, nº 1, 1991, pág. 36.

⁴⁷ F. Ayala culpa de esta sequía cultural a la guerra civil y al régimen fascista posterior, “ya que la comunidad literaria misma fue arrasada y destruida por el vendaval sin que, una vez pasado, subsistiera mucho de ella en el solar antiguo. Precisamente las deficiencias de que adolecen los nuevos escritores peninsulares es un resultado penoso de la *tabula rasa* sobre la cual, sin culpa de su parte, se vieron obligados a garrapatear hacia la reconstrucción de una vida literaria”, en “Nueva divagación sobre la novela”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, pág. 568.

⁴⁸ E. Torre, “Alfonso Grosso: ficción y realidad”, en A. Grosso, *Florido mayo* (edición de E. Torre), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pág.16.

⁴⁹ Vid. A. Basanta, *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990, pág. 49.

Ante esta situación, los escritores comienzan a abandonar su interés por los problemas de la sociedad y a preocuparse, exclusivamente, por las posibilidades estéticas que les ofrecía la lengua, por experimentar nuevas técnicas, por crear obras con estilos particulares. Empiezan a escribir, entonces, novelas que con dificultad pueden incluirse dentro del realismo social. *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, es una de los primeros libros donde se introducen estos cambios, aunque dentro todavía de la preocupación social. Son interesantes, a este respecto, las palabras de Esteban Torre acerca del cambio que se produce desde el realismo social hasta otras nuevas formas: “Por estos mismos años, al *compromiso* literario del realismo social se venía oponiendo, por ejemplo, el *formalismo* de la «nueva novela» francesa, el *nouveau roman* de Butor y Robbe-Grillet”. Continúa el profesor Torre su argumento haciendo referencia a la novela hispanoamericana, una nueva competencia que le sobreviene a la concepción literaria del socialrealismo: “Poco después, estallará el *boom* de la novela hispanoamericana, a raíz del éxito alcanzado por *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa, y especialmente tras el triunfo avasallador de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez”⁵⁰.

Si bien en la novela de Martín-Santos se perciben las turbulencias estilísticas que zarandean, según el profesor Torre, la concepción de la novela en ese momento, aún se conservan en *Tiempo de silencio* ciertas características de etapas precedentes. Con Benet, según señala Constantino Bértolo, la cosa cambia:

Con el mundo narrativo de Benet se rompía la visión del mundo correspondiente a la cultura de la resistencia. Las relaciones entre lo público y lo privado, entre lo colectivo y lo político, se alteraba

⁵⁰ E. Torre, art. cit., pág. 19.

de manera rotunda. La novela dejaba de ser lugar de lo público para devenir el reino de lo privado, y lo colectivo se convertía en mera suma de intimidades sin que lo político apareciera, al menos aparentemente, por ningún lado⁵¹.

Este tipo de novela “había cultivado –según palabras de Santos Sanz Villanueva– un relato experimental, desintegrador de los componentes fundamentales de la tradición y propicio a un mínimo contenido argumental”⁵².

De la misma forma que el realismo social se agotó a fuerza de tanta repetición, el experimentalismo en la novela, como toda forma de vanguardia, terminó convirtiéndose en una simple fórmula reiterada de lo que en principio fue un estilo innovador. El experimentalismo, por otra parte, supuso una traba en la recepción de la obra e impidió la relación fluida entre autor y lector. El lector que tomaba entre sus manos una novela debía estar dispuesto a luchar intelectualmente contra una serie de técnicas nada sorprendentes ya pero que, en gran medida, dificultaban la comprensión de lo que se le estaba contando. El receptor de la obra literaria se sentía incapaz de discernir el argumento de la obra o, lo que es todavía peor, encontraba en muchos casos, si era contumaz y persistente, una desalentadora falta de argumento, la ausencia de una recompensa a tanto esfuerzo. Por el contrario, como a todo movimiento de vanguardia, hay que agradecer al experimentalismo que sacara el género novelístico del parón estético en el que se encontraba por culpa de los epígonos del realismo social.

⁵¹ C. Bértolo, “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de Occidente*, nº 98-99, Julio-Agosto, 1989, pág. 37.

⁵² S. Sanz Villanueva, “La novela”, en F. Rico, *op. cit.*, pág. 254. Comenta unas páginas antes que, en la década de los 70, los escritores más jóvenes no habían superado todavía en sus novelas las técnicas más radicales del experimentalismo. En ese contexto, añade Sanz Villanueva, en la frontera de los 80, se gesta una nueva forma de narrar que suscitó un interés inusual por parte de los lectores (*ib.*, págs. 251-252).

Si Martín-Santos ha sido considerado el escritor que insufló nuevos vientos sobre el aire enrarecido del realismo social, Eduardo Mendoza, con su novela *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), es aceptado generalmente por la crítica⁵³ como el impulsor de la recuperación de los moldes tradicionales de la narrativa, del gusto por contar historias, el regreso, en definitiva, a uno de los elementos fundamentales del relato: el argumento.

Muñoz Molina se encuentra con esta situación al comenzar su carrera⁵⁴: una vuelta al gusto por la narración de peripecias, condimentada por los últimos coletazos del experimentalismo, que condicionaba enormemente la actividad de los jóvenes escritores que aún no poseían un estilo propio. Muñoz Molina, educado sentimentalmente en los seriales de la radio y oyendo las viejas historias de guerras y de penurias de la gente del campo, prefería escuchar, leer y escribir historias que narraran ciertas peripecias, aunque eso supusiera padecer el sambenito de lo anticuado, perder la sofisticación del prestigio del experimentalismo y ese aire de actualidad de la vanguardia postmoderna y eternamente joven de los ochenta.

⁵³ Vid. *Ib.*, pág. 254; también D. Villanueva y otros, “La «nueva narrativa española»”; AA.VV., “La pleamar de los ochenta”, en F. Rico, *op. cit.*, pág. 289 y pág. 409, respectivamente; I. Soldevila-Durante, “La narrativa”, en varios autores, *Historia de la literatura española*. Volumen II, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 1200. Sin embargo, existen algunos otros críticos, como A. Basanta (*op. cit.*, pág. 67), que sitúan a Torrente Ballester como el precedente del desmantelamiento del experimentalismo: “*La saga / fuga de J.B.* (1972), de Torrente Ballester (generación del 36), parodiaba las novedades experimentales a la vez que recuperaba la herencia cervantina de novelar y daba una original respuesta española a los logros narrativos de los novelistas hispanoamericanos”, aunque señala también la importancia de Eduardo Mendoza o Miguel Espinosa (*Escuela de mandarines* de 1974) en el camino de vuelta hacia la narración de historias.

⁵⁴ “La literatura, sobre todo la narrativa, debía atenerse a ciertas normas de rigurosa vanguardia a las que apresuradamente se daba el nombre de experimentales. La narración lineal, los diálogos naturalistas, el dibujo de personajes, la trama, eran convenciones decimonónicas que no tenían más utilidad que la de su demolición permanente” (A. Muñoz Molina, “Prólogo” a J. L. Borges, *El Aleph*, edición citada, pág. 12).

Retornar al uso del argumento en la novela significaba volver a establecer la tradicional comunicación con el lector ⁵⁵, bastante desencantado con las técnicas experimentales usadas por los novelistas anteriores. No se trata de sostener aquí que, tras el experimentalismo, la calidad literaria de las novelas descienda por una acomodación exclusiva a la historia y por una despreocupación total por el estilo, sino que, simplemente, se suma a esas técnicas la existencia de algo tan esencial y tan específico del género como la presencia de una fábula transmitida a través de una determinada disposición o trama. Juan Oleza constata este hecho:

El experimentalismo y la metanarratividad han quedado incorporados a la novela de los 80, pero como una dimensión de fondo, no como su esquema vertebral. La novela actual [...] se sabe una ficción [...] pero la dirección dominante de su mirada ha regresado al relato, a la pasión del argumento⁵⁶.

Esta pasión por adoptar de nuevo los modelos tradicionales de la narración, por provocar en el lector un interés en el argumento de la novela y no tanto en la manera en que está escrita –en la dicción– ocasiona la irrupción en el panorama literario de obras que históricamente habían pertenecido a la subliteratura, pero muy apropiadas para envolver al lector en una trama bien urdida, con un principio y un final bien marcados: la novela negra o el género policiaco. El máximo exponente español, que otorga al género una nueva dimensión literaria, es el recientemente fallecido Manuel Vázquez

⁵⁵ Vid. F. Serra, *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*, Madrid, Pliegos, 2000, pág. 37; D. Villanueva y otros, art. cit., pág. 285.

⁵⁶ A. Amorós *et alii*, “El estado de la cuestión: Novela española 1989-1990”, *Ínsula*, nº 525, 1990, pág. 11.

Montalbán⁵⁷, creador de la serie novelesca protagonizada por el detective Pepe Carvalho. Para Sanz Villanueva, uno de los aportes más interesantes de la literatura postfranquista es, precisamente, el rescate y la dignificación de los moldes novelísticos populares y desprestigiados, esos que se engloban en el membrete de subliteratura⁵⁸.

En otro sentido, José-Carlos Mainer destaca la importante repercusión que este género ha tenido en la novela española del momento, puesto que la presencia de la novela negra o policiaca no se limita a su cultivo, sino que se extiende al resto de géneros novelescos, prestándoles técnicas y recursos provenientes de ellas⁵⁹.

La entrada en la literatura culta, en la gran literatura, de la novela negra no se debe exclusivamente al retorno de los escritores a las novelas con argumento, sino que responde sobre todo a la naturaleza intrínseca del género, a su capacidad de adaptación y a su flexibilidad. A este aspecto se refiere Baquero Goyanes, que destaca la capacidad de adaptación y de asimilación del género narrativo:

La flexibilidad de la novela explica lo muy fácilmente que este género se transforma bajo la presión de las modas literarias dominantes en cada época. Tratándose de un género que vive, frecuentemente, nutriéndose de lo que a los demás pueda tomar, no debe extrañarnos que suela cruzarse con el que en su siglo predomine.⁶⁰

⁵⁷ Según Vázquez Montalbán (“Sobre la inexistencia de la novela policiaca”, en J. Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 49-62) no existe en España una novela policiaca, sino un acercamiento, y, según Latorre Madrid, “este acercamiento, para el autor, ha estado motivado por un deseo de narratividad, y para atraer a un público amplio” (M. A. Latorre Madrid, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina. Beatus ille como metanovela*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pág. 137).

⁵⁸ S. Sanz Villanueva, “La novela”, art. cit., págs. 256-257.

⁵⁹ J.-C. Mainer, “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, pág. 56.

⁶⁰ M. Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pág. 55.

Baquero Goyanes considera que en el siglo XX se ha impuesto, con éxito indiscutible, la novela-ensayo, al modo de Huxley. El mayor impacto que ha recibido el género novelístico en los últimos tiempos, sin embargo, incluida la obra de Muñoz Molina, no proviene, paradójicamente, de la literatura, sino del séptimo arte: del cine y las películas de detectives, de crímenes y de sus resoluciones. Tal vez haya que buscar en la extensión del buen cine de los cuarenta, en la difusión de la imagen en detrimento de la palabra, la raíz del triunfo de la novela policiaca, aunque, naturalmente, haya modelos literarios como Simenon, Chandler, Hammet o John Le Carré, sin los que sería impensable la existencia del género policíaco⁶¹. Las siguientes palabras de Latorre Madrid sintetizan muy bien lo que se viene sosteniendo acerca de la novela negra y su relación con el cine:

Novelas y relatos que están dotadas de narratividad frente a la novela ensimismada. Son novelas dotadas de elementos de trama-intriga, que toma la criminalidad como elemento narrativo, como provocación para que el lector se meta dentro de ellas, para que quede atrapado.

Por último [...] la influencia del cine, en especial el cine negro que se produce principalmente en América en los años treinta y cuarenta, además fue un factor divulgador de la literatura negra (recordemos que muchos de los escritores de novela negra norteamericana eran guionistas de Hollywood, como Chandler)⁶².

La novelas de Muñoz Molina que más se acercan a estos géneros son las tres primeras, en las que –conviene recordarlo– escribía

⁶¹ A este género, y a sus relaciones con el cine, se le prestará atención en el capítulo dedicado a los personajes de *El invierno en Lisboa*.

⁶² M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 135.

basándose más en lo que había leído en los libros que en lo que observaba de la vida real. *Beatus ille* se acerca más a la novela policiaca en la que hay un crimen que resolver, un misterio que dilucidar; y *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* pueden incluirse dentro del género negro: ambientes oscuros, cerrados, el mundo de la noche y de los bajos fondos de la sociedad, de criminales sin escrúpulos que manejan armas de manera cotidiana y que están familiarizados con la muerte y el dolor.

La recuperación del argumento en la novela supone también la recuperación de la historia individual o, incluso, la ruptura con las reglas características y propias del género narrativo para contar y recomponer la historia personal. No debe olvidarse el mundo en que se hallaban, y en el que aún está inmersa la sociedad, los componentes de la generación de Antonio Muñoz Molina. A principio de los ochenta sobreviene en España, en Europa y en toda la cultura occidental el impacto de ese movimiento cultural que se ha dado en llamar postmodernidad. Los valores de esta época se organizan en torno a un axioma general: no existen valores ni verdades absolutas. Ante esta afirmación, el individuo se desprende del refugio colectivo y sólo tiene una manera de aferrarse a una moral, a una serie de costumbres y tradiciones: escuchándose a sí mismo. De ahí que nazca o, mejor, que se intensifique el intimismo que comenzó con los novísimos o generación del 68⁶³ y que estalló en los ochenta y noventa, donde se ha dado una gran concentración de diarios y de memorias.⁶⁴ Sin ir más lejos, Muñoz Molina comenzó su carrera literaria con *El Robinson urbano* y con *Diario del Nautilus*.

⁶³ “El intimismo es un rasgo, no único, pero sí predominante en el conjunto de la obra de varios de los narradores de la generación del 68” (S. Sanz Villanueva, “La novela”, art. cit., pág. 268).

⁶⁴ “Un síntoma de tal *reprivatización* se halla, a mi parecer, en la reciente abundancia de diarios, dietarios y memorias personales, cuya presencia actual contrasta con el escaso cultivo de ese género en épocas anteriores. El dietario es fórmula para épocas de incertidumbre histórica en la que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor, en ellos se asienta la potestad del yo que se permite el capricho de la arbitrariedad –pues habla de lo que quiere y desde su

Además de los diarios, deben mencionarse también las obras autoficticias, cuya proliferación, según Molero de la Iglesia, “tiene que ver más con el contexto literario que con el momento personal, contrariamente al caso del autobiógrafo, cuya obra responde en gran medida a la propia evolución profesional o a la idea de carrera concluida”. Continuando la contraposición entre las ficciones autobiográficas, o las narraciones autoficticias, y las autobiográficas, indica Molero de la Iglesia que “mientras la obra autobiográfica suele llegar como consecuencia de la madurez del escritor, el novelista autobiográfico está influido ante todo por la estética del momento, que en este final del XX viene claramente dominada por la vuelta al intimismo”⁶⁵. Podría pensarse, puesto que el lector carece de la información suficiente para determinar qué datos son reales y cuáles son ficticios, que *Ardor guerrero*, subtitulada *Una memoria militar*, es una narración autoficticia. El problema se presenta desde el momento en que el autor declara, al principio del libro, la manera honesta en que lo ha escrito. Autor y lector, entonces, establecen un pacto de verdad que le impide al primero mentir y al segundo, desconfiar de la veracidad de lo narrado. De cualquier manera, *Ardor guerrero* tampoco se adapta a la definición dada por Molero de la Iglesia:

Lo que se viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor [...] esto lo separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado

peculiar punto de vista, y hasta donde quiere-, sin llegar a la misantropía ni a la soberbia, pero siempre rozando una y otra, a la par que se afirma con orgullo vivir por y para la literatura” (J.-C. Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, pág. 154).

⁶⁵ A. Molero de la Iglesia, “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, nº 9, 2000, págs. 534-535.

autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona que no muestran explícitamente la relación entre personaje e instancia de escritura⁶⁶.

Ardor guerrero no es una “falsa enunciación”, sino una enunciación veraz, aunque se perciba en algunos momentos aventuras propias y características de una novela. Como se puede observar, es complicado decidir a qué género pertenece esta obra de Muñoz Molina: si a la memoria, como indica el propio autor; si a una autobiografía ficticia, aunque se centra sólo en un periodo vital del personaje; o si a una autoficción. Son géneros resbaladizos cuya frontera es permeable y donde el principal problema con el que se encuentra el crítico es el desconocimiento de la falsedad o veracidad de los datos contenidos en las obras. De todas las posibilidades, se prefiere aquella que clasifica *Ardor guerrero* en el género memorialista, en atención a lo que dice el propio autor. Por tanto, este libro –se puede afirmar– es una memoria, y, más concretamente, la memoria de una etapa determinada del personaje: el servicio militar.

El intimismo del que viene hablándose –que deriva en unas ocasiones hacia los dietarios y, en otras, hacia las memorias–, conduce, obviamente, al escritor a dejarse llevar por sus sentimientos y por el subjetivismo, propios de una época que carece de puntos de referencias fijados por agentes externos al individuo y donde la única manera de orientarse, en esa maraña de ideas contradictorias y de valores morales opuestos, es volcarse hacia el interior emocional y sentimental del sujeto. La inexistencia de una moral que tutele al ser humano por la vida provoca el desconcierto y la descomposición del alma, que emprende caminos nuevos cada vez que se siente perdida o que cree haber errado en su elección. Ante esa situación, sólo se puede confiar en sí mismo.

⁶⁶ *Ib.*, pág. 534.

Pero no en la parte racional del hombre, sino en la parte emocional, en los sentimientos. En esta época, los grandes avances médicos han cedido el lugar a los curanderos y videntes, astrólogos y adivinos hacen su agosto particular gracias a la superstición irracional del momento⁶⁷.

Hay quien piensa, en cambio, lo contrario. De este modo, no sería el intimismo lo que desemboca en la exaltación del sentimiento y lo irracional, sino que la supremacía de lo sentimental provocaría la expresión íntegra de la interioridad más subjetiva. En este sentido, Jordi Gracia se refiere a la oleada de libros que tratan hechos reales como consecuencia de la supremacía del sentimentalismo en la literatura actual:

La efervescencia actual de los libros de hechos vividos, testimonios, crónicas de vidas y viajes es el cumplimiento de esa misma espiral absorbente de lo sentimental: mientras la ficción contiene una forma estilizada y elaborada de sentimentalismo, el testimonio lo entrega en bruto sin posible asidero a una razón analítica o interpretadora que atenúe el valor de inmediatez, o corrija la perspectiva deformada de la confesión⁶⁸.

Es muy difícil, en cualquier caso, determinar qué fue antes, si la introspección, y con ella la apuesta del hombre por el sentimiento más

⁶⁷ Pueden ser esclarecedoras las siguientes palabras del autor: “Hace treinta o cuarenta años los santeros, los curanderos y los espiritistas ejercían su oficio en pueblos sin agua corriente, embobando a analfabetos fajados de pana que nacían y morían sin salir de la aldea de sus antepasados. Ahora hacen lo mismo, pero no en cuevas ni en chozas de cañizo, sino en despejados estudios de televisión, y sus víctimas disfrutaban de las ventajas de la educación y de la sanidad pública, viajan de vez en cuando y saben manejar electrodomésticos, y sin embargo creen en las apariciones de la Virgen y en el milagro de la sangre de San Pantaleón, y consultan los horóscopos de las revistas de peluquerías y están convencidas de que el porvenir puede leerse en las líneas de la mano” (A. Muñoz Molina, “Tecnología del oscurantismo”, en *La huerta del Edén*, edición citada, pág. 93).

⁶⁸ J. Gracia, “Impunidad de la razón sentimental”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, 2000, pág. 144.

que por su razón, o si ha sido el brote de sentimentalismo e irracionalismo de la última parte del siglo pasado lo que ha conducido al hombre a plantearse una indagación del alma humana, volviéndose así intimista la literatura.

En esta línea, debería hablarse de la diferencia entre lo público y lo privado y, tal vez, inventar una categoría nueva: lo íntimo. Actualmente, prima lo público sobre lo privado, puesto que nada, ni lo más personal –como el erotismo o el sexo–, conserva su privacidad, sino que se airea en la plaza pública, sustituida hoy por la televisión. En este sentido, Bajtín hablaba de la indiferencia arcaica y rural entre la vida pública y la vida privada. En estas sociedades primitivas, todos los miembros de una familia, de un pueblo agrícola, estaban obligados a aportar su grano de arena para el mantenimiento y el funcionamiento de la colectividad:

La comida, la bebida, la copulación, el nacimiento y la muerte, no eran momentos de la existencia privada; eran una preocupación común, eran «históricos», estaban estrechamente ligados al trabajo social, a la lucha contra la naturaleza, a la guerra, y eran expresados y representados por medio de las mismas categorías-imágenes⁶⁹.

Habría que esperar a la llegada de las sociedades modernas, urbanas, para que surja la individualidad, para que el individuo se considere como tal y no como miembro de un colectivo unido por una serie de costumbres y tradiciones. Después de otra vuelta de tuerca, sin embargo, se restablece, de nuevo, la confusión primitiva entre lo privado y lo público, aunque no, como lo era en un principio, con objetivos prácticos para el buen funcionamiento de la colectividad. En este

⁶⁹ M. Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 360.

contexto, tal vez sería interesante prestar atención al ámbito de lo íntimo, aquello que verdadera y exclusivamente el escritor se reserva para sí mismo.

Por otra parte, esa vuelta introspectiva hacia las profundidades de un alma humana problemática responde también, según la opinión de algunos críticos⁷⁰, a la reacción contra el experimentalismo de la novela anterior, que estaba descomponiendo el sentimiento unitario del yo. Contra esa ruptura de la personalidad, el único remedio era recurrir a lo más personal y privado del hombre: sus sentimientos y, dentro de estos, las posibilidades eróticas, puesto que, como indica José-Carlos Mainer, “no hay más acreditada metáfora de autoposesión”.

Las posturas en relación con la utilización del sentimiento dentro del género narrativo son muy variadas y, en algunos casos, enfrentadas. Las posiciones oscilan entre aquellos que se muestran conformes con que una expresión emocional e íntima sea manifestada en el texto, y quienes consideran, en cambio, que el sentimentalismo es un lastre que enturbia la función que, tradicionalmente, ha tenido la novela: ser un análisis certero y racional de la realidad para mejorarla, explicarla o simplemente comprenderla. Esta controversia, aunque quiera atribuírsele un aire de modernidad o postmodernidad, es tan antigua como casi todo en la literatura. En todas las épocas de la historia ha habido voces a favor y voces en contra de la pasión o de la razón, aunque bien es verdad que el sentimiento y la razón se han repartido distintos periodos históricos. El importante novelista inglés de la primera mitad del siglo XX, Edward Morgan Forster, argumenta que la novela está cargada de humanidad y que, por lo tanto, no puede excluirse de ella algo tan propiamente

⁷⁰ Se siguen aquí las palabras de J. Rodríguez, “Memoria y voz narrativa” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 579, 1998, págs. 50-51) y de J.-C. Mainer, “Cultura y sociedad” (en F. Rico, *op. cit.*, págs. 67-68).

humano como el sentimiento, so pena de convertir el género en una ristra insípida de palabras:

No hay que eludir la calidad intensa y sofocantemente humana de la novela; la novela está empapada de humanidad; no hay manera de escapar a la elevación y al abatimiento, ni pueden tampoco sustraerse a crítica. Podemos aborrecer la humanidad pero si se exorciza o se purifica, la novela se marchita y poco resta de ella, como no sea un racimo de palabras⁷¹.

Pero el sentimentalismo, a pesar de las palabras de Forster, siempre pone en alerta a críticos y escritores, porque se ve en esa actitud un peligro concreto: la despreocupación de la forma, la subordinación de toda la literatura al sentimiento y, por consiguiente, la descomposición de la estructura literaria de la obra, justificada por la exaltación de la sinceridad. Por este motivo, y por lo que se ha anunciado antes –la inexistencia de un análisis racional de la realidad–, Jordi Gracia se queja de lo que él llama “razón sentimental”, que “legitima el atropello de la razón, o la indulgencia ante la sinrazón, el error o la mera miopía”⁷².

Muñoz Molina se encuadra dentro del grupo de escritores que se deja llevar por el sentimiento y que apuesta, en sus obras, por acercarse a la parte de la realidad centrada en la humanidad. Ciertamente, como señala Gracia, es abundante el tipo de novelas, y aquí se sitúan las del ubetense, que desarma al lector con sus tramas sustentadas en el dolor, en el sufrimiento, en la pasión, en la felicidad desbordante o en la melancolía indestructible. Pero esto no significa, en contra de lo que piensa Gracia, que la realidad quede fuera del análisis del novelista, sino que, por el contrario, la profundidad del análisis es todavía mayor, puesto

⁷¹ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1961, págs. 38-39.

⁷² J. Gracia, art. cit., pág. 142.

que el escritor no se limita a la apariencia, a lo que sus sentidos le muestran, sino que indaga en la interioridad del sentimiento humano. En este sentido, puede ser útil la comparación con el género de la poesía. En defensa de la poesía impura, que reclamaba Pablo Neruda en el primer tercio del siglo XX, la humanización y el sentimentalismo no son incompatibles con la calidad. Otra cosa distinta sería aprovechar esto para crear obras literarias, sin valor estético, en nombre de la sinceridad y de la emotividad personal e individual.

El intimismo presenta otra faceta de especial relevancia: su relación estrecha con la metaficción⁷³. Miguel Ángel Latorre Madrid, en su detallado estudio sobre el tema de la metaficción en *Beatus ille*, aclara que hay dos formas de atender la metaficción:

Una más amplia y general: la novela autoconsciente apuntada por Alter y otros críticos (relato que se esfuerza en comunicar un mundo ficticio como construcción del autor); y otra definición más delimitadora (la de Spires y el propio Sobejano): entiende por metaficción a aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, o lectura, o discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto⁷⁴.

La segunda de las definiciones es la más útil en relación con el tema que está tratándose. Los personajes de las novelas y, por extensión, los autores de esas novelas están tan preocupados por su propia intimidad, por los procesos psicológicos que sufren en su vida cotidiana y en su trabajo como artista, que sienten la necesidad de expresarlo dentro de la propia obra de ficción, y de hablar de los problemas y los obstáculos que hallaron en su camino en el momento de la escritura. Esto

⁷³ Este término –traducido del inglés *metafiction*– es muy discutible y discutido. Puede encontrarse también metaliteratura, metanarrativa, metanovela...

⁷⁴ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 54.

responde al problema del intimismo. El autor no guarda nada de su intimidad para sí: el proceso mental de la escritura, lo más íntimo del autor cuando escribe una novela, los artificios empleados para lograr unos resultados determinados, que los autores, lógicamente, deberían querer ocultar, se muestran al lector. El autor se convierte en un mago que desvela sus trucos y con ellos el misterio de su magia. Por eso, Muñoz Molina, que recurre a esta técnica en alguna de sus novelas, se percata de que “en el arte moderno la obra terminada muestra el proceso que ha llevado a ella, revela en su misma forma las vicisitudes y los episodios materiales de su ejecución”⁷⁵. Frente a esta posición actual, existe la postura contraria, aquella pretensión realista según la cual, y en palabras del profesor Juan Frau, se intenta, sobre todo, “que el lector no encuentre evidencias [...] de que se encuentra ante una obra literaria y por lo tanto de ficción”, para que se forje “la ilusión de que se encuentra ante una realidad no deformada ni sometida a manipulación, sino representada tal cual es y contenida en el texto que lee”⁷⁶.

El intimismo, por lo tanto, es una forma de recomponer el yo escindido de la edad actual. Pero existe, sin embargo, otra vertiente afín, para la restauración de la individualidad, que pasa por la recuperación de la historia y de la memoria sentimental colectiva⁷⁷. En efecto, los autores españoles de los noventa sienten la necesidad de volver la vista a uno de los acontecimientos más importantes de la historia reciente española y de desentrañar sus secretos. No es extraño, entonces, encontrar un gran número de novelas que sitúan su acción en la guerra civil española, o que

⁷⁵ A. Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 206. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

⁷⁶ J. Frau, *Realidad y ficciones del texto literario*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002, pág. 20.

⁷⁷ “La búsqueda de las señas de identidad escamoteadas por el régimen dictatorial ha dejado paso, una vez superado ese problema, a la puesta en duda de la identidad, de la realidad. Tanto la una como la otra son construcciones mucho más frágiles de lo que solemos creer, y delatar que eso es así constituye el gran proyecto que anima a buena parte de nuestros nuevos narradores” (E. Murillo, “La actualidad de la narrativa española”, en D. Villanueva y otros, art. cit., pág. 303).

la utilizan como telón de fondo sobre el que actúan y viven sus personajes. Y es que los novelistas, como ha indicado R. Gelida, tratan de recuperar las señas de identidad no sólo individuales, sino también colectivas: “Los diez últimos años se han caracterizado por un creciente interés por la realidad circundante, así como por la revisión y el análisis del pasado”, reaccionando “ante el cosmopolitismo y el distanciamiento del pasado colectivo de muchas de las novelas escritas durante los años ochenta”⁷⁸.

Para recopilar todos los rasgos que se han venido desgranando hasta ahora, pueden utilizarse unas palabras de Fátima Serra, donde enuncia una serie de características propias de la novela actual. Según ella, las cualidades que mejor definen la “nueva narrativa española” son el gusto por el relato, por la imaginación y el mito, por los elementos propios del romance, la búsqueda de la identidad, el uso de la novela policíaca, el empleo de temas histórico –la Edad Media y la guerra civil española, entre otros–, la influencia de los *mass media* y de la economía de mercado⁷⁹. Aunque es bastante ilustrativa, en esta definición aparecen mezclados muchos elementos distintos: el gusto por el relato, la imaginación, el mito y los elementos del romance se relacionan sobre todo con el estilo de la novela; con el género se debe conectar la alusión a la novela policíaca y a la novela histórica, mientras que la búsqueda de identidad, la influencia de los medios de comunicación y la economía de mercado, que redundan en el estilo, debe entenderse como la consecuencia del momento cultural postmoderno. Además, aparecen revueltas características que se incorporan a la novela en distintos momentos: el gusto por el relato y la búsqueda de la identidad comienzan a estar presentes en la novela antes que la influencia importantísima de los

⁷⁸ R. Gelida, “Salvador A. Oropesa, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999, 229 págs.”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. XXVI, nº 2, 2001, pág. 239.

⁷⁹ F. Serra, *op. cit.*, pág. 44.

medios de comunicación, por ejemplo; o la novela policíaca, según se ha argumentado ya, deriva del retorno al gusto por la historia, por el relato. Por otra parte, se echan de menos algunos de los rasgos de mayor trascendencia de la última narrativa: el sentimentalismo o el intimismo y la metaficción, un poco anterior a la ultimísima novela.

Este breve recorrido por la evolución de la novela quedaría incompleto si no se atiende al análisis de la influencia que el pensamiento postmoderno ha ejercido sobre el género novelístico o sobre la literatura en general. El fenómeno de la postmodernidad se analizará con más detenimiento en el apartado correspondiente, pero se adelanta aquí, para terminar este panorama histórico, quién es considerado el introductor de ciertos rasgos postmodernos en la novela. Como Martín-Santos y Eduardo Mendoza en su momento, Jesús Ferrero, en el ámbito hispánico, es el hito fijado como iniciador de esta nueva andadura. Constantino Bértolo así lo cree:

Hacia el año 1985 comienza a hablarse [...] de una nueva narrativa [...]. Creo no exagerar si sitúo a Jesús Ferrero como signo de este nuevo fenómeno. En 1981 la aparición de su primera novela *Belver Yin*, convocó un [gran] revuelo de público y crítica [...]. En la novela de Ferrero había un aprovechamiento total de las mitologías culturales más populares: desde el cine hasta el cómic, mostrándose, además, no tanto una ignorancia sobre la tradición narrativa anterior como una indiferencia total, un sentido de la cultura que poco o nada tenía que ver con el de los autores precedentes. Se lograba así un producto que recogía los referentes culturales de lo que se estaba llamando el postmodernismo y los guiños que lo acompañaban⁸⁰.

⁸⁰ C. Bértolo, art. cit., págs. 51-52.

Sin embargo, si Martín-Santos y Eduardo Mendoza iniciaron un camino que muchos novelistas siguieron después, el camino extremo abierto por Jesús Ferrero no ha sido transitado por todos los novelistas posteriores, sino que más bien han corrido paralelo al suyo, aprovechando, como indica Bértolo, la cultura popular, pero atendiendo también, en mayor medida, a la tradición literaria anterior. Esto se aprecia, por lo menos, en los novelistas actuales más valiosos, miembros de distintas generaciones: José María Guelbenzu, Luis Mateo Díez, Juan José Millás o Julio Llamazares, Manuel Rivas, Rosa Montero, Justo Navarro y el propio Antonio Muñoz Molina.

En definitiva, en los ochenta conviven los restos experimentales de algunos novelistas, los inicios de la vuelta a la historia en la novela y, finalmente, lo que se ha venido llamando postmodernismo o postmodernidad.

2.1. Modernidad y postmodernidad en la cultura española

2.1.1. Terminología y definiciones

El problema más grave con el que se encuentra el crítico literario al utilizar mimbres como modernidad, postmodernidad, modernismo o postmodernismo es su vaguedad semántica y, como consecuencia, la multitud de interpretaciones que se desprenden de sus términos. Si ya es complicado hacer una distinción precisa entre modernidad y modernismo, o entre postmodernidad y postmodernismo, el asunto se torna más enrevesado todavía cuando se trata de separar la modernidad de la postmodernidad.

La diferencia entre modernidad y modernismo parece estar tradicionalmente establecida. El primero de los términos hace referencia a un periodo histórico de tiempo que comienza, aproximadamente, a finales del siglo XVII con la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Esta disputa, según Matei Calinescu, “terminó liberando a la razón no sólo de la tiranía de la escolástica medieval, sino también de los grilletes igualmente restrictivos que le había impuesto la idolatría que el Renacimiento hacía de la antigüedad clásica”⁸¹. El final de la modernidad o la transformación de la modernidad en postmodernidad, en cambio, es más difícil de establecer. Según Calinescu, actualmente, la cultura se encuentra inmersa en otra de las caras de la modernidad: el postmodernismo. Gilles Lipovetsky, en cambio, sí tiene claro el momento en que sucede la postmodernidad. El sociólogo francés se refiere al modernismo creativo como una concepción estética regida por el poder artístico de la negación; cuando esa negación de todo lo anterior pierde su eficacia, tiene lugar el posmodernismo:

La negación ha perdido su poder creativo, los artistas no hacen más que reproducir y plagiar los grandes descubrimientos del primer tercio de siglo, hemos entrado en lo que D. Bell denomina el posmodernismo, fase de declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas⁸².

Aunque el origen de la modernidad se sitúa en el siglo XVII, cuando se habla de modernidad en términos estéticos o literarios, sin embargo, se piensa en Baudelaire, Kafka o Joyce antes que en Montaigne, en Francis Bacon o en Descartes. Esto se deriva de la ruptura

⁸¹ M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003, pág. 37.

⁸² G. Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2003, pág. 82.

que se produce, en un momento determinado de la modernidad, entre su faceta histórica y su faceta estética. Calinescu, que sitúa esta fisura hacia la primera mitad del siglo XIX, distingue entre la idea burguesa de la modernidad –“la doctrina del progreso, la confianza en las benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo [...], el culto a la razón [...], el pragmatismo y el culto de la acción y el éxito”– y la modernidad estética –“la que habría de originar las vanguardias”–, que se convirtió en una opositora radical de esa burguesía moderna, y que se define no de forma positiva, sino por “su rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista”⁸³.

El término modernismo, al menos según se entiende en el ámbito hispano, es aún más limitado en el tiempo. Tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Esta palabra designa un movimiento de renovación estética, dentro de la modernidad cultural, que mantiene el rechazo de la actitud burguesa. El modernismo, que constituye, en palabras de Calinescu, “una *síntesis* de todas las principales tendencias innovadoras manifestadas a finales del siglo XIX en Francia”⁸⁴, encontró en España la oposición de los escritores incluidos por la crítica dentro de la generación del 98⁸⁵. Estos escritores identificaban el movimiento, liderado por Rubén Darío, con las *Prosas profanas*, pero no con el cuento “El Rey Burgués”, o con los versos “que vibre rayos para herir las sombras / que escriba versos que parezcan lanzas” de “A un poeta”, o con el poema “Lo fatal”⁸⁶. En España, la distinción entre modernidad y modernismo parece ser bastante nítida. Esto no quiere decir que sean cosas distintas, sino que la primera engloba

⁸³ M. Calinescu, *op. cit.*, págs. 55-56.

⁸⁴ *Ib.*, pág. 82.

⁸⁵ Para una presentación pormenorizada del enfrentamiento crítico que se produjo entre modernismo y generación del 98, *vid.* M. Romero Luque, *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, págs. 55-65.

⁸⁶ R. Darío, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 155-161, pág. 277 y pág. 466 respectivamente.

a la segunda. Podría decirse, además, que el movimiento estético dignificado por el nicaragüense es un paso intermedio hasta llegar a las vanguardias. De hecho, en la tradición crítica inglesa y norteamericana, la identificación llega al extremo y no se habla, como en España, de vanguardias, sino simplemente de *modernism*, que es su equivalente.

Si la delimitación entre modernidad y modernismo no presenta demasiados escollos, en la delimitación semántica de los términos postmodernidad y postmodernismo no ocurre lo mismo. La etiqueta de edad post-Moderna fue usada, por primera vez, por el historiador Arnold J. Toymbee alrededor de 1950, para referirse al periodo de crisis de la civilización occidental que comienza en el último cuarto del siglo XIX⁸⁷. No es difícil percatarse de que el espacio temporal establecido por Toymbee coincide, décadas arriba, con el momento fijado por Calinescu para la división de la modernidad en dos: la histórica y la estética. El profesor Esteban Torre, que percibe cierta similitud entre la modernidad estética y la postmodernidad, destaca la condición doble de los poetas malditos del siglo XIX, que representan, según él, “el inicio y el auge de la modernidad artística y literaria; en especial [...] Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé”. Al mismo tiempo, puede vislumbrarse en ellos “el verdadero arranque de la «postmodernidad», si se atiende al carácter fragmentario, relativista, *diferente*, de sus manifestaciones poéticas”⁸⁸.

A pesar de las palabras anteriores, lo que se entiende, actualmente, por postmodernidad no es la etapa que comienza con los poetas malditos del XIX, sino que, debido a una serie de variaciones en el significado del término, que se ha limitado, y al uso que hicieron de él los críticos literarios, se refiere, según escribe Calinescu, a la postguerra mundial, al

⁸⁷ M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 139.

⁸⁸ E. Torre, *33 poemas simbolistas. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé*, Madrid, Visor, 1995, pág. 7.

nuevo sentimiento de crisis que se experimenta después de la Segunda Guerra Mundial:

El sentimiento de que la literatura modernista (Eliot, Pound, Yeats, Kafka, Mann, etc.) no era ya relevante a una situación social e intelectual dramáticamente cambiada estaba aumentando constantemente entre las generaciones más jóvenes⁸⁹.

Los críticos literarios que usaron la etiqueta de Toymbee aludían a esa nueva etapa histórica con el término de postmodernismo. Calinescu, en su libro, también usa esta palabra para referirse a ese fenómeno cultural o etapa histórica. Sin embargo, hay quien sostiene, por ejemplo Ana María Spitzmesser, que “es generalmente aceptada la distinción entre «posmodernidad», término genérico que describe un concepto cultural completo y «postmodernismo» aplicado a la esfera del arte exclusivamente”⁹⁰. Esta distinción responde a un intento por establecer un paralelismo con la modernidad y el modernismo. De esta manera, la postmodernidad se describiría atendiendo a formas de ser del hombre actual –pensamiento ético, estético o filosófico–, mientras que el postmodernismo mantendría un fuerte vínculo con las características estilísticas particulares de las obras de arte producidas durante la postmodernidad. No resulta fácil, no obstante, hacer este análisis en compartimentos estancos, habida cuenta de que el estilo de una obra de arte es siempre el reflejo de una época histórica concreta.

Francisco Rico, entrando en esta polémica terminológica, aduce, al hablar del origen del sustantivo “postmodernidad”, que “el *modernism* de norteamericanos e ingleses es simplemente el espíritu que alentó a las vanguardias” y, por tanto, por definición, “la *posmodernidad* es el

⁸⁹ M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 141.

⁹⁰ A. M. Spitzmesser, *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desencanto*, Nueva York, Peter Lang, 1999, pág. 15 nota 7.

rechazo de los dogmas de las vanguardias”. Concluye su argumento cuando fija “postmodernidad” como preferible a postmodernismo, “cuyo mismo regusto normativo lo convierte en un *ismo* más”⁹¹. Aunque hay partes de lo dicho por Rico con las que no se puede estar de acuerdo –el prefijo post- no implica negación de lo anterior, sino sucesión en el tiempo–, el mensaje final que se deriva de sus palabras es interesante: si ya es difícil saber qué es la postmodernidad, ¿para qué sirve introducir mayor confusión terminológica que no arroja ninguna claridad sobre el asunto? Da igual qué se elija –postmodernidad o postmodernismo–, porque es evidente que ambos términos, hasta que no se demuestre lo contrario, se refieren a una misma realidad.

En esta tesis doctoral, se utilizará el término postmodernidad, en consonancia con Toymbee. Se prefiere este término por razones muy parecidas a las de Rico: el sufijo –ismo parece estar ligado a un estilo literario concreto y la postmodernidad se caracteriza, sobre todo, por la ausencia de unos rasgos propios y característicos que se repitan sistemáticamente. En todo caso, el estilo de la postmodernidad es la aglomeración de todos los estilos o, por el contrario y paradójicamente, el intento de no tener ninguno.

Hasta el momento, se ha hablado de las relaciones entre los sufijos –ad e –ismo. Sin embargo, y aquí está el *quid* de la cuestión, lo verdaderamente interesante es establecer las conexiones entre modernidad y postmodernidad. Se dijo antes que, según el periodo temporal que Toymbee establece para la edad post-Moderna, lo que él entiende por postmodernidad se corresponde con la modernidad estética, diferente y contraria a la histórica. Calinescu considera que el postmodernismo –término que prefiere– es la última de las facetas que presenta la modernidad. Es más, la postmodernidad artística –afirma en un momento de su libro– “es principalmente la extensión y

⁹¹ F. Rico, “De hoy para mañana: La literatura de la libertad”, en *op. cit.*, pág. 87.

diversificación de la vanguardia de pre-guerra de la Segunda Guerra Mundial”⁹². En este sentido, aunque con ciertas diferencias, la postmodernidad no sería otra cosa que el aliento que impulsó a la modernidad estética, pero llevada a sus últimas consecuencias y despojada de cualquier reminiscencia de fe en el progreso o en el futuro. Según Calinescu, el artista moderno se siente “desgarrado entre el impulso por desvincularse del pasado –hacerse completamente «moderno»– y su sueño por encontrar una nueva *tradición*, reconocible como tal por el futuro”⁹³. El artista postmoderno, por el contrario, es consciente de la imposibilidad de conseguir imponerse como tradición, y, además, no le interesa ni le importa; por otro lado, tampoco se preocupa demasiado por desvincularse del pasado, porque está seguro de su modernidad. María del Carmen África Vidal se refiere a la relación diferente que mantiene el artista moderno y el artista postmoderno con el futuro:

Los modernos se comportaron como si mañana fuese a aparecer una nueva era, y como si eso fuese el objetivo primordial del progreso. Hoy tenemos un sentido más trágico de las cosas. Sabemos que el progreso no existe, que una era nueva puede muy bien ser peor que la nuestra, y que, al no ofrecer el futuro redención alguna, es mejor fijarse sólo en el presente. Por tanto, la nueva tradición aparece más como presencia que como desarrollo.

⁹² M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 147. El autor se refiere a las características de la vanguardia, que sirven para describir, también, la manera en que la postmodernidad entiende el arte: “La actitud de la vanguardia implica el categórico rechazo de ideas tradicionales tales como la de orden, inteligibilidad, e incluso éxito [...]: se supone que el arte debe convertirse en una experiencia [...] de fracaso y crisis. Si la crisis no se da, debe crearse” (pág. 130).

⁹³ *Ib.*, pág. 80.

En lugar de una secuencia lineal de influencias históricas, parece una red de interconexiones⁹⁴.

África Vidal se centra exclusivamente en la relación que mantienen con el futuro, pero, como se ha dicho, la relación del artista actual con el pasado es también particular, y distinta de aquella preocupación por emanciparse de la tradición, que atormentaba en el siglo XIX, y en los inicios del XX, a escritores, pintores, músicos, arquitectos, etc., y que pesaba sobre ellos como una losa. Umberto Eco sí atiende a este aspecto y acierta cuando describe la forma en la que el artista postmoderno se enfrenta con el pasado:

Llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad⁹⁵.

La postmodernidad es, por lo tanto, la evolución de aquella idea que implicaba, según Calinescu, “tanto una crítica radical del pasado como un determinado compromiso con el cambio y los valores del futuro”⁹⁶. María del Carmen África Vidal, refiriéndose al estilo propio de la modernidad, destaca las mismas características que Calinescu – oposición a la sociedad burguesa y, a la vez, creencia casi religiosa o supersticiosa en el futuro–:

⁹⁴ M. C. A. Vidal, *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, pág. 64.

⁹⁵ U. Eco, *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Barcelona, Lumen, 1984, pág. 74.

⁹⁶ M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 103.

El modernismo rechaza el pasado sobre todo porque repudia la sociedad burguesa decimonónica y todo lo que esta representaba: el mito, la narrativa lineal, la moralidad de la trama literaria, la racionalidad burguesa, objetiva, pública y discursiva, la importancia del contenido, frente a la experimentación modernista con la forma, que, sin duda, estaba íntimamente ligada a la creencia moderna en el progreso, en un futuro mejor⁹⁷.

Bajo la etiqueta de la postmodernidad se esconde un aspecto nuevo de la modernidad estética, pero enraizado en ella, que surge en el siglo XIX. No obstante, dentro del movimiento cultural postmoderno, pueden distinguirse varios frentes. Juan Oleza se ha percatado de la existencia de dos: el primero de ellos se caracteriza por suponer la muerte del sujeto y la representación, de la historia y del texto, aderezado todo con una libertad infinita y una simultaneidad de todo lo artístico; en el segundo frente, por el contrario, hay una necesidad de volver a la tradición, uniendo cultura de élite y cultura de masas, se produce el rescate de la pasión narradora de contar historias y se emprenden representaciones de gran densidad argumental⁹⁸. El primero de los frentes se corresponde, quizá, con el momento más álgido, y más unido a la vanguardia, de la postmodernidad; y el segundo deriva, en cierto modo, de una maduración, o una simple evolución temporal, de los novelistas, que superan ya el desinterés, y el descreimiento de los primeros postmodernos, para retornar al propósito de inventar una nueva tradición que logre perpetuarse. En este sentido, esta última fase de la postmodernidad supone un retorno a las ideas modernas.

Francisco Umbral, con una concepción muy similar a la de Muñoz Molina, tiene una noción bastante negativa de los artistas que se

⁹⁷ M. C. A. Vidal, *op. cit.*, pág. 48.

⁹⁸ J. Oleza, “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”, *Compás de letras*, nº 3, diciembre de 1993, págs. 113-126.

autodefinen como postmodernos, y que llevan a gala este rótulo. El narrador y articulista caracteriza a la postmodernidad como un juego artístico irresponsable de adolescentes: “Todos viven o vivimos en *Jugolandia*, en lo que la palabra sugiere de jugo y de juego. Estamos jugando a que jugamos. La posmodernidad es el complejo de Peter Pan modernizado, socializado: una adolescencia que no quiere crecer”⁹⁹. Ese periodo de irresponsabilidad artística se supera, en cierta medida, en el momento en que se produce el grado de maduración necesario para llegar al segundo de los frentes del que habla Oleza.

Un fragmento de la novela *El jinete polaco* constituye un ejemplo preciso del momento de maduración al que ha llegado la escritura postmoderna, estrechamente ligada a la modernidad, en algunos de los novelistas más reconocidos. Manuel, el protagonista de la obra, dice de Félix, un amigo de la infancia con una personalidad muy parecida a la suya, que “siempre quiere que le siga contando, y cuando se me acaban las historias que le he oído a mi abuelo las continuo inventando peripecias nuevas mientras hablo, acordándome de películas y de ilustraciones de libros”¹⁰⁰. Esto es justo la manera en que el novelista entiende la postmodernidad: la adquisición de una voz propia mediante la conjunción de la tradición popular y culta, y usando materiales que provienen no sólo de la literatura, de los libros, sino también del cine y de otras artes. Para conseguir esa voz propia, el artista no siente ningún reparo en usar cualquier fuente, en regresar al pasado para nutrirse o en mirar hacia el futuro, con ansias de que su obra se perpetúe en el tiempo.

⁹⁹ F. Umbral, *Guía de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1987, págs. 27-28.

¹⁰⁰ A. Muñoz Molina, *El Jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pág. 195. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

2.1.2. Concepto de postmodernidad en Antonio Muñoz Molina

La visión de Antonio Muñoz Molina acerca de los artistas postmodernos es bastante negativa. Tal vez se deba su postura a la confusión que se produce entre las dos facetas –en paralelo a las vertientes histórica y estética establecidas para la modernidad– de la postmodernidad. El programa histórico moderno, según el autor, es “el proyecto de la democracia, de la autonomía del individuo, el igualitarismo social”, etc. Como estos objetivos aún no se han cumplido, hay que seguir en la misma línea moderna, y, en ese sentido, declara el novelista, “yo me siento bastante moderno, porque identifico perfectamente ese proyecto [...] porque tengo fe en el progreso científico, porque creo, en fin, en una serie de cosas que es importante conseguir”¹⁰¹. La indignación de Muñoz Molina ante los artistas postmodernos radica en la transposición, que éstos hacen, de su despreocupación ante el proyecto histórico moderno, al plano estético y artístico. Por otra parte, Muñoz Molina se exaspera ante la justificación de cualquier producción pseudoartística, auspiciada por una serie de ideas intelectuales.

El esfuerzo de los artistas por mostrar su calidad de postmodernos puede deberse a la desorientación propia del momento histórico actual. Ese estado de desconcierto tiene su origen en la imposibilidad de comprensión, por parte del hombre, de la realidad circundante¹⁰². En el terreno de la filosofía o de la religión, el cristianismo ha perdido su omnipresencia, se ha desmoronado su capacidad de explicarlo todo y de

¹⁰¹ J. M. Begines Hormigo, “Conversaciones con Muñoz Molina”, *Philologia Hispalensis*, nº 18, 2004, pág. 9.

¹⁰² G. Lipovetsky no utiliza la palabra desorientación; él se refiere a la seducción continua de la sociedad de consumo en la que se encuentra el hombre actual, que lo obliga a decidir y elegir constantemente. El sociólogo establece tres formas de seducción –que provocan la turbación de la que se está hablando–: la seducción a la carta que implica la sociedad de consumo, el uso de la seducción por parte de los políticos y la *sexducción* (*Vid. op. cit.*, págs. 17-33).

dar respuesta a las preocupaciones humanas¹⁰³ y, como consecuencia, ha dejado un hueco todavía no ocupado por ningún otro sistema moral o filosófico colectivo. En el campo sociológico, los logros conseguidos por el género femenino han obligado al hombre a cambiar su papel en la sociedad, sin saber cuál le corresponde, y han obligado también a la mujer a adoptar un nuevo rol de trabajadora que la sitúa, de igual manera, ante una situación resbaladiza entre la mujer tradicional y la mujer contemporánea. En el ámbito estético no existe menos fragmentación: cada artista, cada esteta, según su concepción vital y sus propias creencias acerca del arte, crea sus obras siguiendo unos patrones propios, individuales, nunca supeditados a un arte absoluto común¹⁰⁴. Octavio Paz llama la atención sobre la caída de los valores comunes en la época actual:

Las sociedades son históricas, pero todas han vivido guiadas e inspiradas por un conjunto de creencias e ideas metahistóricas. La nuestra es la primera que se apresta a vivir sin una doctrina metahistórica; nuestros absolutos –religiosos o filosóficos, éticos o estéticos– no son colectivos sino privados¹⁰⁵.

En este mismo sentido, Jean-François Lyotard, en su magnífico estudio *La condición postmoderna*, no habla de “creencias e ideas metahistóricas” como Paz, sino de la supresión, en la postmodernidad, de los relatos de emancipación que se orientan hacia una finalidad universal, propios de la Edad Moderna: el relato marxista, por ejemplo, que libera

¹⁰³ “Los individuos han dejado de tener el control sobre su vida, han dejado de comprenderla, y responde ante esta fragmentación con una resistencia paranoica, pues idealmente *Alguien* tiene que estar en control de nuestro destino” escribe R. D. Pope en “Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. V, nº 2, 1992, pág. 112.

¹⁰⁴ Esto es consecuencia del narcisismo en el que se ve inmerso la cultura postmoderna (Vid. G. Lipovetsky, *op. cit.*, págs. 49-78).

¹⁰⁵ O. Paz, “Las búsqueda del presente”, en F. Rico, *op. cit.*, pág. 44.

al hombre de la explotación; el relato capitalista, que lo libra de la pobreza, etc. Estos relatos, con los que Lyotard se refiere al cambio experimentado en la ciencia y el saber, han perdido su credibilidad:

El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico postmoderno. Pero, como se acaba de ver, el «pequeño relato» se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia. Por otra parte, el principio del consenso como criterio de validación parece también insuficiente¹⁰⁶.

Ésta es, por lo tanto, la esencia de la desorientación actual y de la pluralidad de valores: no se aceptan absolutos colectivos válidos como puntos de referencia a las actividades y actitudes del hombre¹⁰⁷, que, individualmente, tiene que forjarse unos ideales propios. Los artistas no son una excepción a lo que viene diciéndose y han utilizado su arte para la elaboración de sistemas morales intransferibles. En efecto, María del Carmen África Vidal, después de enumerar algunas de las características de la sociedad postmoderna (el fin de los absolutos, la falta de modelos, el anhelo de un orden imposible, etcétera), destaca que “el arte por el arte ha dejado de ser válido; ahora el artista busca una dimensión social en su

¹⁰⁶ J.-F. Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 109. El último gran relato de emancipación moderno sería el que se libra contra el Mal Gusto que supone la postmodernidad. Calinescu comenta un artículo de Greenberg, calificado por él como reactivo, y señala que “los defensores del modernismo acaban ofreciendo poco más que una retórica de conservación estética o, a lo más, una versión conservadora de un «gran relato» típicamente modernista de la emancipación: la emancipación del arte del mal gusto” (M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 284). No parece, en cualquier caso, que ese objetivo sea indeseable.

¹⁰⁷ “En un espacio postmoderno, el individuo carece de los puntos de referencia necesarios para comprender su situación relativa al conjunto” comenta O. López-Valero, “Historia y cultura popular en *Beltenebros*”, en M.-T. Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*, pág. 161.

obra, intenta transformar su arte en una especie de ética y responder así a la vida”¹⁰⁸. El artista cuenta únicamente con la estética para acercarse a la ética. La inexistencia de diferenciación entre la ética y la estética provoca que Muñoz Molina descalifique a aquellos artistas cuyo proyecto no se corresponde, a grandes rasgos, con la modernidad histórica, y cuyas intenciones no es la de disponer otro programa distinto. La obra del ubetense responde a una preocupación ética moderna que toma prestados ciertos recursos propios de la postmodernidad.

Los escritores postmodernos han aprovechado la coyuntura de desconcierto existente en el arte y la ausencia de unos modelos universalmente establecidos, para erigirse como emblemas de la libertad y de la rebeldía y para imponer esa libertad y esa rebelión como requisitos artísticos fundamentales. En la actualidad lo que interesa no es el arte en sí, el resultado material del trabajo, sino la apariencia estética, porque, como señala Bernard Bessière, el eslogan de la postmodernidad parece ser “el arte ha muerto, vivan los artistas”¹⁰⁹.

La imposición de la rebeldía perpetua conlleva, por una parte, la obligación de la originalidad y, por otra, el recurso a un arte intelectualizado y complejo, llevando al extremo la estética de la vanguardia. La complejidad artística obliga al receptor a reunir una serie de habilidades y de competencias. Muñoz Molina, no sin sorna, critica que cierto sector del arte contemporáneo justifique el valor estético de una obra en base a una explicación conceptual y que descargue toda la responsabilidad estética en el receptor. Se burla el escritor de que hayan vuelto a descubrir la antigua separación de la forma y el contenido:

¹⁰⁸ M. C. A. Vidal, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁰⁹ B. Bessière, “Estado cultural y posmodernidad literaria”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000*, tomo 9.1, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 65.

El arte más moderno ha descubierto sin sonrojo la polvorienta división entre el fondo y la forma, entre la apariencia y el mensaje profundo. No importa la sustancia sólida y tangible, y menos todavía la solvencia material del trabajo, sino los contenidos que una sabia minoría de expertos quiera proclamar, con arreglo a una recóndita ortodoxia¹¹⁰.

Para disfrutar el arte, por lo tanto, ha de conocerse la ortodoxia, de la que habla el autor, y se ha de tener la capacidad de encontrar un mensaje profundo que disculpe, en cierta medida, la desatención o la incomprensión de la forma. En este mismo sentido, Calinescu se refiere a las teorías musicales, en los 50, de John Cage, y señala que “las técnicas disruptivas [...] características del anarquismo estético no funcionan sin un alto grado de sofisticación y conciencia de temas teóricos”. Ese tipo de arte –el que se da durante la época postmoderna–, continúa, “puede serle significativo sólo al *connoisseur* o al esnob, pero no al hombre de la calle”¹¹¹. En la misma dirección, Lipovetsky subraya la profusión de manifiestos y escritos teóricos sobre el arte –que tuvo su origen en los primeros años del siglo XX y que llega hasta la época postmoderna– y resalta la necesidad contemporánea de explicar, y hacer entender, un arte extremadamente individualista:

Hasta entonces [principios del XX] los artistas se contentaban con escribir novelas y pintar cuadros, ahora explican al público el sentido de su trabajo, se convierten en teóricos de sus prácticas. El arte que tiene por objeto la espontaneidad y el impacto inmediato se acompaña paradójicamente de una excrecencia discursiva. No es una contradicción, es el estricto correlato de un arte

¹¹⁰ A. Muñoz Molina, “Bellas artes”, *El Semanal de ABC*, nº 818, 29 de junio-5 de julio de 2003.

¹¹¹ M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 149.

individualista liberado de cualquier convención estética y que requiere por ello el equivalente de un diccionario, un suplemento-instrucciones¹¹².

El arte, entonces, parece ser el resultado no de hechos constatados sino de las explicaciones que dan sus creadores y comentaristas. Muñoz Molina insiste en la división entre la forma y el fondo en su novela corta *En ausencia de Blanca*, donde se describe el ambiente de frivolidad e irresponsabilidad, ética y estética, que supone el ingreso de la sociedad española en la postmodernidad. En un pasaje de la novela, Blanca convence al pintor Naranjo “de que la indiferencia de los demás hacia su obra respondía no a la mediocridad de los cuadros [...] sino a la mediocridad del público” (*En ausencia de Blanca*, pág. 65). Los artistas actuales, por consiguiente, son todos incomprendidos por su tiempo. El arte de la postmodernidad se refugia en la interpretación, que realmente ensalza o aplasta una obra o un artista. Este hecho hace que Muñoz Molina hable de esos artistas como ejemplos claros de irresponsabilidad estética y moral.

La manera postmoderna de actuar no es más que una muestra palpable de hipocresía, de falta de honestidad artística: si no es posible superar a los clásicos, lo mejor es negarlos; si no se tiene la suficiente habilidad técnica para la composición literaria o pictórica, se prescinde de ella, etc. Muñoz Molina distingue, y esto podría relacionarse con la mencionada hipocresía, la cultura y la educación, en su conferencia “La disciplina de la imaginación”:

La Cultura es el ámbito del prestigio, mientras que la Educación, sobre todo la pública, cada vez sufre una degradación y un descrédito mayores, que padecen por igual quienes la imparten y

¹¹² G. Lipovetsky, *op. cit.*, págs. 98-99.

quienes deberían ser sus beneficiarios. La cultura es un escaparate y una coartada, en ocasiones de lujo. La educación es un oficio que ha sido despojado en los últimos años de toda su dignidad pública y de gran parte de su legitimidad moral. No es necesario saber, pero sí estar al día. Más que el maestro ilustrado e irónico importa el nebuloso gestor de actos culturales¹¹³.

El menosprecio de la educación, en pro de una cultura multitudinaria y de reconocimiento inmediato, implica un fenómeno social que permite que *Harry Potter* o *El código Da Vinci* hayan conseguido popularidad en todo el mundo y que, en consecuencia, el mercado cultural se haya apoderado del arte y adquiriera una presencia desmesurada respecto a épocas anteriores¹¹⁴. Constantino Bértolo, opinando sobre este tema, acusa a los escritores de haberse dejado llevar por el mercantilismo, de haber entrado “con satisfacción [...] en la dinámica del mercado”, y de convertirse en creadores de *best-sellers* que compiten no por crear una obra literaria con valores estéticos claros, sino por estar presentes en las librerías y por desalojar a los antiguos de sus pedestales. Entre ellos cita a Muñoz Molina, a Millás, a Llamazares, a Marsé, “hasta el punto de que la foto del autor es hoy portada de sus novelas”¹¹⁵. No parece acertada la selección de nombres que ofrece para enunciar un dato constatado: que existen algunos malos escritores – incluidos los pertenecientes al mundo de la farándula–, que utilizan el

¹¹³ A. Muñoz Molina, “La disciplina de la imaginación”, en L. García Montero y A. Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1993, pág. 46.

¹¹⁴ A esta situación se le puede aplicar las palabras de O. Paz: “Una sociedad poseída por el frenesí de producir más para consumir más tiende a convertir las ideas, los sentimientos, el arte, el amor, la amistad y las personas mismas en objetos de consumo. Todo se vuelve cosa que se compra, se usa y se tira al basurero. Ninguna sociedad había producido tantos desechos como la nuestra. Desechos materiales y morales” (art. cit., pág. 44).

¹¹⁵ C. Bértolo, “Novela y público”, dentro de “Novela, público y mercado”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9.1, edición citada, pág. 281.

revuelo cultural creado en torno a sus personas para publicar y vender libros. El problema de que un escritor sea portada de su libro comienza cuando es lo único que se ofrece.

Contra la situación descrita por Antonio Muñoz Molina –cultura frente a educación–, el lector, y el crítico aún más, debe analizar, con tranquilidad y al margen de prejuicios, cuáles de las obras que se presentan como literatura lo son en realidad y cuáles no. También se debe pedir responsabilidades a los propios escritores porque el riesgo para la literatura está, según indica Darío Villanueva, “en que se suplante la literatura por algo que no sea sino un remedo de la misma, pese a contar con el concurso de los que en un día fueron escritores y ya son tan sólo operarios de una ingente factoría cultural”¹¹⁶.

El mercado no sólo conduce a la relajación de los empeños estéticos en pro de una validez comercial, sino que, desde el momento en que la literatura se convierte en un producto de compra y venta, asume la fecha de caducidad que impone la demanda y la moda. Darío Villanueva, con cierto alarmismo, sitúa cada vez más cercanas las fechas de producción y publicación de un libro y la fecha en que se retiran de las estanterías y los escaparates:

El libro [...] más parece nacido para recalar efímeramente en lo que se llama «las grandes superficies», los mastodónticos almacenes donde su condición de producto industrial se sobrepone por completo a la de objeto intelectual o estético, o pasar como un céfiro por todo lo contrario, los mínimos espacios de los quioscos de prensa donde no cabe perdurar. Se habla así, paradójicamente,

¹¹⁶ D. Villanueva, “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9, edición citada, pág. 21.

de la «caducidad» del libro, y cada vez la fecha en que se cumple se acerca más a la de su producción y edición¹¹⁷.

El narrador ubetense, que se queja de este hecho a propósito de *David Copperfield*, resalta que las numerosas publicaciones llevadas a cabo en la actualidad no son un índice veraz de una actividad literaria valiosa: “Que en España se publiquen tantos miles de libros y sin embargo no haya un editor que traduzca y mantenga a la venta una novela tan fundamental como *David Copperfield* es sin duda un síntoma de la penuria que muchas veces se oculta bajo el espectáculo de nuestra abundancia”¹¹⁸. En otro sentido, esta penuria se manifiesta, según el autor, en el cierre de fronteras casi medieval que sufre el mercado literario español. Hay libros extranjeros, apunta el novelista, necesarios, pero que, por la escasa presencia de otras literaturas en las librerías españolas, son prácticamente imposibles de encontrar. Y lo que es peor, cuando esos libros de excepcional calidad literaria llegan a las estanterías españolas, pasan desapercibidos y nadie es capaz de apreciar su valía¹¹⁹.

Frente al espectáculo de la cultura, Antonio Muñoz Molina apuesta por el triunfo de la educación, que bebe directamente de las obras clásicas de la literatura. Cuando se habla de obras clásicas surge, inmediatamente, el tema del canon literario, que ha suscitado numerosos enfrentamientos entre defensores y detractores¹²⁰. El cuestionamiento del canon, que sería impensable en épocas pasadas, responde a la actual cultura postmoderna, en la que se asumen los márgenes como norma. El

¹¹⁷ *Ib.*, pág. 21.

¹¹⁸ A. Muñoz Molina, “Buscando un regalo”, en *La vida por delante*, edición citada, págs. 28-29.

¹¹⁹ *Vid.* I. García-Albi, “Antonio Muñoz Molina”, *Qué leer día a día*, nº 40, enero 2000, pág. 26.

¹²⁰ El libro de Harold Bloom titulado *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, publicado en Barcelona por la editorial Anagrama en 1995, se convierte en un hito en la defensa del canon occidental y origina, en torno a sus contenidos, una polémica que ha tenido una enorme repercusión.

filósofo italiano Gianni Vattimo se refirió a este particular estado como la imposición del “pensamiento débil”, opuesto a la metafísica o pensamiento fuerte y dominante: “Es lo opuesto de la concepción metafísica del ser entendido como estabilidad, como fuerza, como *energeia*; trátase de un ser *débil*, declinante, que se despliega desvaneciéndose”¹²¹.

La aportación del filósofo es comentada por Matei Calinescu, quien constata que la *pietas* se instaura como “signo bajo el que se organizará la ética del pensamiento débil”¹²². La imposición de los márgenes, de la descentralización y del pensamiento débil determina, a veces, el enjuiciamiento de las obras, y la introducción de ellas dentro del canon, no según sus cualidades artísticas, sino dependiendo del creador y de los objetivos concretos con que las compuso. Cuando ocurre esto, se pasa por alto, según Harold Bloom, que el arte es autónomo y no se somete a ningún criterio distinto del estético:

Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción¹²³.

¹²¹ G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986, pág. 108. *Vid.* también, pág. 158-159.

¹²² M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 266. M. C. A. Vidal instaura el cambio internacional del centro a los márgenes en los años sesenta, aunque esta cronología no es aplicable a España: “Los cambios sociales, políticos y culturales que tuvieron lugar en los años sesenta en Occidente fueron muy importantes. Se pasó de un reconocido y aceptado centro ideal –el arte, la cultura, la narrativa o la forma de vida en general del hombre blanco, macho y rico– a la revolución de los negros, gays, feministas o grupos étnicos y religiosos (M. C. A. Vidal, *op. cit.*, pág. 87 nota 142).

¹²³ H. Bloom, “Elegía al canon”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pág. 205. A este respecto, sostiene J. Hospers que “si una persona enjuicia favorablemente determinada obra de arte porque encierra edificación moral o porque «defiende una causa justa», está confundiendo la actitud moral con la estética;

El canon, según señala, con cierto cinismo en algunos casos, Wendell V. Harris¹²⁴ cumple una serie de funciones que lo ha mantenido vigente durante muchos siglos: la provisión de modelos, ideales e inspiración, la transmisión de la herencia del pensamiento, la creación de marcos de referencia comunes, la canonización de escritores que se hacen favores los unos a los otros, la legitimación de la teoría, la historización y el pluralismo. En la actualidad algunas de estas funciones pierden su razón de ser y, por ejemplo, ya no se necesitan marcos de referencia comunes porque cada individuo, o, a lo más, cada grupo social, tiene los suyos propios, ni tampoco interesa conservar la herencia del pensamiento, porque nace cada día y desde múltiples manifestaciones. En esta dinámica de ignorancia voluntaria de la tradición y el canon –en algunos casos en nombre de ciertas ideologías o como consecuencia del resentimiento, según indica Bloom¹²⁵ –, los grandes autores de la cultura occidental pierden interés. Además de la causa ideológica, la escasa atención prestada a las obras maestras de todos los tiempos depende, en cierto grado, de la rápida transformación estética, a la que el receptor está acostumbrado, y de la velocidad cambiante de la literatura y las demás artes. Ante el espectáculo vertiginoso de la cultura, el lector no tiene la paciencia suficiente para acercarse a un libro que no está de moda. Calinescu –refiriéndose a las vanguardias, pero aplicable a la postmodernidad– describe muy bien la situación cultural y llama la atención sobre la manera en que el público se ha habituado a la innovación:

lo que también ocurre si la condena por motivos morales y no acierta a separar esta censura de su valoración estética de ella” (M. C. Beardsley y J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 102).

¹²⁴ W. V. Harris, “La canonicidad”, en E. Sullà (comp.), *op. cit.*, págs. 50-55.

¹²⁵ Vid. H. Bloom, “Conclusión elegíaca”, en *op. cit.*, págs. 525-536.

Una de las características de nuestro tiempo, según se revela en la situación pública de la nueva vanguardia, es que hemos empezado a acostumbrarnos al cambio. Incluso los experimentos artísticos más extremos parecen despertar poco interés o emoción. Lo imprevisible se ha hecho previsible. Generalmente, el ritmo en aumento del cambio tiende a disminuir la relevancia de cualquier cambio particular. Lo nuevo ya no es nuevo¹²⁶.

Ante esta situación, el escritor, según Muñoz Molina, debería imponerse la disciplina de la imaginación y conseguir marcar un hito en la literatura actual. Ocurre, sin embargo, que la actual sociedad narcisista no valora ni la disciplina ni el esfuerzo, sino sólo el propio placer individual. Lipovestky se refiere a este fenómeno como una nueva ética permisiva y hedonista y lo pone en relación con la teoría nietzscheana de la «debilidad de voluntad»:

El esfuerzo ya no está de moda, todo lo que supone sujeción o disciplina austera se ha desvalorizado en beneficio del culto al deseo y de su realización inmediata, como si se tratase de llevar a sus últimas consecuencias el diagnóstico de Nietzsche sobre la tendencia moderna a favorecer la «debilidad de voluntad», es decir, la anarquía de los impulsos o tendencias y, correlativamente, la pérdida de un centro de gravedad que lo jerarquiza todo¹²⁷.

La ausencia de interés por lo que no pertenece a la propia subjetividad o al propio cuerpo implica en algunos casos particulares, además de la falta de interés por la disciplina y por el esfuerzo, la

¹²⁶ M. Calinescu, *op. cit.*, pág. 150. Lipovetsky (*op. cit.*, pág. 105) insiste en el cambio que se ha producido en la sociedad, ya acostumbrada a la innovación y a la provocación: “Hoy la vanguardia ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición”.

¹²⁷ *Ib.*, pág. 56.

despreocupación por el cuidado de la forma, sustituido por las prisas o por un rasgo propio de la cultura postmoderna: la indiferencia pura¹²⁸. J.-C. Mainer descubre, en el uso de una terminología genérica nueva, el reflejo de una carencia total de esfuerzo literario:

A este eclecticismo [el de la postmodernidad] ha de sumarse un rebajamiento de los grandes empeños artísticos: en vez de novelas, hemos adoptado el fácil anglicismo de «ficciones» [...]; el ya cauteloso término de «ensayo» ha dado paso al de «reflexión», como el de filosofía a «pensamiento»; ya no se representan dramas sino que se plantean «propuestas escénicas»...¹²⁹.

Con el rebajamiento de los grandes empeños artísticos y con la importancia del mercado, se ha llegado a un momento en que la cultura ha sido objeto de trivialización y se ha convertido en un elemento de ocio más. El novelista ubetense se queja de esa “penuria que muchas veces se oculta bajo el espectáculo de nuestra abundancia”¹³⁰. El espectáculo de la cultura, por lo tanto, sirve para desfigurar y encubrir la decadencia y las graves limitaciones del público al que se dirige, enlodado en la ramplonería de los *mass media*. La televisión, sobre todo, crea una clase media culta despreocupada totalmente por la letra impresa, desde la prensa diaria hasta el género literario menos leído (la poesía), y tiene repercusiones incluso en instituciones públicas como la Universidad,

¹²⁸ Lipovetsky se ha ocupado de este asunto: “El nihilismo europeo tal como lo analizó Nietzsche, en tanto que depreciación mórbida de todos los valores superiores y desierto de sentido, ya no corresponde a esa desmovilización de las masas que no se acompaña ni de desesperación ni de sentimiento de absurdidad. Todo él *indiferencia*, el desierto posmoderno está tan alejado del nihilismo «pasivo» y de su triste delectación en la inanidad universal, como del nihilismo «activo» y de su autodestrucción. Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero *a nadie le importa un bledo*, ésta es la alegre novedad, ése es el límite del diagnóstico de Nietzsche respecto del oscurecimiento europeo” (*ib.*, pág. 36).

¹²⁹ J.-C. Mainer, *op. cit.*, pág. 150.

¹³⁰ *Vid.* nota 113.

condenada al ostracismo o a bajar el nivel de sus enseñanzas. Si la Universidad se ha visto debilitada por el ambiente cultural en que desenvuelve su tarea, se debe, sobre todo, a las desavenencias internas entre los que opinan que las universidades deben ser un centro de conocimiento y los que creen que, además, tienen que recoger las manifestaciones culturales externas. Así, Jonathan Culler puede servir como ejemplo de la segunda postura. Al hablar sobre el momento cultural americano, pero extrapolable a la situación española y europea, propone que la labor de la universidad sea más la de crear espíritus críticos –que, por supuesto, debe serlo– que la de transmitir la riqueza de más de veinte siglos de cultura occidental –que, y esto se le olvida a Culler, es imprescindible que lo haga–:

Cuando se piensa en el futuro de nuestra sociedad multilingüística y multirracial, se hace difícil imaginar que se establece una cultura común basada en los griegos y demás clásicos. Una cultura común como la que tenemos estará basada, inevitablemente, en los medios de comunicación, especialmente en las películas y la televisión. El punto que me interesa destacar es que los estudiantes ya se encuentran inmersos en una cultura cuando llegan a las universidades, y que, hasta cierto punto, permanecen en esa misma cultura con independencia de cuáles sean los libros que decidamos hacerles leer. [...] Las humanidades en la universidad no pueden simplemente proporcionar una cultura, sino que es necesario que lleven a cabo una crítica cultural¹³¹.

Ante este panorama puede afirmarse que las letras y las humanidades marchan hoy por exiguos caminos repletos de obstáculos y dificultades. Hay que reconocer y tratar de paliar el momento de crisis por el que se atraviesa. Si cada cual, en la ideología postmoderna, está

¹³¹ J. Culler, “El futuro de las humanidades”, en E. Sullà (comp.), *op. cit.*, pág. 150.

capacitado para comenzar *ex nihilo*, la conservación de la tradición no tiene sentido. Las humanidades han significado siempre el crecimiento espiritual del hombre; sin ella, el ser humano se animaliza. Culler, a pesar de ser partidario de flexibilizar la enseñanza universitaria, es consciente de la importancia y de la funcionalidad de las humanidades:

Las humanidades, al estudiar las mayores producciones del espíritu humano, lo mejor que se ha pensado y escrito, las obras maestras de la literatura, el arte, la filosofía y la historia, proporcionarán una comprensión del «hombre», como solíamos decir: ideas sobre la condición humana, pero, por encima de todo, principios básicos, metodológicos, epistemológicos y éticos. El conocimiento de la literatura, la historia y la filosofía formaría la inteligencia moral, ayudando a producir una comunidad con valores comunes a la vez que proporcionaría los cimientos para el pensamiento y la acción¹³².

El problema actual es que no existe, como decía Octavio Paz y Lyotard, una “comunidad de valores”. Gonzalo Navajas, comentando unas reflexiones de Miguel de Unamuno, donde se refiere a la multiplicidad de proyectos distintos existentes en las postrimerías del siglo XIX, y aplicables al final del siglo XX e inicios del XIX, destaca la agudeza del vasco:

La grandeza de Unamuno consiste en determinar que la enfermedad cultural de su época va más allá de las deficiencias administrativas y económicas de una sociedad. Consiste en la incapacidad de la creencia en un proyecto compartido¹³³.

¹³² *Ib.*, pág. 144.

¹³³ G. Navajas, “La ética del 98 ante el siglo XXI: de Unamuno a Antonio Muñoz Molina”, en J. Torrecilla, *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pág. 196.

Acerca del momento cultural que vive la literatura española, podría afirmarse con Randolph D. Pope, aunque con ciertas reservas, que “España ha ingresado plenamente para bien o para mal, al postmodernismo internacional”¹³⁴. Si por postmodernismo se entiende aquí el desenvolvimiento del ser humano en una sociedad de consumo, con las consecuencias que se derivan de ella¹³⁵, hay que darle la razón, Si, por el contrario lo entiende como un estilo literario concreto, ese ingreso, o esa permanencia, es más discutible. La entrada en la postmodernidad se está convirtiendo ya casi en una salida, evolución o maduración. Pope parece hacer referencia al periodo más álgido de la postmodernidad, a aquel que guarda una relación radical con el espíritu travieso, indiferente y despreocupado de las vanguardias. Sin embargo, sus palabras no pueden englobar a escritores como, por ejemplo, Muñoz Molina, que conserva todavía, o que ha adquirido, el interés por la gran cultura occidental, la de las obras clásicas y la de los autores clásicos del pasado; y, por otra parte, la obra el jienense mira hacia el futuro, no quiere ser perecedera, sino perdurar en el tiempo, convertirse, si fuera posible, en parte de esa gran cultura occidental. Como se verá en el siguiente apartado, Muñoz Molina supone una maduración, o una superación, de la indiferencia postmoderna.

2.1.3. Superación de la postmodernidad en la narrativa de Antonio Muñoz Molina

Antonio Muñoz Molina es un autor que encierra ciertas contradicciones. Según algunos recursos utilizados en su producción

¹³⁴ R. D. Pope, art. cit., pág. 119.

¹³⁵ Vid. G. Lipovetsky, *op. cit.*

literaria –mezcla de la cultura culta y popular, cuestionamiento de ciertos tópicos establecidos, oposición a un estilo fosilizado, etc.– debería hablarse del ubetense como un novelista postmoderno, en la vanguardia de la literatura. Sin embargo, si se atiende a la finalidad que otorga a esas técnicas, habría que hablar de él como un autor tremendamente preocupado por volver a encauzar el desconcierto postmoderno dentro de unos límites que respondan a la preocupación por las obras tradicionales, y a la recuperación de los objetivos propios de la modernidad histórica: la fe en el progreso, la esperanza en el futuro, la confianza en ciertos valores absolutos, etc. Por todo lo dicho, Antonio Muñoz Molina pertenece, en relación con los frentes postmodernos que Juan Oleza establecía, al segundo de ellos, a aquel en el que se da ya una superación del periodo más agudo de la postmodernidad. Esta nueva etapa de evolución se manifiesta en la recuperación del mundo y de la realidad ajena al propio escritor y a la propia literatura, es decir, en un cierto alejamiento de la preocupación narcisista. Por otra parte, se abandona la orfandad postmoderna, comienza el reencuentro con los padres de la tradición occidental y empieza a vislumbrarse cierta esperanza en fijar una tradición para el futuro. Muñoz Molina deja constancia de este agradecimiento continuo a los grandes creadores de épocas anteriores, citando en todas sus obras alguna frase o alguna idea de sus escritores preferidos. Se pueden encontrar citas de Borges, de Cervantes, de Proust, de Flaubert, de Vázquez Montalbán, de Cortázar, de Chesterton, de Quevedo, de *La Biblia*, de Alberti, de Salinas, de Lorca, de Chandler, y de muchos otros. Con esto, el novelista ubetense trata de desligarse de la postmodernidad extrema, en que se parte de una especie de inocencia edénica –no se diferencia lo sublime de lo mediocre y se mezcla todo, sin ninguna intención definida–, para comenzar un nuevo camino donde se mantienen los logros de la postmodernidad y donde, no obstante, se depuran sus defectos.

Este nuevo rumbo que toma Antonio Muñoz Molina no es un hecho aislado, sino que es una evolución lógica en la literatura española tras un periodo de irreverencia hacia el arte y de laxitud formal que, a pesar de su intento de originalidad y de sorpresa continua, se han convertido en arcaicas y rancias. Gonzalo Navajas trata de describir esa evolución y establece una nueva fase en la ficción española, en la novela de los ochenta y noventa, donde existe una nostalgia asertiva, de afirmación, y que se opone a dos fases previas: por un lado, la fase mimético-didáctica de los años cincuenta y sesenta, en la que la novela se concibe como un tratado documental con un propósito informativo y pedagógico con fines y conclusiones precisamente identificables; por otro, la fase postmoderna en la que el texto es un medio para experimentar lúdicamente con las posibilidades de ambigüedad y plurisignificación del lenguaje y la imaginación al margen de los modos convencionales.

Frente a esas dos fases, en la tercera se intenta “reformular (e incluso cancelar) la indeterminación ética y estética posmoderna tratando al mismo tiempo de no incurrir en las limitaciones de un programa social o moral estrecho e inflexible”¹³⁶.

Antonio Muñoz Molina, que podría describirse como nada postmoderno en cuanto a su pensamiento ético, pero muy finales del siglo XX, aludiendo al ensayo de 1916 de Ortega y Gasset *Nada moderno y muy siglo XX*, y que comenzó su carrera de escritor muy cerca del experimentalismo de la postmodernidad, se ha hecho consciente de que la estética de la negación se ha vuelto obsoleta e inofensiva, ha perdido su capacidad de sorpresa estética y, por lo tanto, más que negar y destruir todo lo anterior, el artista actual debe afirmar algunos valores, éticos y estéticos, que puedan establecerse como valores comunes. En

¹³⁶ G. Navajas, “Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, nº 143, 1993, pág. 109.

eso consiste precisamente esta nueva fase que comienza a deslindarse de la postmodernidad. Ya el artista está harto de negarlo todo y necesita afirmar que existen una serie de valores estéticos, morales y filosóficos, que pueden y deben defenderse, y a los que hay que aspirar.

3. IDEAS GENERALES DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA SOBRE LA LITERATURA

Los teóricos de la literatura se han acercado a su objeto de estudio intentando responder, básicamente, dos preguntas fundamentales: ¿Qué es y para qué sirve la literatura? Si un escritor es capaz de contestarlas con cierta precisión, su ideario poético, *grosso modo*, estará configurado. A lo largo de su trayectoria literaria, Muñoz Molina ha dado ciertas nociones sobre qué entiende él por literatura –también se refiere al arte, en general– y para qué cree que sirve.

3.1. Concepto de literatura

Tradicionalmente ha habido tres maneras principales de concebir la literatura. En una primera definición, muy general, se considera que todo lo que está en letra de molde conforma la literatura, pero, obviamente, esta explicación no puede servir. Más restringida es aquella en la que se juzga como literarios los textos que se atienen a un criterio de valor estético y que, normalmente, van unidos a cierta altura intelectual. Esta segunda manera de contestar a la pregunta vuelca su atención sobre la forma de los textos, sobre el lenguaje literario, especial

y distinto del lenguaje cotidiano. Antes que solucionar la cuestión, desplaza la atención hacia otro asunto: ¿Qué es el lenguaje literario? Finalmente, en una tercera concepción, se establece como literario todo texto en que se habla no de la realidad, sino de los mundos recreados en la literatura, donde están presentes la imaginación, la fantasía, el ensueño... la ficción, en definitiva.

Si en la tradición crítica es muy difícil contestar a esta pregunta, la cuestión se torna más enrevesada en el periodo actual. No hay forma de establecer un modelo de criterio de valor estético sin que se ponga en duda, nadie quiere aceptar como universal la calidad de ciertas obras, por lo que se discute no sólo el hecho de que exista un criterio de valoración, sino que se niega la existencia de supremacía de las obras que han sido consideradas canónicas, a lo largo de muchos siglos, en la tradición literaria occidental. Los nuevos acercamiento teóricos –gay y lesbiana, feminista, poscolonial, estudios culturales...– sobreponen a la composición estética de una obra un tratamiento tendencioso. El lenguaje literario, por otra parte, es imposible de determinar, dependiente de las individualidades y de los gustos cambiantes del público, ya que no posee rasgos distintivos exclusivos. Lo único que parece propio de la literatura es la presencia de la ficción, que, sin embargo, se utiliza en otras artes.

Antonio Muñoz Molina se ha visto impelido a tratar el asunto en varias ocasiones. El novelista ubetense está convencido, como se ha visto, de la existencia de un modelo de excelencia: su propio canon, formado, entre otros, por Cervantes, Borges, Proust o Faulkner. De esto se desprende que para el autor, en la literatura hay ciertas técnicas que otorgan a las obras un carácter estético. La dificultad estriba en ser capaz de discernir qué mecanismos provocan que Cervantes, Velázquez o Beethoven sean unos genios y otros no. Muñoz Molina, como es natural, no tiene la verdad absoluta respecto a esto, pero sí tiene ciertas intuiciones que lo aproximan. Para él, el estilo recomendable, el lenguaje

que se convierte en literario, no es sólo aquel que se sirve del extrañamiento del que hablaban lo formalistas rusos, sino, principalmente, el que es tan artificioso que disimula su artificiosidad bajo la apariencia de la sencillez y la naturalidad. Por otra parte, es imposible prescindir de la ironía, de la burla sutil, en la literatura actual y en la sociedad contemporánea. La ironía permite al lector, y al propio autor, ponerse en el lugar del otro e interpretar el mundo desde diversas perspectivas, con la intención de aproximarse a la esencia de las cosas pero sin creer, en ningún momento, que se está en posesión de la verdad absoluta.

En el mismo sentido, si la literatura es el resultado de un estilo cuidado que se presta a la valoración estética, el escritor debe dedicarle mucho tiempo a cuidarla. Por esto, Muñoz Molina sostiene que la creación literaria es algo parsimonioso y pausado que no puede dejarse chantajear por el ritmo frenético que impone el mercado ni por cualquier otra forma de presión. Antonio Muñoz Molina describe la visita a una librería pequeña de Nueva York y se refiere, del siguiente modo, al oficio de la literatura:

*La librería es más bien anacrónica, artesanal [...], pero es que la literatura, el oficio, el gusto de leerla, también es, en el fondo, una cosa algo rancia y bastante artesanal, un trabajo lento y solitario que no interesa a demasiadas personas y en el que siempre tiene que haber un punto de entrega gratuita y azarosa, de devoción íntima. En Murder Ink se encuentran, desde luego, las mismas obesas novedades que en cualquier Barnes & Noble y que en la lista del *New York Times*, pero también hay libros de segunda mano muy cuidados, volúmenes en tapa dura que tienen el aspecto de haber sido ya leídos, de haber durado dignamente más allá del tiempo cada vez más fugaz que conceden las normas del mercado*

y los atolondramientos de la moda (Ventanas de Manhattan, págs. 141-142; el subrayado no aparece en el original).

Efectivamente, en la actualidad, la alternancia de novedades literarias dificulta, en cierta forma, que cuaje en la sociedad artística una obra, independientemente de su valor estético. De hecho, según Muñoz Molina, la permanencia en las librerías durante diez años es una prueba durísima que no todos los libros logran superar. El autor comenta el modesto propósito de Cyril Connolly de que su libro durara al menos una década e indica que, a pesar de la aparente brevedad temporal, es muy complicado que suceda: “Diez años se pasan enseguida, y como cálculo de posteridad no sugieren mucha ambición, y ni siquiera mucha esperanza, pero lo cierto es, si nos fijamos un poco, que casi ningún libro llega a superar esa primera prueba de resistencia al tiempo”. Lo verdaderamente destacable es que hay obras que no sólo superan esa primera criba temporal, sino que se mantienen durante siglos y mejoran con los años: “Hay libros que duran, y que al paso de los años, en vez de difuminarse, adquieren colores todavía más vivos, perfiles más precisos”¹³⁷.

La importancia de la permanencia de las obras más allá de la fecha de caducidad que impone el mercado, entronca con una preocupación del ubetense que persiste desde sus primeras publicaciones: el intento de diferenciar la educación de la cultura, que aparece sistematizado por primera vez en la conferencia “La disciplina de la imaginación”. El ámbito de la cultura se identifica con la actividad, con la moda, con la puesta al día permanente; la educación, por el contrario, se circunscribe a la esfera de la experiencia tranquila y solitaria del saber, de la tradición, de la literatura, del arte paladeado sin estrépito y lucimiento. Para Muñoz

¹³⁷ A. Muñoz Molina, “Duración de las cosas”, *El Semanal de ABC*, nº 837, 9-15 de noviembre de 2003.

Molina, por lo tanto, el oficio del escritor se relaciona menos con las tertulias literarias, de las que se encuentra muy alejado, que del ejercicio disciplinado y diario de las palabras. El novelista, por lo tanto, está más cerca del autor artífice que del autor poseído, ya sea por las musas, por la inspiración o por la genialidad innata. Incluso la genialidad –la imaginación–, según la concepción moliniana de la creación, debe ser ejercitada o, lo que es lo mismo, disciplinada a través de un trabajo responsable.

De esta posición particular se deja constancia en numerosos lugares, porque la literatura, como la pintura, la música o la escultura, no proceden de la inspiración o la genialidad, sino que requieren un duro aprendizaje técnico, un trabajo continuo y una lucha permanente con la materialidad de los sonidos, los colores o el bloque de mármol. En este sentido, el autor de *El jinete polaco* se sorprende de la idea poética que del jazz tienen los europeos, sin reparar “en lo que hay de oficio y puro trabajo con largos horarios y sin demasiado fruto en las vidas de la mayoría de los *jazzmen*” (*Ventanas de Manhattan*, pág. 47). Cuando la técnica se ha interiorizado y se ha adquirido cierto grado de maestría, la obra de arte se lleva a cabo con tal destreza que se muestra con visos de sencillez y esconde los entresijos de su composición:

Dos músicos, con esa maestría que borra todo signo de esfuerzo y de premeditación, como si las canciones no estuvieran escritas en pentagramas y fueran interpretadas con el trabajo combinado de los instrumentos y la voz, después de un aprendizaje tenaz de mucho tiempo, de una práctica continua (*Ventanas de Manhattan*, pág. 51).

En efecto, el artista, incluido el escritor, necesita apoyarse inexcusablemente en la materialidad de sus herramientas para realizar su

arte. A veces, la importancia de lo puramente material queda difuminada, pero el novelista jiennense lo trae a primer plano:

Se advierte, tan de cerca, la dificultad física de dominar la trompeta, la simpleza un poco ruda del instrumento, latón y duros pistones, el esfuerzo que hace falta para obtener de ella sonidos sofisticados y flexibles, la energía muscular y pulmonar que requiere, y que obliga al músico joven a contraer la cara y apretar muy fuerte los párpados. A diferencia de en los discos, aquí se ve que la música es un trabajo hecho de obstinación y resistencia, no una conjunción de sonidos brotados de ninguna parte, nacidos tan sin esfuerzo como surgen asépticamente de los altavoces donde suena un cedé (*Ventanas de Manhattan*, págs. 361-362).

Además de la concepción de la literatura como forma de expresión, existe otra centrada, más bien en el contenido de las obras, en la creación de mundos ficticios. Muñoz Molina sostiene que el valor estético no siempre va unido a obras donde la ficción toma las riendas, porque hay excelsas narraciones no ficticias que gozan de la misma entidad que cualquier obra novelística:

Literatura no es ficción: es todo aquello que se lee por gusto y curiosidad, y que deja un provecho gozoso, fugaz o duradero, pero siempre fértil, aunque no lo sepamos. Tan literatura es una buena crónica internacional del periódico como el guión de una película o como un relato preciso y veraz de algún hecho histórico¹³⁸.

¹³⁸ A. Muñoz Molina, *Mirar el mundo con los ojos abiertos*, Madrid, Casa de América, 2000, págs. 8-9.

El autor siente una especial predilección por las narraciones verídicas al estilo anglosajón cuya construcción argumental supera, en muchos casos, la de algunas novelas estrictamente literarias:

Yo creo que hay que distinguir, y en España se confunde, lo que es ficción de lo que es narración. Se pueden hacer espléndidas narraciones, y muchos historiadores británicos, sobre todo lo han hecho, que no son ficción. Una de mis lecturas preferidas es *La historia de la decadencia y caída del imperio romano* de Gibbon. Gibbon es un narrador como los de los grandes ciclos narrativos. Es un narrador perfecto, como el narrador de *En busca del tiempo perdido*, pero sin hacer ficción. Trevor-Roper, el autor del libro *Los últimos días de Hitler*, hace un libro buenísimo que no tiene nada de ficción¹³⁹.

La manera en que Muñoz Molina concibe la literatura, por otra parte, ha sufrido un proceso de maduración desde su primera recopilación de artículos –*El Robinson urbano*– hasta su último libro –*Ventanas de Manhattan*–. En sus inicios, el prestigio de la literatura, y el amor del escritor por ella, lo lleva a pensar que sólo era literatura lo que se presentaba como tal, lo que mantenía un estrecho diálogo con otras obras literarias o artísticas. Tal era la importancia que había adquirido la literatura para el joven escritor, que su producción sucedía casi al margen de la realidad. En una carta dirigida a José Manuel Fajardo, le confiesa: “De joven yo creía que era necesario dedicar la vida a aprender a escribir

¹³⁹ J. M. Begines Hormigo, art. cit., pág. 14. Vid. P. García, “Muñoz Molina: «En Manhattan constaté cómo el horror y lo cotidiano se mezclan con facilidad»”, *ABC*, 26 de marzo de 2004: “En España se confunde la Literatura con la novela y la narración con la ficción”; A. Muñoz Molina, *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, edición de J. M. Fajardo, Madrid, Espasa-Calpe, 1999: “[La tradición literaria de la confesión] es una tradición que ha ido interesándome más conforme me he ido apartando de mi amor por la novela como mecanismo soberano de narración” (pág. 18).

novelas. Ahora comprendo que hay que aprender a distinguir las novelas de la vida”¹⁴⁰. Este cambio de perspectiva explica, del mismo modo, la evolución genérica del autor: de novelas pertenecientes al género negro, pasa a escribir obras donde la narración de lo personal y biográfico asumen especial relevancia. Esta evolución genérica viene marcada, igualmente, por una modificación en su concepción de la utilidad del arte, que será tratado en el punto siguiente. La necesidad de que la literatura se refiera a la vida y a la verdad origina la transformación genérica:

Cuando publiqué *Beltenebros* me di cuenta de que utilizaba una serie de recursos y tomé conciencia clara de que por ese camino, en ese intento de contar las cosas con la ortopedia de los recursos del género, no se iba a ningún sitio. El recurso parcial del género tiene la ventaja de que te ofrece una forma, pero una forma muy rígida que tergiversa y distorsiona la narración. Llegó un momento en que eso me obsesionó mucho y pensaba que debía encontrar una forma autónoma porque en esa rigidez no puede entrar la ironía ni casi la verdad¹⁴¹.

Las obras englobadas dentro del género negro son un juego escolástico donde no se ha producido ningún cambio ni en el lector ni en el autor, después de haber leído y escrito la novela. Muñoz Molina cree que la literatura debe ser otra cosa: “La novela policíaca es como un silogismo escolástico. No hay nada, al final, que no se sepa previamente. Mientras que el arte verdadero tiene que ser otra cosa, [...] el lector y el

¹⁴⁰ *Ib.*, pág. 270.

¹⁴¹ X. Martí, “Antonio Muñoz Molina. Una novela así no suele ser Planeta”, *El Independiente*, Madrid, 17 de octubre de 1991.

autor tienen que cambiar [...] tiene que haber un conocimiento real”¹⁴². En el mismo sentido, rechaza gran parte de los artículos periodísticos de opinión, porque no suponen ninguna transformación en el lector o el autor: “Me temo que muchas veces las columnas se escriben rutinariamente, y se leen no para descubrir o aprender algo, sino para confirmar los propios prejuicios”¹⁴³. La literatura, según la concibe, es una modificación espiritual y busca siempre este último objetivo. Sin esta finalidad, el escritor está abocado al silencio o a la literatura insustancial: “Si yo me sé lo que tengo que decir antes de decirlo, entonces no lo digo, porque entonces escribir es como un trámite, la repetición de cuatro trampas que ya se sabe uno de memoria”¹⁴⁴.

Su postura respecto al arte, incluido el literario, cambia en paralelo al desplazamiento del centro de atención de su literatura: de un arte centrado en el propio arte, a una literatura que se concentra en la realidad y que trata de explicarla. La idea actual sobre la literatura que tiene el novelista jienense, y la maduración estética que se ha dado en su obra, se puede resumir en las siguientes palabras, que enlazan, a la vez, con el próximo apartado:

A largo plazo me gustaría hacer un libro de viajes sobre los Estados Unidos, un libro entero, en ese plan. Una narración bien hecha y con conocimiento... recuerdo aquello que decía Ortega y Gasset, decía «O se hace precisión o se hace literatura o se calla uno». Pues yo antes pensaba que llevaba razón, pero ya no. Creo que hacer literatura es hacer precisión¹⁴⁵.

¹⁴² J. Heymann y M. Mullor-Heymann, “Antonio Muñoz Molina. Simulacros de realidad”, en *Retratos de escritor. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, pág. 114.

¹⁴³ AA.VV., “Antonio Muñoz Molina. Detrás de la columna”, www.sincolumna.com/con_columna/munoz_molina/cuestionario.htm/

¹⁴⁴ A. Rodríguez, art. cit., pág. 53.

¹⁴⁵ E. A. Scarlett, art. cit., pág. 80.

Efectivamente, en la producción literaria de Antonio Muñoz Molina se aprecia un intento cada vez más esforzado por referirse, con precisión, a la realidad, hacer una interpretación de ella y transmitirla al lector con ironía, es decir, con la conciencia clara de que hay muchas formas de comprenderla.

3.2. Función de la literatura

La consideración de la utilidad de la literatura oscila entre los que declaran la grandeza de su inutilidad y los que exigen a los escritores una literatura del compromiso. Entre los dos extremos, existe toda una gradación que halla su término medio en el clásico tópico horaciano del *dulce et utile*. Ciertamente, según se ha entendido tradicionalmente, la literatura debe ser el equilibrio entre el entretenimiento y el provecho intelectual o moral. Pero como el equilibrio es tan difícil, y los teóricos, a veces, han intentado utilizar el arte para conseguir demostrar teorías personales, el efecto que se desprende de la literatura varía según el lado del que se decante la balanza: hacia lo *dulce* o hacia lo *utile*.

Los defensores de la inutilidad de la literatura, aquellos que postulan el arte por el arte, consideran la evasión como, quizá, su efecto fundamental: el lector tiene el derecho de buscar la huida del mundo que lo rodea, la escapada del tiempo y del lugar en el que vive.

Cuando se habla de su utilidad –por supuesto, nunca práctica–, los efectos pueden ser morales o intelectuales. Normalmente unos y otros van unidos y son indivisibles, pero, por cuestiones metodológicas, se hablará de ellos por separado. El efecto moral se produce porque la literatura es un muestrario de personajes y de situaciones que funcionan como ejemplos asimilados por el lector. Una vez que el receptor de una obra literaria se identifica con los personajes o con las circunstancias que

los rodean, se produce en él un sentimiento de terror y compasión y un proceso de depuración del alma que Aristóteles denominó catarsis¹⁴⁶. La literatura, por lo tanto, provoca en el hombre una transformación espiritual y moral.

El efecto intelectual de la literatura se produce gracias al carácter representativo y filosófico del arte. Aristóteles consideraba la poesía como un saber más próximo a la filosofía, es decir, al conocimiento, que la historia, más ocupada en sistematizar y contar sucesos acaecidos en el pasado. La diferencia entre historia y poesía estriba, según el estagirita, en que la primera narra lo sucedido y la segunda las cosas que podrían suceder, por lo cual la poesía es más filosófica que la historia, pues narra lo general, mientras que la historia se preocupa de lo particular¹⁴⁷. En este sentido, mediante la literatura se pueden descubrir sentimientos propios que nunca antes habían sido verbalizados o destapar matices estéticos e insospechados de la realidad, que pasan desapercibidos si no se produce la intervención del poeta, del escritor¹⁴⁸: de esta manera, los poetas románticos, por ejemplo, revelan las cualidades estéticas que permiten la expresión íntima de ciertos paisajes y ambientes naturales, como la luna, la noche, el mar embravecido por la tormenta, etc.

¹⁴⁶ Vid. Aristóteles, *Poética*, edición a cargo de Antonio López Eire, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, [1449b]. En una entrevista, declara el ubetense: “La literatura tiene que tener un sentido de ejemplaridad. Tiene que conmovir en el sentido aristotélico de la palabra cuando el filósofo explica la tragedia como catarsis: la tragedia es una representación que implica una especie de transfiguración moral en el que la está contemplando” (I. Vidal-Folch, “Muñoz Molina: «La novela ha de ser útil hasta la obscenidad”, *ABC*, 5 de marzo de 1989).

¹⁴⁷ Vid. Aristóteles, *op. cit.*, [1451b].

¹⁴⁸ Muñoz Molina se refiere a esta particular tarea del artista en varias ocasiones: “Dice Ortega que los grandes escritores nos plagian, y por eso nuestros autores preferidos son no los que nos cuentan cosas sorprendentes o desconocidas, sino los que explican con palabras aquello que nosotros nos habíamos limitado a sentir” (*La realidad de la ficción*, edición citada, pág. 76); “una obra nos afecta más profundamente [...] cuando provoca en nosotros el hallazgo o la recuperación de una experiencia primigenia, que tiene sin embargo, y al mismo tiempo, un estremecimiento absoluto de novedad” (“La pasión, el desengaño, el asombro”, en F. Torres, *La furia de los santos*, Granada, Diputación Provincial, 1999, pág. 28).

La posición de Antonio Muñoz Molina, respecto a este asunto, es perfectamente identificable: la literatura tiene una utilidad esencialmente intelectual, si bien, como se dijo antes, es inseparable del beneficio moral. Esto no significa que Muñoz Molina descuide, en absoluto, lo *dulce*, que él equipara a la evasión y al gusto por escuchar (esto último será tratado en el capítulo dedicado a la oralidad). El autor andaluz mantiene que, en efecto, la evasión es imprescindible en la literatura y que el lector tiene el derecho de exigir que una novela lo entretenga y lo rescate de la cotidianidad¹⁴⁹, que lo empuje a vivir vidas posibles que nada tengan que ver con la suya; lo que ocurre, según se deduce de sus palabras, es que donde con mayor fuerza se suscita la evasión es, precisamente, en la literatura de calidad, en la útil intelectual y moralmente:

[La literatura] satisface pasiones que pueden ser muchas veces muy contradictorias: la necesidad de explicarte el mundo y la necesidad de escaparte del mundo. [...] A mí me hace mucha gracia Francisco Ayala cuando, al hablar de literatura de evasión, dice: “a mí lo que me evade es Proust”. Y es verdad. Es decir, hay una parte de evasión del mundo en la literatura. Es un derecho, el no querer aceptar las cosas como son y el recurrir a la literatura para evadirse¹⁵⁰.

A pesar del peso que impone lo *dulce* en la obra del ubetense, la trascendencia de la literatura proviene, en una proporción muy considerable, de su carácter filosófico, de su utilidad como herramienta para el conocimiento de la realidad, incluida la comprensión de los

¹⁴⁹ “Lo primero que le pedimos a la literatura no es que nos enseñe cosas, ni que nos descubra mundos nuevos, ni que nos revele los misterios de nuestra existencia: le pedimos que nos entretenga” (A. Muñoz Molina, *Mirar el mundo con los ojos abiertos*, edición citada, pág. 6).

¹⁵⁰ J. M. Begines Hormigo, art. cit., pág. 12.

sentimientos y de los pensamientos propios del lector. Naturalmente, la literatura no es una ciencia exacta que describa ninguna parcela de la realidad, es más bien un acercamiento que permite sentar las bases sobre las que afianzar la curiosidad hacia ella y el interés hacia la vida. De hecho, el autor confiesa que, de la misma forma que los románticos descubrieron la luna, Proust ha despertado en él una admiración atenta y agradecida hacia las sensaciones cotidianas, hacia el placer de una mañana agradable:

A Proust, que me ha enseñado tanto sobre el valor y la fugacidad de las sensaciones, ya no sabría leerlo con el ensimismado entusiasmo de las primeras veces si no encontrara sus palabras impresas en ese tipo de letra, sobre ese papel que tiene una tonalidad de marfil. Pero quizá sin él tampoco habría sabido advertir toda la perfección de una mañana tan deliciosa para caminar y mirar que ni siquiera me he acordado de que llevaba su libro en el bolsillo¹⁵¹.

La literatura, en última instancia, debe servir, paradójicamente, para que el lector se olvide de ella y aprenda a apreciar y a comprender la realidad. En este sentido, el autor se da cuenta de que para hacer literatura sólo es preciso celebrar la vida: “El espectáculo de la ciudad a mi alrededor contenía todas las posibilidades de la literatura, y [...] todo lo que veían mis ojos merecía ser celebrado y contado” (*Ventanas de Manhattan*, pág. 341). Muñoz Molina se lamenta de que el arte moderno haya perdido la capacidad tan necesaria de referirse al mundo, centrado, exclusivamente, en sí mismo, volcado hacia sus propios mecanismos:

¹⁵¹ A. Muñoz Molina, “Signos de perfección”, en *La vida por delante*, edición citada, pág. 50.

En otros tiempos, en Egipto o en Roma, en la España en que pintaba Velázquez, en la Holanda de Rembrandt o de Vermeer, la pintura y la escultura se ocupaban de invocar la existencia humana, el misterio de la identidad, lo que queda revelado o permanece indescifrable en unos ojos abiertos. De esta tarea, que por algún motivo el arte moderno parece haber abandonado, sólo sigue ocupándose la fotografía (*Ventanas de Manhattan*, pág. 281)¹⁵².

El narrador andaluz entiende el arte literario como un ejercicio permanente de acercamiento a la realidad y un intento continuo de apresar su esencia. En los veinte años de trayectoria artística, el ubetense ha aprendido una lección fundamental, enunciada por Magris, un periodista del *Corriere della Sera*: “Decía Magris que en ese tiempo [treinta años como periodista] lo que había aprendido sobre todo era una lección de humildad: que las cosas sobre las que se escribe son siempre más importante que lo que se escribe sobre ellas”¹⁵³.

A pesar de que el aprendizaje de la realidad y de la vida se convierte en el objetivo principal en la literatura del ubetense, es obvia la necesidad de una dosis suficiente de ficción para que se perfeccione. El suministro permanente de ficción es, no obstante, un arma de doble filo: por un lado es una herramienta útil para comprender la realidad; pero, por otro, se puede incurrir en el abandono absoluto de ésta en beneficio

¹⁵² La maduración artística del autor no ha supuesto cambios en algunos aspectos relevantes de su teoría literaria. De hecho, las siguientes opiniones de 1986, en las que indica, precisamente, que quiere que su literatura les hable de ellos mismos a sus lectores, coinciden con las vertidas en *Ventanas de Manhattan*: “Quiero que para el lector la novela sea una aventura personal importante [...] porque le habla de sí mismo, de sus problemas y de su vida. Creo que es eso, la reivindicación de esa utilidad pública e íntima, al mismo tiempo, que tuvo la literatura y que ha perdido” (F. Espínola, “Entrevista, «La traición de Antonio Muñoz Molina: *Beatus ille*»”, *Ideal de Granada*, 26 de febrero de 1986).

¹⁵³ A. Muñoz Molina, “Elogio del periodismo narrativo”, prefacio a A. Tellitu, I. Esteban, J. A. González Carrera, *El milagro Guggenheim: una ilusión de alto riesgo*, Bilbao, Diario El Correo, 1997, pág. 5.

de la ficción, como le ocurrió a don Quijote. En la obra de Antonio Muñoz Molina, además de resaltar las cualidades provechosas de la literatura, intelectual y moralmente, se pretende poner al lector en alerta y avisarlo contra los peligros de la ficción y de un entusiasmo desmesurado hacia ella. El lector no puede olvidar nunca, intenta decir el autor con el ejemplo de su obra, que la ficción debe servir a la realidad y al disfrute más placentero de la vida a través del arte, pero no al revés. Cuando el referente empírico se pierde, se producen desavenencias como la de Lorencito Quesada, o la del Manuel adolescente de *El jinete polaco* o la de Minaya en *Beatus ille*. La literatura, según la concibe el autor, sirve para acercarse de manera más inteligente al mundo y para transmitir al lector la actitud de la ironía, que permite juzgar las cosas desde muchos puntos de vistas y, sobre todo, tomar la ficción, de la que se puede ser un apasionado, con cierto cinismo. En este sentido, se entenderá que el autor escriba lo siguiente: “La mejor literatura [...] no sólo nos enseña a mirar con ojos más atentos a la realidad, sino también hacia la propia ficción”¹⁵⁴. Esa mirada más atenta depende, en un alto grado, de la ironía.

No sólo la literatura enseña a mirar, según Muñoz Molina, sino todo el arte verdadero. El ubetense se refiere al conocimiento del mundo que se desprende de un cuadro, de una novela o de una sinfonía y a la necesidad de interiorizar y aprehender la mirada transmitida en las obras de arte:

El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo. En los cuadros, en las esculturas, igual que en los libros, uno busca lo que está en ellos y también lo que está más

¹⁵⁴ A. Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, edición citada, pág. 16. En el mismo sentido, escribe en su último libro: “me gustan sus cuadros [...]: me hacen mirar mejor, con más atención y más claridad” (*Ventanas de Manhattan*, pág. 218).

allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento (*Ventanas de Manhattan*, pág. 205).

La manera en que Muñoz Molina aprende a mirar mejor la realidad pasa por la desconfianza de los tópicos literarios más arraigados –por ejemplo, como se ha visto, la llamada de atención sobre la materialidad del arte en oposición al carácter etéreo que se le atribuye–. El tópico, sea literario o no, supone siempre una actitud de pasividad y de pereza intelectual que permite su mantenimiento. La buena literatura, el buen arte, según el autor, deshace, exactamente, esas trampas: “[La literatura] puede inducirte a conocerte mejor, a mirar las cosas con más atención, a deshacer ciertos engaños, ciertos lugares comunes, puede inducirte a una cierta actitud de alerta y de rebeldía. Para mí la literatura siempre tiene una función muy práctica: ayuda a ver las cosas con más claridad”¹⁵⁵.

Como complemento de esa cualidad desmontadora de tópicos, la literatura se convierte en un instrumento de lucidez que, usando de las mismas convenciones literarias, provoca en el lector una actitud distinta respecto a la literatura y a la vida: “No hay obra de arte que no quiebre en algún modo las expectativas de la familiaridad, las que llevamos en nuestros ojos rutinarios y la que ella misma finge proponernos, para desengañarnos luego, para desafiarnos, para hacernos despertar de golpe”¹⁵⁶.

Los mecanismos principales que usa Muñoz Molina para lograr que su literatura transforme la mirada del lector y le sea de utilidad son la memoria y la imaginación, que serán estudiados con más profundidad en el apartado correspondiente. Estas dos facultades del alma son imprescindibles para que la maquinaria de la ficción se ponga en marcha:

¹⁵⁵ K. O. Beilin, art. cit., pág. 112.

¹⁵⁶ A. Muñoz Molina, “La pasión, el desengaño, el asombro”, edición citada, pág. 30.

mediante la memoria el escritor realiza un ejercicio de selección; a través de la imaginación, una labor de combinación.

En un artículo publicado originariamente en *Claves de la memoria*, y recogido después en *Pura alegría*, “Memoria y ficción”, el ubetense se refiere a la relación existente entre ambas. El novelista distingue entre la memoria consciente y la memoria que profundiza en el alma inconsciente del ser humano. Con la primera, sólo se consigue una narración superficial y carente de interés, por parecerse demasiado a la realidad; con la segunda, se juega no sólo con los recuerdos, sino con las partes olvidadas de la conciencia¹⁵⁷. Esta última forma de actuar es la verdaderamente importante en la poética moliniana, porque ahonda en la interpretación del sujeto y hace uso, cuando es necesario, de los mecanismos propios de la ficción, o lo que es lo mismo, de la imaginación:

Para ser más veraz la memoria en ocasiones se convierte en ficción, pero también se da el caso de que la imaginación recuerde, y ése es sin duda el otro camino de la literatura, o mejor, otra de las direcciones de la encrucijada en la que la literatura sucede: *mixing memory and desire*¹⁵⁸.

Es curioso que Muñoz Molina sostenga que la memoria se torna más veraz en el momento en que se transforma en ficción. Esta paradoja se deshace si se entiende veraz como general, en el sentido aristotélico, es decir, aplicable a más personas. De esta manera, el novelista confiesa su intriga en relación a una frase de G. Greene, porque, en efecto, lo que

¹⁵⁷ “Tal vez inventamos mucho menos de lo que estamos dispuestos a creer, y la mayor parte de las veces lo que se está haciendo es usar el olvido, las sensaciones que no sabíamos que tuviéramos”, en A. Muñoz Molina, “Memoria y ficción”, en J. M. Ruiz-Vargas, *Claves de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, pág. 66.

¹⁵⁸ *Ib.*, pág. 65.

se escribe en una novela como resultado del ejercicio de la memoria del pasado se puede convertir en recuerdos del futuro:

Dice Greene que el novelista ha de tener cuidado con las cosas que inventa, porque las novelas se hacen con recuerdos no sólo del pasado, sino también del futuro, y que es posible que al narrar la desgracia de un personaje esté vaticinando las que le aguardan a él¹⁵⁹.

El narrador ubetense, al mostrarse de acuerdo con las palabras de Greene, las vincula a sus propias ideas sobre la literatura, que debe ser una forma de conocimiento, de desvelamiento no sólo de lo que ya ha ocurrido en el pasado, sino también de lo que puede ocurrir en el futuro. Tal es la importancia que ha adquirido la memoria –y el apoyo paralelo que implica la imaginación y la ficción– que su concepción poética se ha alterado en virtud de esta facultad humana:

En los últimos años, lo que me ocurre es que queriendo escribir novelas cada vez se me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal, y renuncio, contra los consejos de mi inteligencia, a inventar tramas, y me dejo llevar por el puro impulso de la rememoración. Sospecho entonces que el azar y la disciplina, la intuición y la técnica, pueden aliarse, que es posible una literatura en la que se sumen el recuerdo y la ficción, la memoria y el deseo, la reflexión y la aventura, la belleza del mito y la intensidad de la pura experiencia de ahora mismo¹⁶⁰.

Para concluir este capítulo, se pueden utilizar unas palabras de Antonio Muñoz Molina donde se refiere, de manera condensada, a las

¹⁵⁹ *Ib.*, pág. 65.

¹⁶⁰ *Ib.*, pág. 66.

funciones moralizante e intelectual de la literatura, a la vez que alude, implícitamente, a la necesidad de la presencia del mundo en ella: “Nunca es más noble la ficción que cuando a la vez que resalta sus posibilidades y sus límites, nos revela una forma sustantiva de conocimiento que es inseparable de la compasión y la piedad”¹⁶¹.

¹⁶¹ A. Muñoz Molina, “La novela del desaparecido”, *Letra Internacional*, nº 81, invierno 2003, pág. 77.

4. LA HISTORIA Y EL ARGUMENTO. TEORÍA Y PRAXIS

El formalismo ruso constituyó un paso adelante en el estudio de la narración. La distinción entre *siujet* y *skaz* ha sido una de sus aportaciones fundamentales. El primero de los términos –que se ha traducido, en la tradición teórica española, como historia– significa “tema”; el segundo –traducido, normalmente, como discurso o argumento–, “narración”. La confusión terminológica surge cuando se produce una serie de desórdenes en la traducción. Puede ocurrir, entonces, que se introduzcan nuevos términos –como trama, que se identifica unas veces con el argumento y otras con la historia, o como fábula, que se identifica con historia–; o, en otros casos, que se intente fijar una distinción entre los términos ya establecidos y que significan lo mismo: se trata de diferenciar discurso y argumento, que se corresponden a una misma palabra rusa. Tomachevski distinguía, en las narraciones tradicionales, la *fábula* de la *trama*: “La *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra”¹⁶². La *fábula* –la historia–, por lo tanto, es lo que

¹⁶² B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal/Universitaria, 1982, pág. 186.

ocurrió o pudo ocurrir, mientras que la *trama* –el discurso o el argumento– es el modo en que el lector se va enterando de lo ocurrido.

Desde aquella primera precisión formalista, han proliferado los esquemas que atienden a la estructura narrativa. De este modo, Gérard Genette comenta la distinción de Tzvetan Todorov –quien, en la misma línea que el formalismo ruso, hablaba del “relato como discurso” y “el relato como historia”¹⁶³– y añade un tercer elemento. Según el francés, el término relato se usa con tres sentidos distintos, a los que hay que dar nombre para evitar cualquier tipo de confusión: “El significado o contenido narrativo”, que corresponde a la *historia*, el “significante, enunciado o texto narrativo mismo”, que constituye la definición del *relato* y, finalmente, el “acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”, que equivale a la *narración*¹⁶⁴. Genette, por consiguiente, considera el acto de narrar como un elemento de relevancia dentro de la estructura del relato.

María del Carmen Bobes Naves pretende delimitar lo que, según ella, los críticos identifican: el discurso y el argumento –que, como se dijo antes, traducen la misma palabra rusa: *skaz*–. Frente a los que equiparan estos dos términos, hay que distinguir con claridad, según Bobes Naves, los tres elementos que integran el andamiaje narrativo: “La *historia*, o conjunto de motivos, el *argumento*, o forma y orden en que se exponen los motivos, y el *discurso*, o signos lingüísticos que los expresan”¹⁶⁵. La historia, entonces, se convierte en obra narrativa cuando el autor elabora un argumento en el relato genettiano o el discurso de Todorov.

Por otra parte, hay maneras más artísticas que otras de elaborar un argumento, de ordenar el conjunto de motivos que proporciona la

¹⁶³ G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 87 nota 1.

¹⁶⁴ *Ib.*, pág. 83.

¹⁶⁵ M. C. Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, págs. 50-51.

historia. E. M. Forster, aunque no los delimita con total claridad, localiza tres ingredientes en toda obra narrativa: el relato, la trama y la estructura o composición. Los dos primeros elementos parecen corresponder a la división de Aristóteles entre *narratio* artística y no artística. Antonio Garrido Domínguez alude a esas dos formas de narración que existen según el estagirita: “La artística –en la que los hechos se integran en el discurso del narrador, el cual selecciona e impone un orden del material– y la no artística; en ésta se da una simple sucesión de acontecimientos sin implicación por parte de quien los refiere”¹⁶⁶. El relato de Forster equivale a la narración no artística y la trama, por su parte, a la artística. La estructura se equipara al *discurso* propuesto por Bobes Naves. El novelista inglés se refiere a ellos según se relacionen con la intelectualidad humana o con su competencia estética: “En tanto que el relato apela a nuestra curiosidad, y la trama a nuestra inteligencia, la estructura o composición apela a nuestro sentido estético, nos hace ver al libro en su conjunto”¹⁶⁷. Lo importante de las obras literarias es que estén bien construidas. Así, señala Garrido Domínguez, siguiendo a Aristóteles, que “a diferencia de la primera [la historia] –siempre dominada por el *fatum* o la necesidad–, la lógica artística se rige, según Aristóteles, por los criterios de la causalidad y, sobre todo, de la verosimilitud”¹⁶⁸.

El análisis de la obra del ubetense debe incluir una atención especial a los materiales que utiliza para construir sus historias y, de igual manera, al tratamiento que sufren hasta convertirse en el argumento de una obra. El examen discursivo –si se considera la tripartición de Bobes Naves: historia, argumento y discurso– se llevará a cabo en el capítulo dedicado al estilo del autor.

¹⁶⁶ A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, págs. 18-19.

¹⁶⁷ E. M. Forster, *op. cit.*, págs. 186-187.

¹⁶⁸ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 164.

4.1. La historia

Las historias y los motivos que Antonio Muñoz Molina usa en sus novelas dejan traslucir ciertas precisiones acerca de la forma en que concibe la literatura. El novelista ha tenido dos momentos bien diferenciados en su producción, como se dijo en el apartado correspondiente: en el primero de ellos está muy apegado a la literatura que más le gusta –y por tanto su obra bebe directamente de sus influencias, y no de los datos que le ofrece la realidad o su propia biografía–, mientras que en el segundo, en el que aún se encuentra inmerso, vuelve su mirada hacia la vida cotidiana y atribuye una gran relevancia a su personal experiencia vital. Como la mayor parte de su producción –y la de una calidad literaria más considerable– corresponde a este segundo momento, maduración y perfeccionamiento del primero, se utilizarán las directrices que guían su novelística desde *El jinete polaco*, que coincide, además, con su madurez estética y literaria. Esto no significa, no obstante, que algunos de los elementos destacados no estén presentes en sus primeras novelas, sino que allí aparecen como germen, pues eran el preludio, la obertura, de lo que vendría luego.

Después de publicar *Beltenebros*, el novelista insufla un nuevo aire en su literatura, que cambia ligeramente de rumbo. A partir de *El jinete polaco* comienza a contar historias de la vida que lo rodeaba o de su propia vida:

Cuando hablo de cosas que no tienen mucho que ver conmigo lo que hago se nota que es demasiado literario [...]. Es más difícil hacer literatura con materiales más próximos y yo he tratado de

afrontar esto con valentía, intentando buscar tesoros que he tenido más a mi alcance¹⁶⁹.

El sintagma “demasiado literario” no debe entenderse en un sentido estilístico, porque se refiere al contenido de las historias narradas. El estilo del ubetense es, en esencia, el mismo desde *Beatus ille* hasta *Ventanas de Manhattan*. Demasiado literarias son las historias que toman sus materiales, exclusivamente, de los libros y del cine –de la ficción, en definitiva– y no de la realidad circundante. Los tesoros que se encuentra en su camino, por otra parte, han sido, por supuesto, seleccionados. Para estructurar esa selección se podría recurrir a muchos y variados apartados, pero es preferible limitar el análisis a cuatro o cinco grupos que permitan vislumbrar, con claridad, las ideas poéticas del novelista. Las categorías con las que se relacionan los datos que Muñoz Molina extrae de la realidad más cercana, y que utiliza en su literatura, son las siguientes: la atención que presta el autor a las historias orales, la observación de la vida para tratar de comprenderla y descubrirla, la utilización de la memoria como mecanismo de invención y creación y, por último, la confrontación en sus obras de los datos de la realidad y la ficción.

4.1.1. La oralidad

La literatura culta y la literatura de masas, popular o subliteratura ocupaban parcelas diferenciadas hasta que el pensamiento postmoderno irrumpió en el panorama cultural. Con su llegada, los límites definidos de estos géneros se confunden y se origina, de este modo, la inversión de los

¹⁶⁹ E. Rodríguez, “Antonio Muñoz Molina. La pasión correspondida”, *Delibros*, nº 42, febrero 1992, pág. 40.

valores tradicionales. En este ambiente, Muñoz Molina encuentra un marco muy apropiado para integrar en sus novelas los cuentos populares, que contaban los hombres del campo al amor de la lumbre y que el novelista escuchaba cuando era pequeño. Oyendo a sus familiares y a los agricultores de Úbeda, el novelista aprendió el arte de narrar y descubrió la calidad literaria que encerraba la tradición popular.

La concepción creativa y la organización del imaginario del autor se han visto marcadas por esas narraciones. Tanto es así que se ha sentido obligado a rendir homenaje, en su conferencia “Una infancia en Cervantes”, no sólo al genio de Alcalá de Henares sino también a esos hombres que mataban el tiempo muerto de las tareas del campo contándose historias. Muñoz Molina recalca también la influencia tremenda de la oralidad en su trayectoria novelística y su calidad de llave maestra para abrir las puertas de la ficción y de su imaginación.

No debe resultar extraño que Muñoz Molina haga suyas las historias orales, si se tiene en cuenta que, a partir de *El jinete polaco*, sobre todo, quiso recuperar su memoria individual y recordar, de manera emocionada, a la gente que lo rodeó en su infancia. Los relatos orales no son utilizados, únicamente, en el libro con el que ganó el premio Planeta, sino también en obras posteriores, donde la oralidad llega a convertirse en el eje estructural, como en *Carlota Fainberg*, basada íntegramente en la conversación que mantienen dos hombres en un aeropuerto norteamericano. Es más, en esta novela, que fue en principio un cuento, ha exprimido el arte de contar historias y ha demostrado que puede ser mucho más interesante la literatura oral, transmitida en cualquier sitio, que la literatura culta, restringida al espacio de las aulas y de los críticos profesionales. Muñoz Molina explica la oposición que se da en *Carlota Fainberg* entre Marcelo Abengoa y Claudio:

El macho ibérico cuenta sus aventuras amorosas [...]. En el otro extremo [...] la sofisticación intelectual [...] para el cual la narración ya ha desaparecido y en su lugar sólo queda un laberinto, proposiciones teóricas, narratología. Por eso me resultó divertido que el tipo fuera hechizado por este relato tan primitivo. Porque en toda narración hay un proceso de hechizo¹⁷⁰.

De estas palabras, se desprende una idea primordial en cuanto a su manera de concebir la literatura. Para el novelista, toda obra literaria tiene que conseguir establecer con el lector un vínculo, de cualidades casi mágicas, para obtener el efecto deseado: proporcionar el placer estético. Este hechizo, por otra parte, es similar a la proposición de Forster. El novelista inglés, que, como se ha precisado antes, marcaba un límite definido entre el relato y la trama –el primero apela a la curiosidad del lector, mientras que la segunda despierta su inteligencia–, identifica o aproxima esta forma particular de *narratio* no artística a la transmisión oral de la literatura y de los mitos:

Lo que el relato hace en esta calidad particular, todo lo que puede hacer, es transformarnos de lectores en oidores, a los que “una” voz habla, la voz del narrador de la tribu, en cuclillas en mitad de la cueva, que dice una cosa tras otra, hasta que la audiencia se queda dormida entre sus desperdicios y sus huesos. El relato es primitivo, se remonta a los orígenes de la literatura, antes de que se descubriera la lectura, y atrae a lo que hay de primitivos en nosotros¹⁷¹.

En este sentido, Abengoa, que es el encargado de contar la historia de Carlota, despierta la curiosidad primitiva de Claudio, que al final del

¹⁷⁰ C. Alfieri, entrevista citada, pág. 97.

¹⁷¹ E. M. Forster, *op. cit.*, pág. 59.

relato se ha despojado ya de todo el aparato crítico con el que iba armado y se deja atrapar del empresario.

El novelista confiesa que, en su infancia, la forma de literatura más cercana y más accesible estaba representada en la transmisión popular de las narraciones orales. El hábito de escuchar historias provocó en él un interés inicial por contarlas¹⁷². A medida que iba descubriendo algunos de los escasos libros que había en su casa, aquel interés por la oralidad se transformó en una inclinación decidida por leer y escribir relatos.

Por otra parte, el material que usa Muñoz Molina para la creación literaria, no es extraído sólo de lo que escuchó, por ejemplo, a su abuelo materno¹⁷³, sino que la influencia del cine y de la radio se encuentra, también, en el origen de ese gusto por narrar. Cuando era pequeño no había televisión ni dinero para ir a las salas de cine todos los días, de manera que los niños se contaban las películas unos a otros, convirtiendo las proyecciones cinematográficas en una más de las historias orales que se oían en el pueblo. A propósito de la importancia de la radio para la construcción de su imaginario personal, confiesa Muñoz Molina:

Antes de saber que las novelas se contaban en los libros yo aprendía a llamar novelas a los seriales de la radio. Salía de la escuela por la tarde, y volvía corriendo a casa para no perderme el principio de la novela. [...]

La radio me trae a veces el regalo imprevisto de una música que me ilumina los minutos presentes y la memoria lejana con una claridad idéntica. Y algunas noches, en la oscuridad, gracias a la

¹⁷² Vid., A. Muñoz Molina, “Una infancia en Cervantes”, art. cit., pág. 12.

¹⁷³ Dice el autor (*ib.*, pág. 13): “El mayor narrador que había, que era mi abuelo materno, era también el mayor lector”.

radio alguien me cuenta casi al oído una historia que tiene todo el hechizo de las novelas orales de la infancia¹⁷⁴.

El ubetense, que desde sus primeros libros ha seguido una evolución lineal hasta inscribirse, plenamente, en las historias que la vida le proporciona, ha centrado su atención en lo que la gente de la calle va diciendo, en escuchar las historias orales que pueden oírse en cualquier sitio. En un artículo publicado en *El Semanal de ABC*, “León o pájaro”, Muñoz Molina se lamenta de la imposibilidad de pasar desapercibido cuando se es un personaje público:

El escritor joven puede escuchar y mirar precisamente porque nadie repara en él, y eso le permitirá luego revivir en su literatura las voces que ha escuchado, y retratar con precisión e ironía los gestos que ha podido espiar. Pero cuando el libro que ha hecho gracias a esos materiales lo alza a la notoriedad y deja de ser pájaro, descubre, convertido en león, que habrá quien admire sus rugidos y quien se asuste de ellos, pero que en su presencia nadie se atreve a hablar con naturalidad, y que es muy difícil observar cuando se está siendo observado, y más difícil aún escuchar cuando lo que se espera es que uno hable, que ruja, que agite su melena¹⁷⁵.

La diferencia entre la literatura oral, popular o tradicional y el uso particular de esa literatura dentro de la cultura es bastante sencilla: los cuentos populares sirven para entretener al auditorio y hechizarlo, si es posible, mientras que la literatura culta, por el contrario, utiliza esos cuentos en tramas de mayor complejidad, que tratan de convertir al

¹⁷⁴ A. Muñoz Molina, “Los días de la radio”, en *La vida por delante*, edición citada, págs. 187-188.

¹⁷⁵ A. Muñoz Molina, “León o pájaro”, *El Semanal de ABC*, nº 796, 26 de enero-1 de febrero de 2003.

lector, según decía Forster, en alguien más inteligente. En esta dirección van las palabras del ubetense, que cree que “la ficción narrativa, que procede del mito y de los cuentos infantiles, tiene como ellos, la tarea de explicar el orden del mundo y de ayudarnos a encontrar en él nuestra propia posición”¹⁷⁶, o lo que es lo mismo –dentro de los márgenes fijados por las opiniones teóricas del autor–, la literatura oral y la escrita deben ser una manera de aprehender e interpretar el mundo, aunque con la primera se parte desde una concepción más cercana al mito y con la segunda más cercana a la razón. Aunque no necesariamente, la primera suele estar más próxima al relato y la segunda, a la trama.

El motivo de las narraciones orales puede encontrarse, en mayor o menor grado, a lo largo de toda la producción novelística de Muñoz Molina. En *Beatus ille* se aprecia ya una serie de características que volverá a repetirse en novelas posteriores: Manuel, Medina, Utrera o doña Elvira cuentan a Minaya sus relaciones con Jacinto Solana o con Mariana y las sensaciones que le provocó a cada uno de ellos. En *El invierno en Lisboa*, Santiago Biralbo, el protagonista de la novela, cuenta al narrador innominado la historia de amor y persecuciones entre él y Lucrecia. El narrador, en un momento de la novela, llega a afirmar que “no me contaba una historia, había sido traidoramente atrapado por ella como algunas veces lo atrapaba la música, sin darle aliento ni ocasión de callar o decidir”¹⁷⁷. Los miembros más jóvenes de la organización clandestina, que en *Beltenebros* se rebelaba contra la situación política española, sólo conocían a Darman a través de las leyendas originadas en torno a su sangre fría y su audacia, y a través también de la ficción, de los libros.

¹⁷⁶ A. Muñoz Molina, “El argumento y la historia”, art. cit., pág. 25.

¹⁷⁷ A. Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pág. 176. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

Si bien en estas primeras novelas se presta cierta atención a los relatos orales, Muñoz Molina no se lanza, definitivamente, a integrar en su obra verdaderos relatos tradicionales –aquellos mismos que se podían oír en su pueblo– hasta *El jinete polaco*. Es lógico que suceda esto si se tiene en cuenta que el autor, con esta novela, quería centrarse en su propio pasado y en el pasado de su familia en Úbeda. Por lo tanto, la presencia de los cuentos populares, de los dichos, de los refranes o de las supersticiones se convierte en una condición inexcusable para lograr la pretensión poética que el novelista se impone siempre al escribir: acercarse a la verdad de la vida e intentar explicarla.

El jinete polaco se plantea como una conversación de dos amantes, Manuel y Nadia¹⁷⁸, que tratan de reordenar el pasado y de encontrar un punto de arranque para su historia de amor. Para conseguirlo, tienen como apoyo los cuentos tradicionales que podían oírse por las calles de Mágina. En este caso, los mayores utilizan esos cuentos con la función primordial de transmitir el miedo, la prudencia y la cautela, de generación en generación. Pueden servir de ejemplo estas palabras:

Cada época del año trae sus propios juegos y hasta sus narraciones y terrores, el miedo a los tísicos cuando arden en la noche las hogueras de San Antón, la amenaza de los Gorras que se han escapado en parvas feroces del orfanato y que degüellan a los perros y apedrean a los niños [...], la presencia invisible de la Tía Tragantía que canta al otro lado de las esquinas su llamada de muerte la noche de la víspera de San Juan, el fantasma de la Casa de las Torres, cuyo rostro [...] he visto [...] en una de las

¹⁷⁸ En un momento de la obra le dice Manuel a Nadia: “Hablar en voz alta de mí mismo y de mi propia vida, nunca lo hice hasta ahora, tal vez porque nadie me ha hecho tantas preguntas como tú” (*El jinete polaco*, pág. 408).

fotografías del baúl que el comandante Galaz se llevó a América y tal vez nunca abrió (*El jinete polaco*, pág. 48)¹⁷⁹.

Las historias que escuchaban los niños, además, iban acompañadas de unas cantinelas con un claro objetivo mnemotécnico. Son varias las canciones que aparecen en la novela: “*Ay qué miedo me da de pasar por aquí, si la momia estará escuchándome a mí*” (*El jinete polaco*, pág. 24), “ay mama mía mía mía quién será [...] cállate hija mía mía mía que ya se irá” (*El jinete polaco*, pág. 53) o “*yo soy la tía Tragantía, / hija del rey Baltasar, / el que me oiga cantar / no vivirá más que un día / y la noche de San Juan*” (*El jinete polaco*, pág. 194).

No sólo las historias o los cuentos están contagiados de un miedo congénito a la vida y al misterio, sino que las propias palabras, los dichos, las frases hechas, los modismos están impregnados de ese mismo terror supersticioso a los peligros cotidianos. La transmisión del espanto es necesaria, en el mismo sentido, para defenderse de las amenazas de la naturaleza, contra las que las sociedades primitivas, según Bajtín¹⁸⁰, se organizan. Como una retahíla aprendida en la infancia, el protagonista de la novela es capaz de enumerar todas las propiedades maléficas que encierran las cosas usuales, algunas de ellas totalmente ficticias, fantásticas, ideadas para asustar a los niños, y otras con una base racional:

El agua demasiado fría del botijo podía matarlo a uno de calenturas, entre el musgo de los tejados se criaban serpientes venenosas que algunas veces caían a la calle y a las que sólo podía inmovilizar y volver inofensivas el quinto hijo de una descendencia de varones, si uno era capaz de contar todas las

¹⁷⁹ Otro ser mitológico de las tierras de Mágina eran los juancaballos, “unas criaturas mitad hombre y mitad caballo que eran feroces y misántropas”, que vivían en la Sierra (*El jinete polaco*, pág. 30).

¹⁸⁰ Vid. nota 69.

estrellas en una noche de verano lo mataba Dios, si no se apagaba el brasero antes de irse a dormir la candela soltaba un humo que envenenaba a la gente dormida (*El jinete polaco*, pág. 181)¹⁸¹.

Por otra parte, las historias orales sirven para la transmisión de los saberes telúricos, del conocimiento del mundo, y para despertar la imaginación de los niños. Los relatos que se reproducen en *El jinete polaco* no narran, exclusivamente, leyendas de fantasmas, sino que, asimismo, conservan la memoria de la guerra civil española, del dolor de los soldados en el frente y sus aventuras, etcétera. De esta manera, los niños, sin vivirlo, conocieron la barbaridad de la guerra: “He aprendido de él [su abuelo Manuel] palabras que resplandecían en mi desconocimiento como hogueras o relámpagos en la oscuridad, guerra, batallón, acabamiento del mundo, ametralladora, ofensiva, escalinata, comunismo, carro de combate” (*El jinete polaco*, pág. 86).

Aparte de las implicaciones antropológicas que se desprenden de la utilización de las narraciones orales en el premio Planeta, tiene un alcance meramente literario de especial interés. Se trata de la confusión que se produce entre realidad y ficción. El niño está acostumbrado a asistir al uso del instrumento verbal para la transmisión de historias que son verdaderas, unas veces, y otras, falsas. Ante tal situación, es muy difícil saber cuándo las palabras se refieren a hechos realmente acaecidos y cuándo se emplean como un simple juego y con una finalidad socializadora. La realidad, por lo tanto, llega a confundirse con la leyenda, y la leyenda puede adquirir visos de realidad. Realidad y ficción, por consiguiente, se desvirtúan y sus fronteras se deslizan. Uno

¹⁸¹ Esas advertencias, unas con base empírica y otras sin ella, aparecen desperdigadas por lugares muy alejados entre sí de la novela: “Ve por mitad de la calle, no vaya a ser que te caiga una teja” (*El jinete polaco*, pág. 171) o “el viento se lo lleva a uno como una hoja de periódico, cuidado con los cables de la luz que pueden caerse y con las tejas desprendidas” (*ib.*, pág. 432). El miedo del protagonista es una constante a lo largo de la obra.

de los personajes reales más presentes en la infancia de Manuel, el comandante Galaz, tiene para él atributos propios de los héroes que aparecían en las historias de su abuelo. De la misma forma, otros personajes históricos poseen, en los oídos de Manuel, la misma entidad que los juancaballos o la momia de la Casa de las Torres:

Tras ellos [los muros del cuartel] había vivido o vivía aquel hombre de quien oyó hablar a sus mayores [...], el comandante Galaz, una figura imaginaria y poderosa con botas altas y pistola al cinto, tan mitológica como don Manuel Azaña o como el general de bronce que había en la plaza del reloj (*El jinete polaco*, pág. 160).

El proceso de transformación de un hecho real en una historia ficticia, en una leyenda, supone todo un proceso que es narrado dentro de la propia obra. Así, la historia de amor entre el médico y la momia llega a formar parte del repertorio oral de las gentes de Mágina:

Se preguntan [Manuel y Nadia] qué parte de verdad ha podido sobrevivir al cabo de tantos años y de al menos tres narraciones separadas entre sí por espacios larguísimos de secreto y silencio. Lo que ocurrió una sola vez, lo que permaneció inexplicado durante setenta años y siguió actuando sin que lo supiera nadie sobre el orden oculto de los hechos, se degrada primero en la memoria del primer testigo y luego en las palabras escuchadas y atesoradas por Ramiro Retratista y transmitidas al comandante Galaz en un futuro en el que ya no vive nadie a cuyo testimonio sea posible recurrir (*El jinete polaco*, pág. 34).

El empleo de la tradición oral en la obra del ubetense supone una declaración de principios. Ante la desorientación y la falta de anclajes del

hombre contemporáneo, la oralidad se presenta como una opción inestimable para recuperar no sólo el tiempo perdido de la infancia, sino también, los puntos de referencia más seguros del yo que se desmorona. *El jinete polaco* se compone de tres partes: “El reino de las voces”, “Jinete en la tormenta” y “El jinete polaco”. En cada una de ellas, Manuel mantiene una relación distinta con las historias orales. En la primera, centrada en la niñez del protagonista, Manuel aparece deslumbrado, ante el torrente de palabras y de relatos aprendidos, y descubre la precisión con la que esas narraciones describen el mundo: “Sigue contando, le pedía yo [a mi abuelo Manuel], un poco más, todavía no es hora de acostarse, quién robó la momia, por qué la habían emparedado” (*El jinete polaco*, pág. 121). En esta primera etapa vital de Manuel, “oía siempre, espiaba sin comprender, aceptaba terrores y prodigios, me inventaba identidades maleables, nombres falsos, amigos que no existían” (*El jinete polaco*, pág. 185); es decir, asumía como ciertas todas las historias que se contaban.

“Jinete en la tormenta”, la segunda parte de la obra, comprende el periodo temporal que se corresponde con la adolescencia de Manuel. En este estadio vital de rebeldía, el protagonista de la novela reniega del irracionalismo y del miedo transmitido por sus padres y sus abuelos. La ruptura con la tradición oral supone la disolución de todo lo relacionado con Mágina y con su gente: “Me callaba, ya sin devoción, ya desdeñando aquella voz que no muchos años atrás había contenido todas las posibilidades de la maravilla y el misterio” (*El jinete polaco*, pág. 210). En oposición a la oralidad de su infancia, Manuel asume el caudal rebelde transmitido en las letras de Jim Morrison, que se convierte en su modelo y la separación traumática de las costumbres ancestrales de su pueblo:

No podían entender que nos importara tan poco todo lo que nos habían ofrecido, que nada de lo que fue su mundo tuviera que ver con nosotros, ni la tierra, ni los animales, ni siquiera las canciones que a ellos les gustaban ni su manera de vestir ni de cortarse el pelo (*El jinete polaco*, pág. 210).

En la tercera parte, “El jinete polaco”, Manuel recupera su unión con las historias de la infancia. Para darse cuenta de que su verdadera nación sentimental está en las palabras de las historias orales que escuchaba en su pueblo, ha tenido que enamorarse de Nadia, quien le pide insistentemente, sin descanso, que le cuente su vida, con todos los detalles:

Le digo esas palabras a Nadia y mi voz es una resonancia de la voz nunca escuchada de mi bisabuelo Pedro y de la de mi madre, que tal vez las había aprendido de la suya, o de mi abuelo Manuel, tan aficionado a las frases sonoras. Igual que cuando estoy en una cabina de traducción, mi voz es un eco y una sombra de otras que me hablan al oído: pero ésta, tan remota, no se pierde ni se deshace en el vacío y en la confusión de las palabras, perdura entre ellas con un brillo de metal (*El jinete polaco*, pág. 143-144).

Manuel regresa plenamente a la tradición oral cuando vuelve a Mágina después de la muerte de su abuela Leonor. En Mágina, recompone los últimos resquicios de personalidad que comenzó a construir al enamorarse de Nadia: “En casa de mis padres y en las calles de Mágina siento que habito en el reino de las palabras y que vuelvo a ser habitado por ellas” (*El jinete polaco*, pág. 578). Es más, vuelve a recuperar la emoción ante una historia contada: “Estoy sentado frente a ese hombre [Julián] como cuando escuchaba hablar a mi abuelo Manuel en la mesa camilla” (*El jinete polaco*, pág. 591). La prueba más evidente

de que Manuel ha ingresado, con absoluta integridad, en la tradición de su pueblo –y que ha retornado a unas raíces que lo salvan de la desorientación postmoderna– es la apropiación de los dichos de su abuela: “Se te ha puesto cara de que sí y ojos de no negarlo” (*El jinete polaco*, pág. 586), o “parece que le ha lamido el pelo una vaca” (*El jinete polaco*, pág. 543). Manuel hace suya esta última expresión: “Tiene el pelo escaso fijado en las sienes con gomina, tan liso como si se lo hubiera lamido la lengua de una vaca” (*El jinete polaco*, pág. 572-573).

La asunción de la oralidad como elemento esencial se repite en otra de las obras de Muñoz Molina: *Carlota Fainberg*¹⁸². Aquí, el autor se vale de esa forma tradicional para estructurar la obra, que se desarrolla como un coloquio. Se regresa en ella al objetivo originario de los relatos orales: el divertimento, a diferencia de las implicaciones que tiene en *El jinete polaco*, donde se usaban en otro sentido. *Carlota Fainberg* presenta dos historias distintas: la de Claudio, el profesor de universidad que va a dar una conferencia en Buenos Aires sobre Borges; y la de Abengoa, que narra sus experiencias sexuales con Carlota. El lector, que parece volver al primitivismo del gusto por los relatos puros, siente mayor simpatía hacia la historia de Abengoa, que resulta ser la más interesante según reza el título del libro. Claudio queda hechizado bajo el poder de la palabra de Abengoa, está siendo atrapado por la fuerza narrativa del empresario: “Dije que no con impaciencia, ya puerilmente atrapado en el relato: en su manejo de las pausas Abengoa mostraba un perfecto control de los devices narrativos” (*Carlota Fainberg*, pág. 62). El profesor universitario, que comenzó analizando críticamente el relato

¹⁸² Aunque *Ardor guerrero*, obra anterior a ésta, se basa en un relato oral –las aventuras vividas en el servicio militar– la estructura de la obra responde a un género literario culto: las memorias.

de Abengoa, termina sumergiéndose en el placer de oír y participar en el relato oral¹⁸³.

Como el protagonista de *El jinete polaco*, que sabía de la vida a través de la ficción, Claudio conoce la verdad de Buenos Aires a través de los libros y, ahora, también a través de la literatura popular. Serán las palabras de Abengoa las que lo acompañen durante su estancia en la capital argentina, las que lo ayuden a rastrear la realidad que se escondía tras la ficción y las que le permitan encontrar qué grado de ficción encierra la realidad de bonaerense.

Muñoz Molina, según puede deducirse de los análisis precedentes, concibe el relato oral como una manera más de conocer y de analizar el mundo, como una forma de descubrir la vida y de apartar la hojarasca de apariencias y mentiras que engañan a los sentidos. En virtud de esta interpretación de la oralidad, no debe extrañar que el uso de los cuentos tradicionales en la narrativa del ubetense se convierta casi en una obligación, dada su preocupación por comprender y explicar la realidad a través de la literatura.

4.1.2. La observación de la vida contra las apariencias

Las fuentes principales de las que dispone todo escritor para la creación literaria se reducen a dos: la propia literatura y la experiencia vital. Muñoz Molina, que comenzó utilizando, sobre todo, la tradición cultural, se percató pronto de lo limitado –y en algunos aspectos, poco atractivo– que era escribir basándose sólo en la ficción. A medida que el autor va adquiriendo una voz sólida y personal y su concepción teórica va madurando, empieza a comprender que los materiales que

¹⁸³ Al lector ficticio se le prestará la atención necesaria en el capítulo “El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina”, de esta tesis doctoral.

proporciona la vida cotidiana son muy apropiados para la ficción, más incluso que los datos hallados en los libros. Por este motivo, dirigió su mirada hacia las personas que se encontraba por la calle, prestó su atención a las situaciones que vivía cotidianamente y se despertó en él un instinto periodístico, se podría decir, de contar la vida y la realidad. En ese punto de su evolución literaria, aunque llevado tal vez hasta el extremo, -ya que su última obra se presenta como un libro de testimonio- se encuentra actualmente el novelista. Elizabeth A. Scarlett esboza muy agudamente, en una entrevista que le hizo, algunos elementos imprescindibles de su poética: “Has impartido –le dice a Muñoz Molina– un curso que les ha alentado a los alumnos a que escriban relatos basados en cosas de la vida cotidiana y del pasado”¹⁸⁴. De eso precisamente se componen sus propias obras: de la historias que se dirigen a interpretar o narrar la cotidianeidad y el uso del pasado y la memoria como fuentes imprescindibles para la literatura (a esto se atenderá en el siguiente apartado). La postura de Muñoz Molina ante la literatura la resume él mismo al citar a Kipling: “Para quien se para a escuchar, dice Kipling, el mundo está lleno de historias”¹⁸⁵.

Desde sus primeras obras –*El Robinson urbano* o *Diario del Nautilus*– el narrador jienense ha sentido la vida como germen de posibles historias, aunque eso sí, el peso de la influencia literaria era aún muy palpable. De cualquier manera, en su primer libro, “Robinson espía: mil ojos abiertos quisiera tener para percibir de un solo golpe todas las cosas que la ciudad le ofrece. Reconoce caras que ha visto en el autobús, les asigna una historia, espía sin pudor conversaciones ajenas”¹⁸⁶. Se podría decir que, en esta recopilación de artículos, utiliza los materiales

¹⁸⁴ E. A. Scarlett, art. cit., pág. 78.

¹⁸⁵ A. Muñoz Molina, “El azar de la invención”, en A. Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, pág. 349.

¹⁸⁶ A. Muñoz Molina, “Escuela de Robinsones”, en *El Robinson urbano*, edición citada, pág. 15.

que le proporciona la vida después de haberlos pasado por el tamiz de la literatura, en la medida en que han sido ya usados –y convertidos en tema literario– por otros escritores. Algunos años después, esta irreverencia hacia la realidad, en favor de la ficción, se convierte en respeto:

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: un sentimiento de respeto y a la vez de gratitud, una curiosidad que es sobre todo una celebración de la pluralidad de las vidas y del valor irreductible de cada una de ellas. El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado¹⁸⁷.

Su trabajo, por tanto, puede compararse con la tarea del detective¹⁸⁸. Darman, el protagonista de *Beltenebros*, afirma que su “oficio sólo era mirar sin que supieran que miraba”¹⁸⁹. Efectivamente, Muñoz Molina sale a la calle armado de interés y de una atención universal a la vida. En su último libro, *Ventanas de Manhattan*, hace precisamente esto: va por las calles asombrándose de todas las historias que le sobrevienen, disfrutando con cada nuevo acaecer usual y anotando en su cuaderno lo que ven sus ojos.

Pero, ¿por qué esta preocupación constante del escritor por mirar?, ¿por qué dice, a propósito de un libro de Michel del Castillo, que “los mejores libros me enseñan a mirar”¹⁹⁰? Estas preguntas se pueden contestar con una sola respuesta: Muñoz Molina contempla la realidad como algo engañoso, como un cúmulo de apariencias que el ojo

¹⁸⁷ A. Muñoz Molina, “El argumento y la historia”, art. cit., págs. 18-19.

¹⁸⁸ “Justo Navarro dice, y tiene toda la razón, que el novelista se parece al detective privado: ve más que otros porque mira con más atención” (A. Muñoz Molina, *ib.*, pág. 20).

¹⁸⁹ A. Muñoz Molina, *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pág. 132. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

¹⁹⁰ A. Muñoz Molina, “Los niños perdidos”, en *La vida por delante*, edición citada, pág. 47.

desprevenido no es capaz de descubrir; ante ellas sólo la razón y una atención precisa e inteligente pueden sobreponerse. La tarea del escritor es mostrar a los ojos del lector la verdad que se esconde tras los faustos de la apariencia y de los tópicos y actuar, en determinadas ocasiones, como abogado del diablo. Muñoz Molina, en uno de sus artículos periodísticos, se refiere a este asunto: “Es una vocación solitaria de conocimiento y viaje la que lo impulsa a uno a mirar sin descanso y a vivir atrapado en las miradas de otros”¹⁹¹. Hay aquí dos aspectos que conforma la poética moliniana. En primer lugar, aparece la preocupación por el conocimiento, el interés de Muñoz Molina por comprender qué se oculta bajo el ropaje de lo que muestran los sentidos, descubrir la esencia, a la que sólo se tiene acceso por medio de la razón, la inteligencia y la precisión de las palabras pueden sacar a la luz. El segundo aspecto que hay que destacar –que está relacionado con el primero– es la necesidad del viaje en la literatura. Este viaje puede ser identificado con el vuelo que realiza la imaginación cuando se encuentra frente a una serie de datos sin desenlace claro y objetivo. Esto ocurre, por ejemplo, en el cuento de “La poseída”, donde el protagonista, dejándose llevar por la imaginación, compone una historia con los datos de que dispone y descubre, al final, que ese desenlace no es exactamente el que se corresponde con la realidad. Por tanto, la imaginación puede llegar a convertirse en un obstáculo contra el esfuerzo de la razón por separar las apariencias de las verdades¹⁹². Es también, sin embargo, un acicate absolutamente necesario e imprescindible –puesto que sin ella no existe la literatura– para que el escritor se lance a prevenir a las mentes imaginativas como la suya de supuestas historias inventadas. Tanto el

¹⁹¹ A. Muñoz Molina, “La manera de mirar”, en *Las apariencias*, edición citada, pág. 26.

¹⁹² “No basta ver, porque con frecuencia sólo vemos lo que nos dicta la imaginación: hay que saber mirar” (A. Muñoz Molina, “El argumento y la historia”, art. cit., pág. 23).

afán de conocimiento como la voluntad de viajar imaginativamente, por tanto, podrían resumirse en una frase de Irene Andrés-Suárez: “Otra de sus aspiraciones máximas es aprehender la verdad que se esconde bajo la costra de las apariencias”¹⁹³.

Muñoz Molina, conforme a lo que viene diciéndose hasta ahora, es realista en el sentido que Ortega y Gasset da a esta palabra. El filósofo español insiste en el placer que produce, en la cultura mediterránea, el espectáculo de la apariencia. El interés de los artistas por ese espectáculo, por tanto, debería denominarse no realismo, sino aparentismo:

Nos oculos eruditos habemus: lo que en el ver pertenece a la pura impresión es incomparablemente más enérgico en el Mediterráneo. Por eso suele contentarse con ello: el placer de la visión, de recorrer, de palpar con la pupila la piel de las cosas es el carácter diferencial de nuestro arte. No se le llame realismo porque no consiste en la acentuación de la *res*, de las cosas, sino de la apariencia de las cosas. Mejor fuera denominarlo aparentismo, ilusionismo, impresionismo¹⁹⁴.

Efectivamente, Muñoz Molina pretende llegar a la naturaleza de la realidad, encontrar lo esencial encerrado en las apariencias, y descubrir, también, la verdad escondida tras las impresiones que tiene el espectador¹⁹⁵. Esta búsqueda esencialista supone un paso adelante en la trayectoria de la historia de la literatura. Como se ha dicho en capítulos

¹⁹³ I. Andrés-Suárez, art. cit., pág. 13.

¹⁹⁴ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 138-139.

¹⁹⁵ En este sentido, Muñoz Molina entronca con la filosofía griega: “Para nosotros real es lo sensible, lo que ojos y oídos nos van volcando dentro: hemos sido educados por una edad rencorosa que había laminado el universo y hecho de él una superficie, una pura apariencia. Cuando buscamos la realidad buscamos las apariencias. Mas el griego entendía por realidad todo lo contrario: real es lo esencial, lo profundo y latente; no la apariencia, sino las fuentes vivas de toda la apariencia” (*ib.*, pág. 195).

anteriores, la postmodernidad era básicamente el establecimiento y la costumbre de la negación y la provocación, por un lado, y la destrucción de valores unitarios, por otro; pues bien, el hecho de afirmar que existe la Verdad, que no depende del punto de vista del que mira, sino de su sabiduría para poder encontrarla, presenta a un Muñoz Molina preocupado por los valores absolutos y únicos que atañen a las ideas éticas y estéticas. En contra de la extendida idolatría de la opinión, el escritor afirma que “más que opinar, prefiero observar y contar cómo son las cosas”¹⁹⁶, es decir, intenta llegar al meollo de la realidad. En este sentido, el novelista concibe la literatura, y esta concepción puede generalizarse para todas las artes, de una manera similar a la propuesta por Hegel en su *Introducción a la estética*. Para el alemán, el arte debe aspirar a la esencia de las cosas, de manera que “lejos de estar en relación con la realidad corriente, de simples apariencias e ilusiones, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada y una existencia más verdadera”¹⁹⁷; sin embargo, un poco antes de realizar esta afirmación, el filósofo subraya la importancia y la necesidad de las apariencias, porque no puede olvidarse que “toda esencia, toda verdad, para no quedarse en abstracción pura, debe *aparecer*”¹⁹⁸. Coincide Muñoz Molina con las afirmaciones de Hegel y declara, en una entrevista reciente, que el arte no trata, simplemente, de “mostrar lo que hay detrás de las apariencias, entre otras cosas porque las apariencias son una parte fundamental de las cosas”¹⁹⁹. Muñoz Molina trata de llegar a la esencia, pero no deja de reconocer que, para llegar hasta ese núcleo, las apariencias son imprescindibles, aunque sean, también, el enemigo contra el que hay que pelear.

¹⁹⁶ Entrevista de *El Semanal de ABC*, nº 796, 26 de enero–1 de febrero de 2003.

¹⁹⁷ G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 2001, pág. 41.

¹⁹⁸ *Ib.*, pág. 39.

¹⁹⁹ J. M. Begines Hormigo, art. cit., pág. 11.

La ficción, en resumidas cuentas, puede y debe ser una lucha continua por desenmascarar la realidad. Se queja Muñoz Molina de que algunas personas creen que la literatura es una pérdida de tiempo peligrosa. El jienense advierte que sólo es dañina la mala literatura, porque la buena, la que de verdad importa “nos contagia del vigor de la lucidez. La literatura de simulacros es como un narcótico que nos induce a la pasividad de los fumadores de opio. Comprenderán que es natural que ésta última sea la más alabada”²⁰⁰. El novelista pretende crear siempre una literatura de realidades esenciales, que plagien los sentimientos de los lectores, que pongan en palabras lo que en alguna ocasión el lector ha sentido y que derrame inteligencia y orden sobre las impresiones desordenadas de la realidad. En las siguientes palabras, con las que se cierra el apartado, se enuncian los pilares fundamentales de la preocupación de Antonio Muñoz Molina por la precisión intelectual que debe ejercer la literatura y el arte:

Soy, además, un lector de periódicos permanente [...] que encuentra de vez en cuando [...] aquello que con mucha frecuencia más echa de menos en la literatura: *las ganas de saber y de contar*, la artesanía magnífica de *usar las palabras* no para complacerse en ellas o en la valiosa intimidad de quien las usa sino *para explicar con precisión el mundo*, para transmitir el temblor y la exaltación de las vidas humanas comunes, de los horrores y las grandezas diarias²⁰¹.

²⁰⁰ A. Muñoz Molina, “La disciplina de la imaginación”, art. cit., pág. 56.

²⁰¹ A. Muñoz Molina, “Elogio del periodismo narrativo”, art. cit., pág. 5. El subrayado no aparece en el original.

4.1.3. La memoria y la imaginación

Aparentemente la memoria y la imaginación deberían estudiarse en apartados independientes, ya que la memoria se relaciona con el pasado y la imaginación se relaciona más bien con el futuro y las cosas probables. Muñoz Molina cree que esta oposición, sin embargo, no es más que eso, una apariencia, porque si se profundiza un poco más, se descubrirá que ambas facultades humanas son interdependientes: la primera es un filtro que puede modificar el pasado mediante la segunda, que combina los datos como le interesa; ésta, por su parte, inventa gracias al conocimiento del pasado que aquélla le proporciona²⁰². Partiendo de estos dos supuestos, hay que tener claro que Muñoz Molina utiliza la memoria y la imaginación como fuentes imprescindibles sin las cuales sería imposible su creación artística. Prima en su obra, sin embargo, el uso del recuerdo y aparece la imaginación como una embaucadora que suele situar a sus personajes en el límite entre la realidad y la ficción –es preciso recordar, en este sentido, a Lorencito Quesada, a Minaya, a Luque, el personaje secundario de *Beatus ille*, *Beltenebros* y *El jinete polaco*–.

Sobre la relación que existe entre ambas facultades en *El jinete polaco*, quizá la obra más importante del escritor jienense, escribe Rich las siguientes palabras:

Manuel and Nadia are aided by photographs and the oral accounts and memories of Mágina's inhabitants, but when Manuel wishes to describe a time "anterior a mi memoria y también a mi vida", he assumes all the powers of a fictional author, inventing freely and

²⁰² "En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación", señala A. Muñoz Molina (*La realidad de la ficción*, edición citada, págs. 29-30).

admitting at one point that his memory and imagination have become inextricably confused: “imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído... [L]o que yo supongo invención en realidad es una forma invulnerada de memoria...”²⁰³.

A partir de estas palabras se puede concluir que Muñoz Molina utiliza la imaginación para rellenar las lagunas que existen en su memoria. Para hacerlo, el protagonista necesita apoyarse no sólo en los recuerdos individuales, sino también en los de la colectividad, que usa las narraciones orales como ejercicio mnemotécnico. Manuel ha aprendido los mecanismos de la ficción y de la vida en la imaginación y en la tradición oral de Mágina; a partir de aquí ha sabido inventar una memoria, que no le pertenecía, pero que se adecuaba a la perfección a la verosimilitud de una historia oral y a los esquemas aprendidos desde pequeño. En un pasaje de la novela, en que recuerda vagamente haber visto a Nadia caminar por las calles de su pueblo, Manuel duda de la proporción de verdad que hay en eso:

Ahora imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído y que no supe adquirir o guardar [...] [T]al vez actúo como un adivino de mi propio pasado, y por eso me gana una emoción de verdad de la que hace mucho quedaron despojados esos recuerdos que ya no estoy tan seguro de que sean veraces (*El jinete polaco*, pág. 202).

Una vez más se comprueba que tanto la memoria como la imaginación son estrictamente necesarias se complementan en la concepción literaria de Muñoz Molina –particularmente en esta obra–. La

²⁰³ L. Rich, *The narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and “El Descanto”*, New York, Peter Lang, 1994, págs. 95-96.

memoria, por tanto, puede llegar a convertirse en ficción, en algo puramente inventado, inexistente, por culpa de una imaginación desbordante, que actúa según los modelos de la ficción, y que no se limita a la realidad. En este punto, se observa una conexión clara con el próximo apartado, donde se analizarán las relaciones entre la ficción y la realidad.

El conjunto de recuerdos, que van filtrándose en la obra, corresponde a las vivencias individuales de Muñoz Molina, aunque, de igual forma, la memoria colectiva desempeña un papel determinante, ya que surte al individuo de una serie de patrones fijados por la experiencia común. J. F. Colmeiro, en relación con la narrativa del ubetense, escribe unas palabras muy esclarecedoras sobre la memoria, que pueden conectarse con las recreaciones continuas que del pasado hacen el propio autor y algunos personajes de sus novelas:

Según la visión «presentista» de Halbwachs, la memoria colectiva une pasado con presente, individuo con grupo social, de manera que logra producir el sentido de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad. *El pasado es reconstruido por la memoria básicamente de acuerdo a los intereses, creencias y problemas del presente*. De ello se deduce, paradójicamente, que *la memoria*, a pesar de que su razón de ser es reforzar la idea de continuidad con el pasado, *vive constantemente rehaciendo su propio pasado*²⁰⁴.

Se comprende, por tanto, que, en la España democrática actual, se creen mitos positivos acerca de los republicanos, que perdieron la Guerra Civil Española, y mitos negativos acerca de los franquistas que ganaron aquella guerra. Muñoz Molina, en la novela que más se acerca, aunque

²⁰⁴ J. F. Colmeiro, “La crisis de la memoria”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 189-190, 2000, pág. 222. El subrayado no aparece en el original.

de manera tangencial, al conflicto bélico español –*Beatus ille*– pretende, sin embargo, desmontar esos mitos porque “a despecho de Valle-Inclán y de la mayor parte de la literatura, las cosas son como son y no como las recordamos”²⁰⁵. Se sobrepone a la imaginación las ansias molinianas de barrer la hojarasca de las apariencias y centrarse en la esencia y en la verdad de los hechos.

El premio Planeta quiere arrojar luz sobre los acontecimientos del pasado y se lamenta de la falta de memoria del pueblo español, que ha olvidado que en España hubo una guerra, que destruyó las esperanzas ilustradas de muchos ciudadanos, y que durante cuarenta años se vivió en la península la tiranía de un dictador. Los españoles y los políticos españoles, sobre todo, han construido unos recuerdos colectivos, reformulados en muchos aspectos, basados en el triunfo del civismo y la tolerancia –la transición pacífica y la constitución española– y han borrado de su memoria sentimental la vergüenza y el dolor de una guerra sangrienta y cainita:

Cómo vamos a ponernos de acuerdo –se pregunta Muñoz Molina– en algo sobre el porvenir, si no hay manera de ponerse de acuerdo casi en nada acerca del pasado. El presente es turbio, y el futuro confuso, pero el pasado es una región oscura de leyendas y de ignorancia que nadie tiene mucho interés en disipar, aunque sí en utilizar en beneficio propio²⁰⁶.

Estas palabras constituyen, nuevamente, una lección de honestidad intelectual y artística del autor, que pretende entender y hacer entender la historia de España, eliminando los mitos del pasado,

²⁰⁵ A. Muñoz Molina, “Objetos encontrados”, en *Las apariencias*, edición citada, págs. 47-48.

²⁰⁶ A. Muñoz Molina, “Agua pasada”, *El Semanal de ABC*, nº 831, 28 de septiembre – 4 de octubre de 2003.

manipulados en el presente, y contando los hechos como sucedieron en realidad. Gonzalo Navajas se percata de la intención moliniana y lo comenta:

El narrador [de *El jinete polaco*] sigue en su propósito de hacer un homenaje a los hombre del pasado que entregaron su vida a una causa supraindividual y abstracta, pero la narración se ajusta a los hechos históricos sin realizar la idealización y exaltación que pone en práctica con Solana y Darman²⁰⁷.

Navajas insta, así, una frontera entre la manera en que desarrolla el análisis de personajes como Solana y Darman, mitificados, y el análisis de los personajes que aparecen, posteriormente, en *El jinete polaco*. El establecimiento de esta frontera tal vez no sea del todo apropiado, porque Muñoz Molina, desde el comienzo de su tarea literaria, ha desmitificado y ha tratado de desenmascarar las falsificaciones que producen los recuerdos individuales y los que forman parte de la colectividad. El ubetense ni idealiza ni exalta las figuras de Solana o Darman, sino que son sus personajes –Minaya o Manuel en el primer caso y Luque, sobre todo, en el segundo– quienes, intoxicados por el prestigio de la disidencia política y enaltecidos por la literatura, han mirado a esos personajes con ojos asombrados y los han considerados verdaderos héroes²⁰⁸. El autor, en cambio, se ha encargado siempre de sacar a la luz los datos esenciales de la realidad y poner delante de los ojos del lector lo que se esconde detrás de esa apariencia de héroe. Otra

²⁰⁷ G. Navajas, “La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, pág. 44.

²⁰⁸ Las siguientes palabras del autor pueden ser aclaradoras y extrapolables a lo que se acaba de decir: “La relación que tienen Biralbo o Minaya con el cine es la que tiene Don Quijote con la novela de caballería: que están en Babia. Por eso, cuando a mí me vienen que soy un escritor cinéfilo, no: soy un escritor que ha escrito algunas novelas sobre algunos tipos que están enfermos de cine. Que es completamente distinto” (J. Heymann y M. Mullor-Heymann, art. cit., pág. 107).

cosa es que se perciba hacia qué grupo muestra más simpatía el novelista. A pesar de ello, se sobrepone la desmitificación al proselitismo político y convierte las actuaciones de un grupo de republicanos en el desencadenante de la muerte de Justo Solana²⁰⁹.

Al utilizar datos reales, pertenecientes a la memoria individual, y materiales imaginados, el lector puede experimentar cierta confusión y puede sentirse incapaz de discernir si se encuentra ante una obra más próxima a la veracidad o a la ficción. Así, en *Ardor guerrero*, que son sus memorias militares, existe un límite muy sutil entre lo ocurrido y lo inventado, porque, aunque se trata de un género distinto, se continúa en la misma línea de *El jinete polaco*: imagina e inventa cuando la memoria tiene lagunas o cuando no recuerda bien las cosas, pues “me doy cuenta – comenta el autor– de que invento muy poco porque, la mayoría de las veces, se trata de cosas mal recordadas”²¹⁰. El protagonista innominado de la memoria militar se sirve de su capacidad imaginativa para completar recuerdos inacabados:

Yo creo, aunque no me acuerdo, aunque sin duda invento para suplantar un vacío absoluto de la memoria, que no hablaba con nadie en aquel autobús pintado de color verde oscuro, que sólo miraba el progreso lento de la oscuridad sobre las llanuras de Álava²¹¹.

²⁰⁹ En este episodio de *Beatus ille* aparece ya uno de los temas que más interesan al escritor: la sutil frontera que separa al verdugo de la víctima y las reacciones viles pero humanas del hombre que acusa con fervor para no levantar sospechas: “Se puede negar al que estuvo con nosotros para librarnos de su infortunio, pero también se puede acusarlo, de modo que la vehemencia de nuestra acusación nos gane el favor de los perseguidores. Señalar en otro la propia culpa es una artimaña frecuente para ganar impunidad, o al menos clemencia”, escribe Muñoz Molina en “Lanzada a moro muerto”, *El Semanal de ABC*, nº 821, 20 – 26 de julio de 2003.

²¹⁰ J. Cruz, “Experiencia de la lucidez. Una conversación con Antonio Muñoz Molina”, *Claves de la razón práctica*, nº 57, 1995, pág. 73.

²¹¹ A. Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, Madrid, Punto de Lectura, 2000, pág. 59. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

No hay que pensar, sin embargo, que todos los datos que sobre el autor aparecen en su obra –sea una novela o cualquier otro género– son fieles a la realidad, ya que la imagen del autor que se desprende de la lectura no coincide con el autor real. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Esteban Torre, quien, después de hablar de la distinción entre autor implícito y persona física que hacen los narratólogos, advierte de que esa distinción debe tomarse con cierta prudencia, puesto que “los límites que existen entre la “literatura” y la “realidad” no son tan nítidos como a veces se pretende hacer creer”²¹². En efecto, ése es el principal problema que el lector se encuentra ante algunas obras de Muñoz Molina: no sabe dónde situar el límite entre lo que realmente le sucedió y lo que le ocurrió sólo en la ficción narrativa. En esta dirección van las declaraciones un tanto irónicas del autor cuando se queja de que los lectores busquen en los personajes de los libros un trasunto del escritor y de que, generalmente, le atribuyen los vicios y defectos de los personajes, pero no las virtudes²¹³.

El propio Muñoz Molina trama el juego con el lector, que no puede distinguir qué características de los personajes son reales, forman parte de la memoria real del escritor, y cuáles de ellos han sido inventados. *El dueño del secreto* es la historia de un chico de provincias de 18 años que, como el autor, se va a Madrid para estudiar periodismo y derribar a Franco. No se puede saber qué proviene de la memoria y qué, d la imaginación.

Para concluir este apartado, lo mejor es mantener que la memoria es la fuente fundamental de la obra moliniana, pero que se apoya en la ayuda imprescindible de la imaginación para salir victoriosa de algunas dificultades. Muñoz Molina se refiere a la importancia de los materiales

²¹² E. Torre, “Alfonso Grosso: ficción y realidad”, en *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Sevilla, Padilla Libros, 2000, pág. 143 y ss.

²¹³ Vid. A. Muñoz Molina, “El personaje y su modelo”, art. cit., pág. 33.

proporcionados por el recuerdo y a la necesidad de que sean dúctiles para permitir que las manos de la imaginación los modelen:

El ejercicio de la ficción no se limita al ámbito del pasado, aunque es cierto que prefiere usar como materiales los que proceden de la memoria más antigua, entre otras cosas porque es la más fragmentaria y la más fácilmente manejable²¹⁴.

4.1.4. La realidad y la ficción

El título de este apartado puede prestarse a confusiones, por lo que es recomendable delimitar, desde el principio, el objeto de estudio. No se contraponen aquí la realidad y la ficción para atender al complejo asunto del carácter ontológico de los mundos representados en la ficción, ni para dilucidar la categoría lógica de las representaciones que se desprenden de la ficción en relación con la realidad extralingüística²¹⁵, sino que se atenderá, solamente, al análisis de los materiales de los que parte Muñoz Molina para la composición de sus obras: si los toma de la realidad o si los toma de la ficción, de los tópicos transmitidos en la tradición literaria. En este sentido, cuando se hable de realidad, se estará hablando de los materiales que se aproximan más a ella que a la ficción.

El principal problema que surge cuando se atiende a la relación entre la realidad y la ficción es que la realidad se encuentra fuera de la obra literaria, puesto que dentro de una novela se crea un mundo autónomo que se rige por leyes propias. María del Carmen Bobes Naves

²¹⁴ A. Muñoz Molina, "El personaje y su modelo", art. cit., pág. 30.

²¹⁵ Para este tema, *vid.* L. Doležel, *Heterocósmica. Visión y mundos posibles*, Madrid, Arco/libros, 1999.

se refiere a la independencia que existe entre el mundo empírico y el mundo artístico:

La «verdad» es una forma de relación entre el habla en su uso normal y el mundo empírico, que consiste en una correspondencia de veredicción entre lo que se dice y la realidad. La novela presenta un mundo [...] en el que no es pertinente el criterio de «verdad», ya que uno de los extremos de la relación no es empírico y en todo caso puede ser sustituido por la «coherencia» interna, valor del que incluso han prescindido algunas formas de novela (y de teatro) actual cuyas relaciones se plantean en el absurdo²¹⁶.

Según afirma Bobes Naves, el criterio de verdad es inútil cuando se analizan las relaciones entre los dos ámbitos. Más inútil es aún este criterio si, como sucede en la época postmoderna actual, no puede aplicarse ni siquiera a la realidad extraliteraria, en cuanto que la postmodernidad aborrece los valores absolutos y niega cualquier imposición ajena a la subjetividad individual y narcisista.

Antonio Muñoz Molina, que desarrolla su literatura en este ambiente postmoderno, plantea en su novelística, y en sus opiniones acerca de la literatura, este problema: la imposibilidad de deslindar la realidad de la ficción y la imposibilidad de establecer un límite claro que separe las dos esferas. En *Ventanas de Manhattan*, sin abandonar las influencias recibidas por la tradición oral, escribe:

Alguien me había contado que las escalinatas de salida de algunas estaciones estaban cegadas por escombros y vertederos de basura, y que había lunáticos especializados en acercarse por detrás a los viajeros en los andenes y empujarlos hacia las vías justo en el momento en que llegaba un tren. Era entonces cuando se

²¹⁶ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 188.

publicaban crónicas fantasiosas en los periódicos españoles sobre los caimanes ciegos que se multiplicaban en las alcantarillas de Manhattan y sobre mendigos espectrales y albinos que vivían en los túneles de las estaciones abandonadas. *Cómo distinguir la verdad de la mentira en una ciudad donde las dos parecen igual de inverosímiles* (*Ventanas de Manhattan*, pág. 16; el subrayado no aparece en el original).

Juan Oleza, a propósito de *Beatus ille*, habla sobre la relación estrecha e indiscernible que se establece actualmente entre la realidad –él utiliza el término historia– y la ficción:

La narrativa ha renovado aquella antigua alianza con la historia, que si fue desacreditada por las vanguardias y por las poéticas formalistas del último Modernismo, parece hoy destinada a satisfacer una ansiedad muy fin de milenio, la de vivir la historia como si fuera ficción, o la ficción como si fuera historia, o posiblemente ambas a la vez, la de vivir simultáneamente en la historia y en la ficción²¹⁷.

En el mismo sentido, Santos Sanz Villanueva destaca que “en cada momento histórico, la literatura busca las maneras más oportunas para elaborar una visión del mundo”, y señala que “hoy circula un cierto descrédito de la ficción” que, paradójicamente, “ha estimulado la corriente contraria, una cercanía, hasta fundirse en una sólida aleación, entre realidad y literatura”²¹⁸. La relación entre la ficción y la realidad, sin embargo, no es algo moderno, sino que se ha dado en todos los momentos de la historia del hombre en que ha tenido que enfrentarse a circunstancias desconocidas. En esas situaciones, se ha servido de la

²¹⁷ J. Oleza, “*Beatus ille* o la complicidad de la historia y la novela”, *Bulletin Hispanique*, Bourdeaux, vol. XCVIII, nº 2, 1996, pág. 383.

²¹⁸ S. Sanz Villanueva, “Ventanas de Manhattan”, art. cit., pág. 10.

imaginación para suplantar los defectos de la razón y ha penetrado en el mundo de la ficción. Las siguientes palabras de Pozuelo Yvancos, que describe las condiciones extrañas y sorprendentes con la que se topa el descubridor del nuevo mundo, están ligadas a esta idea:

Las cosas portentosas que se narraban y las maravillas continuas que las crónicas e historias contaban sobre ellas dibujaban una frontera realidad / ficción realmente permeable, mucho más si, como se ha comentado, la posibilidad de trasvases recíprocos entre los libros históricos y crónicas, y la novela [...] complicaban el espectro²¹⁹.

Puede observarse, por tanto, que no es exclusiva del periodo postmoderno la preocupación constante por el establecimiento de la línea que separa los dos ámbitos. Es preciso no perder de vista que una de las características de la postmodernidad es el espíritu paródico, la recreación de obras de arte ya existentes, el regocijo en el propio arte. Si se tiene en cuenta ese carácter recreador, se entenderá que el artista utilice con más frecuencia los materiales que le proporciona la ficción, lo que otros espíritus humanos han escrito, destruyendo o parodiando tópicos de obras ajenas y propias, que de la realidad, que queda desatendida y contagiada, como consecuencia de ese abandono, por aquélla. Pozuelo Yvancos comenta que las convenciones ideológico-culturales, y aun cognitivo-éticas de las culturas, a lo largo de su historia son reflejo de un periodo histórico determinado y, por lo tanto, deben ser tenidos en cuenta para realizar un análisis eficaz de la manera en que se percibe la realidad. Se lamenta el crítico de que los teóricos de la literatura no atiendan al

²¹⁹ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pág. 22.

“modelo de mundo y las hipótesis convencionales que tal modelo impone”,²²⁰.

En la obra de Antonio Muñoz Molina, la mezcla de realidad y ficción proviene, en gran parte, de una de sus mayores influencias, que ya se ha estudiado y que está íntimamente relacionado con lo que viene diciéndose: la narración de relatos orales. El niño que comienza a descubrir el mundo, según el autor, asume todo lo que se le cuenta y comienza a estructurarlo en su mente, pero llega un momento en que quiere discernir, deslindar, qué pertenece a la realidad y qué no:

A una cierta edad el niño se pasa el día interrogando a sus padres para que le ayuden a establecer la línea divisoria entre lo verdadero y lo inventado, pero esta es una frontera más dudosa y oscura de lo que parece, sobre todo porque muchas de sus regiones están sumidas en las oscuridades de la memoria y el sueño²²¹.

En efecto, cuando la inteligencia infantil comienza el aprendizaje de la realidad y la ficción, intenta distinguir lo que pertenece a los mundos separados de la fantasía y la razón. Como puede apreciarse, Muñoz Molina insiste en la memoria y el sueño o, lo que es prácticamente lo mismo en el imaginario moliniano, en el pasado y la imaginación. La imaginación se extiende hacia el pasado mediante la memoria y hacia el futuro a través del sueño. El pasado y la memoria, la imaginación y el sueño son los elementos indispensables para que se produzca la confusión entre la realidad y la ficción.

Esa confusión infantil se incrementa por la distancia temporal y la perspectiva distinta que separa al hombre adulto del niño. Lo que en el pasado era un hecho de la realidad empírica puede convertirse con el paso de los años en una leyenda, o ser un recuerdo tan nebuloso que

²²⁰ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 19.

²²¹ A. Muñoz Molina, “Memoria y ficción”, en *Pura alegría*, edición citada, pág. 179.

parece formar parte de la imaginación. Hasta tal punto el paso de los años convierte los hechos reales en ficticios, que, al narrarlos, llega un momento en que carece de valor que lo que se cuente tenga una base empírica o se apoye, en gran medida, en tópicos literarios o legendarios:

Quizás sólo sea posible escribir sobre ciertas cosas cuando ya apenas pueden herirnos y hemos dejado de soñar con ellas, cuando estamos tan lejos, en el espacio y en el tiempo, que *casi daría igual que no hubieran sucedido* (*Ardor guerrero*, pág. 20; el subrayado no aparece en el original).

En el pasado remoto, el infantil o el histórico, se pierde de vista la frontera entre la verdad y la mentira, lo que ocurrió y lo que no. Muñoz Molina es consciente de ello y escribe algo de gran importancia para este tema: “Inventar un personaje, dotarlo de nombre y de rostro, rodearlo de una casa y de una ciudad para que se mueva por ellas [...] no difiere gran cosa de contar la vida de alguien que dejó de existir hace mil años”²²². De estas palabras se coligen dos ideas: escribir literatura es igual que hablar del pasado²²³ que ya apenas se recuerda con esfuerzo, por una parte; y, por otra, que los hechos históricos y reales se funden en una nebulosa de ficción con el paso de los años o con el cambio de la razón infantil a la inteligencia adulta. Insiste en este asunto un poco más adelante y, en consonancia con Borges, que incluye la Teología dentro del género de la literatura fantástica, Muñoz Molina considera la Historia como una forma de narración:

²²² A. Muñoz Molina, *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Planeta, 2002, pág. 19. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

²²³ Muñoz Molina se refiere al pasado histórico en este fragmento, pero, según se analizó en el apartado anterior, centrado en la memoria, el pasado de la infancia tiene una gran trascendencia en su novelística, por lo que parece que las palabras del autor pueden aplicarse al pasado histórico y al pasado infantil.

La Teología, dice Borges, es una rama de la literatura fantástica. ¿No es la Historia una rama de la novela, una ficción de sombras nacida de las ruinas y los libros, un rumor de escrituras y de voces del pasado, de indicios dudosos, de mentiras que los siglos han vuelto verdad y de verdades tan inaccesibles como las estatuas ocultas a muchos metros bajo tierra? (*Córdoba de los Omeyas*, pág. 19).

La historia remota, según indica el autor, no es más real que una novela; de hecho, el autor cree que “el historiador hace lo que el novelista, coge una serie de datos y le da una configuración que suele depender menos de la fidelidad a la verdad que de su propia mirada”²²⁴.

Muñoz Molina logra transmitir al lector la inestabilidad de la frontera que separa la realidad de la ficción a través de varios procedimientos. La mezcla de la historia con datos inventados, que acaba de comentarse, es uno de ellos. Esta combinación se considera, aunque no es exclusivamente de ella, una característica de la postmodernidad. Según Latorre Madrid, el uso de personas reales dentro de las novelas, por ejemplo, tiene la finalidad de demostrar al lector que los personajes históricos y los ficticios poseen la misma entidad²²⁵. Muñoz Molina recurre a este procedimiento en muchas de sus obras²²⁶, y logra, ciertamente, un efecto desconcertante²²⁷. No obstante, ese caos retorna al

²²⁴ J. Vellido, “Antonio Muñoz Molina: la palabra como un vals”, *El Ideal. Artes y Letras*, Granada, 25 de enero de 1991.

²²⁵ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, págs. 85-90. También puede interpretarse este procedimiento como una manera de otorgar verosimilitud a la obra de arte, aunque es más acertada, quizá, su interpretación.

²²⁶ Pueden rastrearse ejemplos de esto a lo largo de toda su producción artística: en *Beatus ille* (Barcelona, Seix Barral, 2002. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición) aparece Pedro Salinas (pág. 181); en *El jinete polaco* al comandante Galaz con Ramón y Cajal, Unamuno, Millán Astray, Azaña (pág. 120); en la novela *En ausencia de Blanca*, la protagonista mantiene una relación con o Rafael Alberti (pág. 51); en *Carlota Fainberg* aparece Umberto Eco (págs. 34-35), etcétera.

²²⁷ El uso de personas reales y de datos históricos dentro de una de sus obras (*Sefarad*, Madrid, Suma de Letras, 2002. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición) ha desencadenado un cruce de acusaciones entre Erich Hackl y Antonio

orden al final de las obras porque –no se puede olvidar– la literatura, para el ubetense, es una forma de conocimiento, y el conocimiento, la inteligibilidad, exige el orden. El uso de personas reales y de datos históricos dentro de una de sus obras (*Sefarad*) ha desencadenado un cruce de acusaciones con Erich Hackl²²⁸. El crítico acusa al escritor de plagiar sus escritos de un sinfín de imprecisiones referidas a la vida de Víctor Klemperer, Jean Améry o Milena Jesenska, además de equivocarse en el nombre de un campo de concentración o en el número de estaciones de Viena. Por otra parte, lo acusa de mostrar, vanidosamente, una superioridad moral respecto al resto de los personajes de la obra. Muñoz Molina contesta a los ataques de Hackl con un argumento irrefutable: no se puede confundir la realidad con la ficción ni identificar el yo del narrador que aparece en una novela con el yo del autor: “Cuando lo que cuento son historias privadas” –señala el ubetense– “la responsabilidad de lo histórico [...] deja paso al privilegio de la literatura”²²⁹.

Muñoz Molina. El crítico acusa al escritor de plagiar sus escritos de un sinfín de imprecisiones referidas a la vida de Víctor Klemperer, Jean Améry o Milena Jesenska, además de equivocarse en el nombre de un campo de concentración o en el número de estaciones de Viena. Por otra parte lo acusa de mostrar vanidosamente superioridad moral respecto al resto de los personajes de la obra. Muñoz Molina contesta a los ataques de Hackl con un argumento irrefutable: no se puede confundir la realidad con la ficción ni identificar el yo del narrador que aparece en una novela con el yo del autor. “Cuando lo que cuento son historias privadas” –señala el autor – “la responsabilidad de lo histórico [...] deja paso al privilegio de la literatura”.

²²⁸ Vid. E. Hackl, “Industrias y errores del santo de su señora”, www.lateral-ed.es/tema/078ehack.htm; A. Muñoz Molina, “El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde”, www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080ammolina.htm. J. Serna participa en esta trifulca, apoyando los argumentos del autor: “El problema de los mundos posibles”, www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080jserna.htm.

²²⁹ A. Muñoz Molina, “El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde”, art. cit., pág. 1. En una entrevista concedida a una popular periodista, se queja Muñoz Molina, entre divertido e irónico, de que las cosas reales se interpretan como ficción y las cosas ficticias como reales: “Ése es el problema en España, que tú escribes una historia real y la gente dice que es ficción, y si escribes una novela, la gente se cree que es algo real” (A. R. Quintana, “Antonio Muñoz Molina: «Me siento indefenso con mucha facilidad»”, <http://www.ar-revista.wanadoo.es/ar/carticulos/14476.html>, pág. 4).

La identificación errónea que lleva a cabo Hackl entre el yo que aparece en la obra y el yo real, es un grado más en la permeabilidad de las fronteras, que el propio Muñoz Molina aviva al actuar, en algunas de sus obras, como personaje o como trasunto de él²³⁰. ¿Cuánto hay de real en lo que Muñoz Molina cuenta de sí mismo? ¿Dónde debe situarse el límite entre lo que le sucedió al autor y aquello que se atribuye? Tal vez no sea absolutamente necesario determinar con precisión qué pertenece a la biografía del autor, y qué forma parte de su creación imaginaria, para disfrutar leyendo cualquiera de sus novelas; pero resulta de gran trascendencia cuando se intentan aclarar algunos aspectos relacionados con su poética²³¹. En el presente trabajo no es posible, ni pertinente, rastrear todos los datos biográficos que aparecen esparcidos en novelas como *El jinete polaco* o *El dueño del secreto*; no obstante, hay que tener en cuenta que esos datos están presentes, y que pueden llevar al lector a dudar de la veracidad de algunos, que, en efecto, son reales, y a aceptar otros, que son ficticios.

Llegado a este punto es pertinente recurrir a Aristóteles, que no hablaba de la literatura en términos de verdad o mentira, sino que sostenía en su poética que “hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”²³². El griego se refiere a los materiales extraídos de la realidad: si un suceso es tan extraordinario que nadie lo va a creer, es preferible desecharlo en favor de otro más aceptable que podía haber ocurrido. La necesidad de la verosimilitud no se está cuestionando en este epígrafe en ningún momento: el ubetense juega siempre con sucesos verosímiles. En este apartado se examina cómo, en una primera etapa de su evolución literaria, esos acontecimientos son verosímiles dentro de los

²³⁰ La cuestión de la imagen que, en sus obras, se desprende del autor será tratado en el punto 5.2.1. de esta tesis doctoral.

²³¹ Sería muy difícil, o impreciso, hablar del tema de la oralidad sin atender a su infancia provinciana en un ámbito rural donde la tradición oral es de gran importancia.

²³² Aristóteles, *op. cit.*, [1460a].

márgenes estrechos de un género de ficción determinado –la novela policiaca o el género negro–, mientras que en un segundo periodo de su producción narrativa, son perfectamente posibles, y verosímiles, en la realidad extraliteraria. Por esto es por lo que se habla de que los materiales con los que el novelista compone sus obra provienen, andando los años, más de la realidad que de la ficción, sin perder, por supuesto, su carácter verosímil.

Uno de sus personajes, Jacinto Solana, insistía en la importancia de saber contar una historia y desatendía el hecho de que esa historia fuera verdad o mentira, porque lo importante era saber contarla, es decir, otorgarle verosimilitud. Actualmente, en su madurez estética, Muñoz Molina no está completamente de acuerdo con las palabras de su personaje. En una entrevista, hace unas afirmaciones interesantes que proporcionan una comprensión cabal de su poética. Enlazan sus declaraciones con el apartado anterior, donde se ha hablado de la lucha que mantiene el autor por desbaratar las apariencias y descubrir la verdad:

Yo he concebido la novela, hasta ahora, como simulacro del proceso de conocimiento; decía el personaje de *Beatus Ille* que no importa que una cosa sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. Y yo creo que sí importa que sea verdad, pero verdad en un sentido moral, no literal. Me importa mucho que la novela no sea sólo un simulacro de conocimiento, sino de verdad un sistema de conocimiento [...] Yo amaba la novela policiaca [...] porque era un simulacro del conocimiento²³³.

Muñoz Molina no sólo se despreocupa por aclarar en cualquier medida qué hace que un texto se convierta en ficción o qué porcentaje de

²³³ J. Heymann y M. Mullor-Heymann, art. cit., pág.114.

realidad existe en una novela, sino que, además, se ofrece gustoso, y lo considera enriquecedor, a incrementar el halo de misterio y la neblina que se ciñe en torno al misterio y al enigma de la literatura. Muñoz Molina considera la literatura como una mezcla positiva y beneficiosa, en dosis variadas, de materiales provenientes de la realidad circundante y de la tradición literaria²³⁴.

La confusión que se produce entre las dos esferas puede tener consecuencias insospechadas en los lectores reales o en los lectores inscritos dentro de las obras. Las novelas de Muñoz Molina están repletas de personajes obsesionados por la literatura, por la ficción, por el cine y por el arte en general. Recuérdense las escenas entrañables en que el inspector Florencio Pérez de *El jinete polaco* aparece tamborileando las mesas e intentando encontrar un alejandrino o un endecasílabo perfectos que, a todas luces, eran desafortunados, o pensando en cómo cerrar un poema dedicado a la estatua del General Orduña: “«*El bronce inmortal de tus hazañas*», murmuró con disgusto, pero sin rendirse, «*el bronce inmemorial de tus hazañas*». Con los dedos de la mano izquierda tamborileaba en el cristal contando las sílabas” (*El jinete polaco*, pág. 69). Jacinto Solana, que a su vez es imaginado como un escritor de prestigio por Minaya, dice lo siguiente, mientras oye los gritos de placer y deseo de Mariana y Manuel en su noche de bodas:

²³⁴ Muñoz Molina, sin embargo, no siempre pensó del mismo modo. En sus comienzos, cuando se dejaba arrastrar por los cantos de sirena que la literatura le ofrecía, establecía unos límites tajantes entre los dos ámbitos. En un artículo de *Diario del Nautilus*, “Manuscrito hallado en una oficina”, donde plantea el mismo juego que desarrollaría posteriormente en *Beatus ille*, dice que “hay ciertas trampas de la literatura que tienen la virtud de revelar lo azaroso y mágico de su condición, porque la obligan a dar un paso hacia la realidad y a confundirse con algunas de sus apariencias, contaminándola como un veneno de sus fantasmagorías, y proponiendo al lector un juego de sombras donde *lo verdadero y lo imaginario no siempre logran mantenerse en sus mutuos y enconados límites*” (pág. 91, el subrayado no aparece en el original). Actualmente, el autor defiende un acercamiento, casi una fusión, entre la literatura y la realidad. Y si alguno debe supeditarse al otro, es, sin duda, la literatura la subordinada a la realidad, y no al revés, como creía en sus inicios.

Yo escribía imaginariamente, contaba sílabas y palabras como si segregara una materia inevitable y ajena del todo a mi voluntad, largo hilo de baba y sucia literatura tan interminable como el flujo del pensamiento que me seguía a todas partes [...] seguido, empujado por la literatura, calculando [...] contar aquel trance en el libro futuro que siempre estaba a punto de empezar a escribir (*Beatus ille*, pág. 245).

Estos personajes, que se han descrito como obsesionados por la literatura y por la ficción que ella encierra, tienen, sin embargo, los pies bien plantados en la realidad que el lector puede identificar como empírica, externa a lo que cuentan los libros. De hecho, Florencio Pérez es un inspector de policía y Jacinto Solana trama una mentira cuerda para sacar a Minaya del engaño mistificador en que se encuentra. Hay otros personajes, por el contrario, que se perciben como situados impudicamente al margen de la realidad, pero no de manera intencionada, sino que se sienten atrapados por los hilos envolventes de la ficción. Juan Frau, en su esclarecedor libro *Realidad y ficciones del texto literario*, propone lo siguiente:

Sería interesante estudiar cómo la literatura influye sobre los personajes de la propia literatura y los determina: Don Quijote se vuelve loco por leer los libros de caballerías, y la vida de Emma Bovary y su experiencia y evaluación de las relaciones amorosas están condicionadas por sus lecturas de novelas románticas y sentimentales como, por ejemplo, *Paul et Virginie*²³⁵.

Antonio Muñoz Molina puebla sus obras de personajes desequilibrados que viviendo, pretendidamente, en la realidad, actúan como si vivieran en la ficción. Es decir, Muñoz Molina, que puede

²³⁵ J. Frau, *op. cit.*, pág. 161.

calificarse de escritor realista, inventa unas historias ambientadas en espacios y tiempos que guardan gran similitud con la realidad empírica y que el lector las recibe como tal. Sus protagonistas, en cambio, no actúan de una manera acorde al mundo supuestamente real en que se encuentran, sino según los patrones que han aprendido en otras obras de ficción y, sobre todo, según los patrones aprendidos en las películas de Hollywood. El personaje que mejor se adapta a esa enfermedad de la ficción y una de sus mayores creaciones, a pesar de las críticas que recibió por la novela que protagoniza, es el corresponsal del periódico provincial *Singladura*: Lorencito Quesada. Advierte Muñoz Molina que “si uno se para a pensarlo, una parte muy considerable de las novelas trata de la influencia de las novelas en la vida de sus lectores”²³⁶. Su obra entra de pleno derecho dentro de esa “parte considerable” de novelas que analizan las influencias de la ficción en los destinatarios.

El problema principal de estos personajes amantes de la ficción y enfermos, por ello, de literatura es que, como señala Gérard Genette, se ha podido producir el fracaso del acto de ficción “porque su destinatario no haya advertido su ficcionalidad, como don Quijote al subir al tablado de maese Pedro para acabar con los malos y salvar a los buenos”²³⁷. La abuela de Manuel en *El jinete polaco* se indignaba ante las telenovelas hispanoamericanas en que el honor de una mujer quedaba mancillado y el villano se reía de ella. Cuando aparecía en la pantalla despotricaba los mayores insultos y era incapaz de comprender que se hallaba ante una ficción²³⁸. Hay que distinguir claramente entre la confusión que padece Alonso Quijada, Quesada o Quijana, que no se sabe bien su nombre o

²³⁶ A. Muñoz Molina, “El argumento y la historia”, art. cit., pág. 15.

²³⁷ G. Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993, pág. 50.

²³⁸ “Se enfurecía, los llamaba canallas y traidores, y mi madre apenas lograba tranquilizarla diciéndole que todo era mentira, que la pobre chica inocente no estaba embarazada de verdad [...]. Pero no había modo de que se convenciera, y ella, que nunca se fió de las evidencias de la realidad, no podía entender que lo que aparecía en la televisión fuese mentira unas veces y otras no” (*E jinete polaco*, pág. 543).

Lorencito Quesada, y la que experimenta la abuela de Manuel. Los primeros aplican a la vida los patrones de la literatura y se sienten en la necesidad de actuar, como por ejemplo Don Quijote, según los preceptos de las órdenes caballerescas o, como Lorencito Quesada, según los héroes de las películas de detectives; mientras que la segunda aplica a la ficción los patrones de la realidad y siente la necesidad de actuar según actuaría en ella. Puede concluirse que ni los unos ni la otra tienen la competencia literaria precisa para discernir que se enfrentan a un artificio. Puede apreciarse en estos personajes dispares la tensión que existe entre los que enloquecen por la ficción y los que lo hacen por la realidad, “esa tensión”, señala el autor, “que uno aprende yo la he seguido manteniendo siempre, creo, a lo largo de todo lo que he escrito”²³⁹. Los personajes que han servido de ejemplo rompen lo que se viene llamando el pacto de ficción²⁴⁰. La profesora Bobes Naves habla acerca de la autonomía de los mundos de la realidad y la ficción, de la necesidad de competencia literaria para no mezclarlos:

La ficcionalidad de la novela y la creación de mundos posibles exigen un estudio semántico autónomo, dentro de los límites que esos mundos tienen, puesto que uno de los rasgos centrales de toda creación literaria es la no pertinencia de los valores referenciales fuera de su propio ámbito²⁴¹.

Lorencito Quesada, aunque sea convencionalmente, es un personaje real que se puede encontrar en la calle. Su problema es que actúa como ha visto que se hace en la literatura. Distinto es el caso de los personajes que no han formado ni formarán nunca parte de la realidad y

²³⁹ A. Muñoz Molina, “Una infancia en Cervantes”, art. cit., pág. 21.

²⁴⁰ Vid. J. Frau, “El problema de quién habla y el pacto de ficción”, en *op. cit.*, págs. 53-62.

²⁴¹ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 196.

que, por consiguiente, no pueden actuar como personajes reales sino según unos modelos de ficción ya existentes. Estos personajes son los que aparecían en sus primeras novelas, sobre todo *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, donde puede decirse que el ente de la realidad intoxicado de la ficción es el propio Muñoz Molina. Son interesantes las palabras de Carmen Martín Gaité:

Alimentado tanto por Faulkner y Onetti como por el género policiaco, la novela negra, la música de jazz o los filmes en blanco y negro de los años cuarenta (por hablar sólo de los influjos más patentes), Antonio Muñoz Molina elabora sus historias sobre experiencias ajenas, creando unos personajes que nunca ha conocido ni son contemporáneos suyos, pero que han poblado sus sueños y con los que le hubiera gustado codearse en otra vida²⁴².

En efecto, los protagonistas de las primeras novelas de Muñoz Molina pertenecen a la ficción, a unos géneros precisos –novela policíaca o novela negra–, y actúan según les corresponde. A pesar de todo, Muñoz Molina intenta hacer creer al lector que esos personajes existen en la realidad fehaciente y que actúan de la manera que lo hacen porque están intoxicados por los libros que han leído y las películas que han visto. Kathleen Diane Granrose analiza la importancia del cine y de las novelas de amor para el enamoramiento –si es que existió por parte de ella– entre Santiago Biralbo y Lucrecia y la ruptura entre la protagonista y su esposo, Malcolm:

Malcolm offers as one of the principal reasons for the flight the fear that Lucrecia and Biralbo will fall in love, based on the fact that they had seen all the (same) movies and knew all the actors,

²⁴² C. Martín Gaité, “El ladrón de imágenes”, *Saber Leer*, nº 56, Junio-Julio de 1992, pág. 7.

and asserts that Lucrecia left him because he had not seen the films and did not know the actors²⁴³.

Ciertamente debe ser como afirma Granrose, porque en uno de sus encuentros dramáticos –su amor era una de esas pasiones intensas e imposibles que sólo ocurren en el cine y en la adolescencia–, cuenta Biralbo a su amigo innominado, “me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. «Pues por las películas», le dije, «cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre»” (*El invierno en Lisboa*, pág. 43). Como puede observarse, los protagonistas han visto *Casablanca* y se sienten actores de una historia que, aunque les está ocurriendo en la realidad, preferirían que fuera una historia de ficción, donde los finales, muchas veces, son felices, y si no lo son, tienen, al menos, el prestigio del amor romántico y de la literatura.

Como contrapartida a los personajes que son artificios literarios que difícilmente existen en la realidad, siempre puede encontrarse en la obra del jienense alguien que ancla la historia en la cordura –con el que el lector suele sentirse identificado–, que hace que las obras en que la vivencia de la ficción es paródica o roza peligrosamente, como en *El invierno en Lisboa*, la parodia, no se convierta en una simple burla²⁴⁴ o pastiche de obras anteriores. En esta novela el lector adopta la mirada del narrador sin nombre que se mantiene al margen de la historia, que actúa como mero testigo. Muñoz Molina, que con el tiempo evolucionó hacia

²⁴³ K. D. Granrose, “Dialogue between Cinema and Novel: the Case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. XIII, nº 2, 2000, pág. 11.

²⁴⁴ En *Los misterios de Madrid* difícilmente puede encontrarse a ese personaje “real” (obviamente todo lo que aparece en una obra de ficción es, por lógica, ficticio) que amarre la novela a la realidad y, como consecuencia de esto, puede decirse que la obra entera es una parodia de esas novelas de aventuras descabelladas y reconocimientos o anagnórisis insospechados que no tienen ni pies ni cabeza.

caminos más realistas o, como se ha visto que prefería Ortega y Gasset, esencialistas²⁴⁵, tiene los mismos sentimientos que cualquier lector:

Casi tres años después de terminar aquella novela, sus personajes principales ya me son indiferentes –me aburre su incapacidad de vivir, su irresponsabilidad sentimental, su fascinación por las mentiras del cine–, pero continúo sintiendo afecto por el más marginal de todos, ese narrador que empezó siendo un artificio técnico y que tal vez se convirtió en un retrato –velado, pero muy exacto– de mí mismo²⁴⁶.

Hasta el momento, se ha establecido una dualidad entre la realidad y la ficción, según la procedencia de los materiales con los que Muñoz Molina compone sus obras. Ahora bien, surge una nueva relación bipolar, no menos relevante: la verdad y la mentira. Normalmente se entiende que verdad es todo aquello que atañe a la realidad y mentira lo que concierne a la ficción. Pero esto supondría violar la autonomía del mundo de la ficción –error en el que, según Bobes Naves, no debe caerse–, puesto que decir que es mentira que Minaya fue a Mágina para escribir una tesis sobre un poeta llamado Jacinto Solana es absurdo e innecesario de tan obvio, ya que ni existe Minaya, ni existe Solana, ni mucho menos existe una ciudad llamada Mágina. Sin embargo, si se preguntara, por ejemplo, a Doña Elvira si existió el poeta Jacinto Solana, probablemente, nos dirá con total naturalidad que sí. Con lo que se viene diciendo, se quiere exponer que lo que ocurre en los mundos creados en la ficción y las historias inventadas en ellas son tan verdad, en ese mundo, como los sucesos reales de la vida cotidiana en la realidad empírica. Y lo mismo que no pueden extrapolarse las aventuras de

²⁴⁵ Vid. nota 145.

²⁴⁶ A. Muñoz Molina, “La invención del personaje”, en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura-Cátedra, 1993, pág. 89.

Minaya al mundo de la realidad, hay acontecimientos de la realidad que no pueden transponerse, sin cometer una barbaridad, al mundo de la ficción. La realidad se rige por unas leyes y la ficción por otras. La primera se rige por un criterio de verdad, la segunda por un criterio de verosimilitud²⁴⁷.

Por otra parte, no puede considerarse que un texto de ficción es mentira en cuanto que “por el sólo hecho de presentarse como literario, un texto renuncia a la pretensión de ser creído como verdad fehaciente”²⁴⁸. El problema se plantea, como ha dejado patente el novelista ubetense, cuando se mezclan los criterios de verdad y verosimilitud, cuando el receptor de una obra de arte la considera verdadera, y no verosímil. Antonio Muñoz Molina se indigna ante sus propios personajes porque son incapaces de deslindar lo que pertenece a la vida de lo que pertenece a la ficción por un exceso de snobismo, culturalismo o simplemente entusiasmo.

En *Beltenebros*, su siguiente novela, todos los personajes juegan a liberar España y a los españoles de la tiranía de la dictadura. Darman es el único que parece tener la conciencia clara de que los actos rebeldes que llevan a cabo son mera ficción, si bien, a veces, no puede dejar de formar parte de ese juego²⁴⁹. El lector contempla a esos personajes con un sentimiento rayano en la conmiseración y el paternalismo, aunque Darman, que es el narrador, los presente como una pandilla de hombres irresponsables y anacrónicos que fingen salvar el mundo según los patrones aprendidos en la literatura y el cine. Dice Darman que “para reclamarme [...] me enviaban postales con unas pocas líneas que tenían

²⁴⁷ Recuérdense las palabras de Aristóteles, quien prefería lo irreal verosímil a lo real inverosímil (*Vid.* nota 175).

²⁴⁸ J. Frau, *op. cit.*, pág. 44.

²⁴⁹ “Un papel con instrucciones y horarios que enseguida rompí, no por prudencia, sino por costumbre, por obediencia a la ficción que me guiaba como un impulso que suspende las leyes de la gravedad y de la verosimilitud”, cuenta el propio Darman (*Beltenebros*, pág. 59).

tal apariencia pueril de mensajes cifrados que si alguien se hubiera ocupado de interceptarlas sin vacilación me habría calificado de agente extranjero” (*Beltenebros*, pág. 14)²⁵⁰. A pesar de pertenecer a ese juego pueril de buenos y malos, de héroes y villanos, es consciente de estar viviendo una ficción y se plantea donde están los límites: “¿También yo jugaba a la mentira y sin darme cuenta tendía a confundirla con la realidad, y casi a preferirla?” (*Beltenebros*, pág. 27). Puede verse que nuevamente emplea la palabra “mentira” para referirse a la aplicación de la ficción en la realidad. En esta dirección –y destacando el sentido de la realidad del protagonista– escribe Pasqual Mas que, para Darman, “Luque es un burdo imitador de los detectives de las películas y de ahí las referencias al cine y al género negro y a los héroes idolatrados, entre los que se encuentra el propio Darman, héroe del caso Walter”²⁵¹. En un pasaje de la obra, el propio Luque confiesa que conoce los procedimientos clandestinos de la organización a través de la ficción: “Todos me hablan de usted”, le dice a Darman, “los viejos, sobre todo. Quiero decir, los de antes. Nosotros somos recién llegados. Lo sabemos todo por los libros” (*Beltenebros*, pág. 28). El librero no puede entender la estulticia de los miembros del partido, se sorprende de la forma en que se han desprendido de la realidad y se lamenta de que Luque no aceptara “que yo no quisiera parecerme a las cosas que le habían contado de mí y a los designios de su imaginación” (*Beltenebros*, pág. 34).

Beatus ille, su primera novela, a pesar de haber sido compuesta con muchos materiales que provienen de la literatura, no bebe directamente de la ficción, como sí ocurre en *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*. En esta novela, Minaya crea, a través de su imaginación y sus deseos, un escritor prohibido por la censura franquista, que no

²⁵⁰ Igual le sucede al protagonista de *El dueño del secreto*, que se hace el interesante ante su amigo Ramonazo para que éste sienta curiosidad por su importante secreto, pero Ramonazo no presta el menor interés.

²⁵¹ P. Mas, *op. cit.*, pág. 111.

renunció nunca a su pasión por el arte y la literatura y que, además, defendió valerosamente sus ideas políticas liberales. El lector, en esta novela, es engañado exactamente igual que Minaya, ha creído en las cualidades de Jacinto Solana; por el contrario, nunca se toma en serio el discurso de fatalidades amorosas de Biralbo, ni las ilusiones revolucionarias de Luque. Hay que atribuir este hecho a que los narradores, en *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*, son los pilares que están unidos a la realidad empírica –de manera convencional, pues todo lo que aparece en el libro tiene la misma categoría ficticia–, mientras que en *Beatus ille* se cuenta la historia a través del poeta Solana, que reproduce los pensamientos enfermos de ficción que tiene Minaya.

A partir de *El jinete polaco*, que retoma el tema de Mágina, trasunto de la ciudad natal del novelista, comienza a preocuparse más por extraer los materiales para sus obras de la propia realidad y por que su literatura sea una forma de interpretar el mundo. A pesar de este cambio paulatino, que llega a ser radical en su última obra, *Ventanas de Manhattan*, Muñoz Molina no ha dejado nunca de atender a la influencia que la ficción tiene en la vida de sus personajes.

Los misterios de Madrid (1992) es la parodia de un personaje que vive imitando a los periodistas intrépidos del cine. El empleo paródico del género folletinesco llama la atención sobre la imposibilidad de usar estas formas literarias, tan desgastadas y estereotipadas –el folletín o la novela negra–, sin acercarse peligrosamente al ridículo y al pastiche. Muñoz Molina no deja de ser consciente de que sus personajes padecen la enfermedad de la ficción, pero no admite que le atribuyan a él ese mal: “Cuando a mi me vienen que soy un escritor cinéfilo, no: soy un escritor que ha escrito algunas novelas sobre algunos tipos que están enfermos de cine [y de literatura, debería añadirse]. Que es completamente

distinto”²⁵². A medida que avanza en su trayectoria literaria esto es más claro, puesto que sus materiales provienen del mundo circundante, que trata de interpretar.

Para cerrar este epígrafe, debe tenerse en cuenta por tanto, la última cita del autor: él ha sido un escritor que ha hecho algunas novelas sobre personajes que, como Don Quijote, están enfermos de ficción, que aplican a la realidad los parámetros de la ficción y al revés, pero Muñoz Molina, mediante este procedimiento, trata de mostrar las derivaciones perniciosas de la literatura mal entendida. La literatura debe servir como instrumento, que, sin perder su carácter de entretenimiento y evasión, acerque al lector a una forma más inteligente de contemplar el mundo.

4.2. El argumento

Los materiales y los motivos que conforman la historia se organizan artísticamente y dan lugar al argumento. Esa organización se lleva a cabo a través de una serie de procedimientos y mecanismos. Las primeras obras de Muñoz Molina se apoyaban en el género policíaco de enigma donde había que descifrar un misterio y donde la novela concluía cuando quedaba resuelto. Con el tiempo, estos argumentos comenzaron a ser inútiles. A medida que su preocupación por contar la realidad se incrementaba, sus tramas se despegaban de lo puramente literario y dejaban de pertenecer a un subgénero novelístico concreto.

²⁵² J. Heymann y M. Mullor-Heymann, art. cit., pág. 107.

4.2.1. El tiempo

El tiempo, que es elemento clave de la poética de Muñoz Molina, no se estudiará, particularmente, en ninguna de sus obras, sino que se atenderá a su uso general. La memoria y la imaginación, como se ha visto, mantenían ciertas relaciones con el tiempo y se conceptuaban como componentes importantísimos de su poética. Por este motivo es necesario prestar atención a algunos aspectos relacionados con estas dos facultades.

El tiempo es difícil de definir y encierra múltiples facetas que pueden provocar cierta confusión. Émile Benveniste, en su artículo “Le langage et l’expérience humaine”, distingue tres tipos de tiempo: el tiempo físico, que es un *continuum* informe y lineal, ajeno y exterior al hombre, quien no puede influir en él y que, en todo caso, sólo puede ordenarlo y adaptarlo; el tiempo cronológico, que es el tiempo de los acontecimientos en una sucesión lineal; y, finalmente, el tiempo lingüístico, que se basa en el establecimiento de un punto fijo, aunque móvil, que se convierte en la referencia para la construcción del discurso²⁵³. El tiempo más útil para el análisis del argumento de una obra literaria es, como se puede deducir fácilmente, el tiempo lingüístico, pues la lengua es, en definitiva, la materia con la que se construyen las novelas. El tiempo lingüístico, como se sabe, se manifiesta sobre todo y principalmente a través de los verbos. Hasta tal punto es importante el verbo para el análisis temporal del relato que Gérard Genette, en su conocidísima obra *Figuras III*, señala que todo relato es, en última instancia, la extensión de un verbo que consta de tiempo, modo y persona (o voz, aplicado al relato)²⁵⁴.

²⁵³ E. Benveniste, “Le langage et l’expérience humaine”, en *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966, pág. 5 y ss.

²⁵⁴ G. Genette, *Figuras III*, edición citada, pág. 87.

Existen variadas maneras de definir el tiempo. Tzvetan Todorov, por ejemplo, entiende la literatura como un proceso de comunicación donde hay un emisor, un mensaje y un receptor. De esta manera, existe un “tiempo de la escritura” (la enunciación), un “tiempo del relato” (o de los personajes, dentro de la obra) y un “tiempo de la lectura” (la recepción). Gérard Genette, en cambio, propone una clasificación según la relación entre historia y relato: habla, entonces, de tiempo de la historia, tiempo del relato y tiempo de la narración (este último atiende al proceso que permite el paso del tiempo de la historia al tiempo del relato)²⁵⁵. Paul Ricoeur se refiere a la necesidad no atendida por Genette de una clasificación que contenga tres elementos fundamentales, con los que se vinculan ciertas formas concretas de tiempo:

Necesitamos un esquema de tres planos –«enunciación» - «enunciado» - «mundo del texto»–, a los que corresponden un «tiempo del narrar», un «tiempo narrado» y una «experiencia de ficción del tiempo», proyectada por la conjunción/disyunción entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado²⁵⁶.

Efectivamente, la experiencia del tiempo es algo fundamental en la literatura contemporánea, desde Proust hasta, por supuesto, la obra del ubetense.

Por otra parte, teniendo en cuenta las palabras de Bobes Naves acerca de la autonomía del mundo creado en la ficción, hay que afirmar, necesariamente, que el tiempo recreado en el relato, no la experiencia de ese tiempo, es también un tiempo inexistente, o, como dice Garrido Domínguez:

²⁵⁵ *Ib.*, págs. 89-91.

²⁵⁶ P. Ricoeur, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, pág. 137.

Todo es ficticio en el relato –historia, personajes, lugares, etc.– menos la experiencia subjetiva del tiempo. Así, pues, puede muy bien afirmarse que el relato es una realidad destemporizada, ya que en su interior no encierra más que la ilusión del tiempo; pero, simultáneamente, cabe decir con verdad que la narración experimenta un proceso de retemporización gracias a su conexión con la auténtica fuente del tiempo: la conciencia (a este hecho aluden de forma explícita autores tan dispares como E. Sábato, I. Aldecoa o A. Muñoz Molina, por poner sólo algunos ejemplos)²⁵⁷.

Efectivamente, la cualidad subjetiva del tiempo en la experiencia de los personajes y de los lectores es un hecho incontrovertible. Cada integrante de la ficción y cada receptor literario siente y vive el tiempo de una manera muy particular, puesto que no se refleja en su faceta física o cronológica –según la clasificación de Benveniste–, sino en su calidad de tiempo interior e individual de la conciencia, a través, por supuesto, de su perspectiva lingüística. En la novela contemporánea, la cuestión de la subjetividad se pone de manifiesto en todos los aspectos de la novela – y, naturalmente, el tiempo no iba a ser la excepción– y en todas las supuestas características postmodernas que se han señalado. De esta manera, según Latorre Madrid, “el tiempo se ha convertido en uno de los elementos esenciales de la novelística contemporánea”²⁵⁸ y, sobre todo, el tiempo de la conciencia, habría que añadir, el que atormenta no sólo a los personajes de las obras, que son el reflejo de la sociedad, sino a los propios escritores y a los lectores de las novelas.

²⁵⁷ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 204.

²⁵⁸ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 339.

a) La literatura y la experiencia del tiempo

La literatura, y todas las artes en general, está constituida inevitablemente de tiempo, que mayor preocupación produce en la carrera de miedos e incertidumbres del hombre hacia la muerte. Sin embargo, esa materia temporal que sobresale a la vista de cualquier literato, pintor o músico, es informe y amorfa, de difícil captación. He aquí el mérito estético de los artistas: la plasmación precisa del caos temporal y vital en la materia artística, ya sea una hoja de papel, un bloque de mármol o un lienzo. Antonio Muñoz Molina descubre, con la lucidez que caracteriza la gran mayoría de sus escritos, lo siguiente:

Quien mira inventa. Quien inmoviliza la fugacidad de la mirada disparando su cámara hace eterno el instante apresado y cumple así el propósito más antiguo del Arte: detener el tiempo y expresar a la vez lo pasajero y trivial de todas las cosas, exaltar los perfiles de la realidad y avisarnos de que estamos viendo el tránsito de una sombra hacia la nada. ¿No escribió Cesare Pavese que el mito, esa obligación de la literatura, es contar algo, lo que sea, de una vez por todas? El tiempo también pinta, decía Goya: el tiempo es la materia prima de la música, y también de la pintura y de la fotografía, y la ciudad y nuestra mirada sobre ella son tiempo y están hechas de tiempo, del sobrecogido resplandor del presente, de la luz oblicua de la ausencia y los colores inexactos y pálidos de la nostalgia²⁵⁹.

A pesar de reconocer que el objetivo último del arte debe ser el de apresar la vida e inmortalizarla para siempre, admite, no obstante, que no todas las artes pueden capturar el tiempo de la misma forma. La

²⁵⁹ A. Muñoz Molina, “La ciudad mirada”, en F. Morales Henares *et alii*, *Granada: La ciudad en el tiempo*, Granada, Comares, 1989, pág. 225.

fotografía o la pintura aprehenden la vida en su conjunto, en un instante determinado que evoca, a la vez, la eternidad abstracta y el momento concreto –ahí está su grandeza–, “pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto” (*Ventanas de Manhattan*, pág. 139). Un poco antes de estas palabras, Muñoz Molina compara la obra de Matisse con la de Hockney. El lector puede apreciar una verdadera admiración por la destreza del segundo: “Un dibujo de Hockney es la caligrafía exacta y trémula de un instante, lo que uno quisiera atrapar cuando escribe y se le escapa siempre, aunque use instrumentos parecidos, un cuaderno de anchas hojas blancas y un rotulador de punta [...] fina” (*Ventanas de Manhattan*, pág. 138).

El novelista andaluz, por tanto, intenta conseguir en sus obras lo que normalmente le está negado a la literatura, conformada esencialmente por la acción: provocar en el lector la experiencia del tiempo, la detención del ritmo veloz de la realidad, del instante fugaz mínimo de la vida, que puede convertirse, sin embargo, en símbolo de la existencia total del hombre. Cuando Velázquez pintó, por ejemplo la *Vieja friendo huevos*, en 1618, estaba igualmente limitado por el arte que había elegido, no podía expresar ni los momentos anteriores ni los momentos posteriores a la situación que recrea en el cuadro. A pesar de este problema, Velázquez fue capaz de transmitir la cotidianidad de los humildes, y provocar en el receptor una curiosidad que lo incita a indagar en la vida de esos personajes, inmovilizados, para siempre, en una situación mil veces repetida y que adquiere calidad estética al aislarse en un lienzo. Aunque es en sus novelas donde con mayor complejidad se trata la materia del tiempo, Muñoz Molina intenta con frecuencia, en sus artículos periodísticos, ceñir el tiempo de la vida cotidiana en el espacio exiguo de una columna. Este género parece más apropiado que la novela para la tarea de apresar la cotidianeidad.

b) El tiempo de la conciencia: el presente pasado

Las novelas de Antonio Muñoz Molina se ocupan de la forma en que cada personaje, y cada persona que se identifique con ellos, siente, aprecia o experimenta el tiempo. La experiencia del tiempo es, por tanto, subjetiva y depende de la conciencia individual de cada uno de los personajes que pueblan de sus obras. Dice José Ortega sobre la primera novela del autor, y esto podría extenderse a muchas de sus obras, que “en *Beatus ille*, como en las novelas de Faulkner y Proust, el pasado es una realidad presente, y el pasado está en la conciencia de cada personaje y no en el exterior”²⁶⁰. En efecto, Manuel, el tío de Minaya, vive en el recuerdo de su esposa por una noche y de su amigo de toda la vida, ha convertido su casa en un recorrido sentimental por las fotos de los tres y habla constantemente con su sobrino del pasado. Se puede decir acerca de él que es el viento del pasado lo que lo mantiene con vida. Otro Manuel, el protagonista de *El jinete polaco*, también vive en el pasado, aunque si el primero se lamenta de lo que sucedió (el asesinato de Mariana y Solana), el segundo vive aterrorizado de lo que pudo no haber ocurrido (el encuentro con Nadia)²⁶¹. Son dos maneras distintas pero similares de vivir y sufrir el presente como consecuencia del pasado.

Una novela, como sabe cualquier buen lector de este género, suele encargarse de acontecimientos ocurridos en el pasado. En este sentido, la obra novelística del escritor ubetense no es una excepción, aunque sí en el tratamiento que hace de él. Muchos de los personajes creados por Muñoz Molina viven, de alguna manera, en un presente plagado por las

²⁶⁰ J. Ortega, “La dimensión temporal en dos novelas de Antonio Muñoz Molina”, *Letras Peninsulares*, vol. IV, n° 3, 1991, pág. 395.

²⁶¹ “Cuanto más aprenden [Manuel y Nadia] más miedo tienen de que algo de lo que sucedió hubiera ocurrido de otro modo, extinguiendo hace un siglo o treinta años o dos meses la trémula posibilidad de que ellos se encontraran” (*El jinete polaco*, pág. 34).

sombras del pasado. En su obra, como indica José Carlos Mainer, “la recuperación del pasado es una experiencia personal pero también literaria, histórica y cultural”²⁶²; o lo que es lo mismo, en las novelas del ubetense se vive el presente y se indaga en el pasado según patrones temporales subjetivos e intransferibles. La vuelta al pasado, por otra parte, conlleva la carga –y no siempre esto es positivo– de lo que se ha aprendido en los libros, de todo lo que la historia oficial ha transmitido y de todo aquello que se ha asumido de generación en generación. Así, Luque asiste perplejo a la desmitificación de su héroe, que no actúa conforme a los modelos del cine negro ni según los impulsos heroicos y patrióticos que él supuso que lo moverían. Igualmente, el inspector de *Plenilunio* observa los ojos de las personas para encontrar al culpable, creyendo que los ojos son el espejo del alma, según había aprendido de una religión cristiana basada en el pecado y el castigo, sin saber que cualquier joven con cara de bonachón será quien apriete el gatillo contra su nuca. El inspector no se adapta a los nuevos tiempos donde la bondad y la maldad no se exhiben ni se aprecian a simple vista.

En la novelística moliniana se confunde siempre el presente con el pasado porque los sucesos ocurridos en otro tiempo aprisionan el mundo ficticio: en *Beatus ille*, por ejemplo, el escultor Utrera se lamenta del presente y evoca con nostalgia el tiempo en que era un artista reconocido; Minaya añora a los escritores republicanos que se lanzaron a la muerte por defender una causa sublime. Al llegar a la casa, Minaya comienza a deslindarse del presente de persecuciones políticas, y a ingresar en el pasado creado en las palabras de su tío Manuel y de todos los miembros de la casa. Cuando Minaya, definitivamente, se incorpora a la vivencia decidida en el pasado, a la nostalgia irrefrenable del tiempo de Mariana y Solana, el médico Medina le comunica que su tío lo ha

²⁶² J.-C. Mainer, “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, art. cit., pág. 59.

hecho heredero universal de sus bienes, “de modo que ahora, al final, cuando consumaba el prelude de la expulsión”, había conseguido “la pertenencia de una historia en la que hasta entonces había sido testigo, impostor, espía, y que ahora [...] iba a prolongarse en él” (*Beatus ille*, pág. 274).

Del mismo modo, Manuel y Nadia sienten que están reviviendo el pasado, tratando de corregir los errores del tiempo y el azar. En un momento de la novela se encuentran estas palabras: “No puede ser pasado lo que está viviendo ahora mismo en él, es el mismo presente que nota latir con una apaciguada suavidad en el pulso de Nadia” (*El jinete polaco*, pág. 158). Este tiempo de la conciencia es llevado hasta sus últimas consecuencias y Manuel, ante los amores anteriores de Nadia no puede hacer más que reconocer que “se pueden tener unos celos feroces del pasado” (*El jinete polaco*, pág. 331) o que “me escuece que lo besara como si yo la hubiese visto hacerlo” (*El jinete polaco*, pág. 326).

El protagonista de *El dueño del secreto* vive aún martirizado por el recuerdo de una mujer, por la oportunidad que desaprovechó en sus años de juventud y por haber sido el culpable, según creía, de que no se derrocara a Franco y su régimen dictatorial. Vive, entonces, en un secreto íntimo ambivalente: en la calidez de la mujer, que apareció semidesnuda en el quicio de una puerta, y en el remordimiento de haber provocado el fracaso de un levantamiento popular contra la tiranía.

El personaje moliniano se enfrenta al pasado, por otra parte, de acuerdo a la “reflexividad”, una de las generalidades que, según el prestigioso psicólogo Jérôme Bruner, mueven la conciencia del hombre: “La *reflexividad* humana, nuestra capacidad de volvernos al pasado y alterar el presente en función de él, o de alterar el pasado en función del presente. Ni el pasado ni el presente permanecen fijos al enfrentarse a

esta reflexividad”²⁶³. Esto ocurre también, según palabras de Genette, en la obra de M. Proust *En busca del tiempo perdido*, donde “la función más constante de las evocaciones [...] es la de venir a modificar *a posteriori* el significado de los acontecimientos pasados, ora cargando de significado lo que no lo tenía, ora refutando una primera interpretación y substituyéndola por otra nueva”²⁶⁴. En este proceso en el que se carga de significación el pasado, la imaginación juega un papel imprescindible, porque es ella, como se ha dicho en apartados anteriores, la encargada de suponer situaciones que no ocurrieron en realidad o de modificar situaciones sucedidas en virtud de los acontecimientos del presente.

c) Tiempo circular y lineal

El lector que se haya acercado a la obra de Muñoz Molina habrá descubierto que en muchas de sus novelas el tiempo no avanza, o avanza de nuevo hacia el principio: en *Beatus ille*, no ha hecho más que dar vueltas desde el asesinato de Mariana y, al final de la novela, Minaya ha quedado atrapado por ese tiempo, se ha despojado de la linealidad del presente para ingresar en la dinámica del recuerdo y del pasado, de la misma forma que lo hizo su tío veinte años antes, al contemplar el cuerpo sin vida de su esposa; en *El invierno en Lisboa*, Santiago Biralbo inicia, en el pasado, la búsqueda de Lucrecia, mientras que, en el presente y en el desenlace, es Lucrecia quien comienza la búsqueda del pianista –es una forma de vivir encerrados en el pasado del jazz y del amor, del fracaso y la amistad–; Darman padece, en *Beltenebros*, la misma historia de traiciones y venganzas en el caso Walter y en el caso Andrade, donde

²⁶³ J. Bruner, *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 109.

²⁶⁴ G. Genette, *Figuras III*, edición citada, pág. 111.

participan incluso los mismos personajes del pasado, aunque no lo descubre hasta el final; en *El jinete polaco* aparece también representada la circularidad que, según William Sherzer, se transforma en linealidad en un determinado momento de la narración:

Since the novel begins in a present, in an apartment on the East Side of Manhattan, the reader always assumes that this circularity and arbitrary nature has a point of resolution: that point at which all of the essential past will have been related, will have been integrated into the present, and the narration will rest permanently in that present. But at a particular moment of the text, and as if it were a comet's tail, a new chronological sequence begins, after the encounter with Nadia, and, contrary to everything that has preceded, this long final sequence is totally linear. A long dénouement begins here, and because of its linearity the reader finds him/herself faced with an as yet undecipherable future²⁶⁵.

En novelas posteriores, como *En ausencia de Blanca* o *Carlota Fainberg*, la conclusión de las obras parece afianzarse en el momento presente, que se instaura como un trampolín hacia el futuro y que engarza con el principio de la narración. En la primera, la Blanca ausente hace acto de presencia en el capítulo inicial y en el último. Entre los dos, el relato, que se ha desarrollado de manera lineal, deja abiertas las puertas para posteriores aventuras. El caso de *Carlota Fainberg* es distinto porque se asiste a dos relatos que se superponen: el de Claudio y el de Abengoa, el verdaderamente interesante. Al final de la obra, el lector regresa al punto en que se inicia el relato de Abengoa: la reflexión en torno a las dudas académicas del profesor universitario.

²⁶⁵ W. Sherzer, "El jinete polaco: The Autobiographical Fiction of Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. X, nº 1, 1997, pág. 17.

En *Plenilunio* la repetición temporal de las acciones ayuda al inspector a descubrir al asesino, que repite los mismos pasos en dos noches distintas de luna llena.

Puede decirse, por tanto, que, prácticamente, la totalidad de las obras de Muñoz Molina incluyen un grado de circularidad que atañe sobre todo al pasado y que se manifiesta en el presente. Es un tiempo que encierra a los personajes en el pasado y que le impiden progresar hacia el futuro; es un eterno ir y venir del pasado al presente y del presente al pasado, sin posibilidad alguna de conseguir metas fuera de ese tiempo. El carácter cíclico es, según Bajtín, el rasgo decisivo y negativo del tiempo folclórico:

Limita la fuerza y la productividad ideológica de dicho tiempo. El sello del carácter cíclico, y, por lo tanto, el de la *repetitividad* cíclica, se halla en todos los acontecimientos de ese tiempo. Su tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo. Por eso, el crecimiento no se convierte aquí en un auténtico proceso de formación²⁶⁶.

4.2.2. El espacio

En la literatura del siglo XX, pero también en la literatura de todas las épocas, el espacio es uno de los elementos claves para entender e interpretar la acción del relato o para experimentar las sensaciones y emociones que el poeta pretende transmitir. El *locus amoenus* clásico apropiado para la tranquilidad y para contar amoríos, el jardín como lugar para la declaración amorosa, las ventas como encrucijada del

²⁶⁶ M. Bajtín, art. cit., pág. 361.

pillaje y del juego, el castillo en las novelas góticas o la casa cerrada en las novelas policíacas son algunos de los lugares que se han convertido en tópicos y que el lector reconoce y utiliza para comprender mejor los textos que lee. Dudar, por lo tanto, de la importancia del espacio como organizador de la narrativa no parece acertado, e intentar establecer una jerarquía entre el espacio y el tiempo no parece viable a primera vista, sobre todo si se tiene en cuenta que Bajtún utilizó el concepto del cronotopo –término tomado de la teoría de la relatividad de Albert Einstein²⁶⁷– como instrumento para el análisis de géneros y subgéneros literarios, principalmente géneros narrativos. La estrecha relación que existe entre tiempo y espacio, por tanto, hace imposible que se analice uno sin tener en cuenta al otro. Ambos componentes del género narrativo se requieren mutuamente: así, en un espacio cerrado con una serie de características, el tiempo, parece previsible, funcionará de un modo distinto y ajeno al tiempo del espacio exterior. A pesar de esta indisolubilidad, generalmente aceptada, entre espacio y tiempo, las opiniones al respecto, según el profesor Garrido Domínguez, son discordantes:

La preeminencia del espacio sobre el tiempo es puesta de manifiesto por no pocos teóricos. Unos resaltan el papel del espacio en cuanto determinante de la estructura narrativa: la novela del siglo XX ha encontrado en el espacio su punto de anclaje [...]. Otros insisten en que en el ámbito de la ficción narrativa el tiempo se anula –la misión de la literatura es volver presente, actualizar al margen del sentido temporal– en beneficio del espacio²⁶⁸.

No parece acertado, sin embargo, otorgar al espacio una preponderancia en detrimento del tiempo, si se tienen en cuenta las

²⁶⁷ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 209.

²⁶⁸ *Ib.*, pág. 209.

opiniones de Genette, para quien un relato es la extensión de un verbo que tiene tiempo, modo y persona (voz). Si esto es así, la existencia de la temporalidad es inevitable en toda narración en cuanto que siempre aparece un verbo. Es más, en este momento de crisis existenciales y desorientación vital, la naturaleza temporal del hombre y su apreciación del tiempo es la mayor preocupación de los escritores serios. No se pretende dar a entender con estas palabras que el tiempo anula el espacio –no existe relato si no existe un espacio donde fijarlo–, sino simplemente que espacio y tiempo son imprescindibles e inseparables para la elaboración de un texto narrativo –hasta que un artista demuestre lo contrario–. Muñoz Molina, hablando de la ciudad donde nació, la que puede herirlo, relaciona claramente el espacio y el tiempo:

Por Úbeda yo no puedo caminar sin ir conmemorando cosas. En cualquier otra ciudad el tiempo no tiene para mí más dimensión que la del ahora mismo, el largo presente de las vidas adultas. En Úbeda atravieso las galerías y las perspectivas del tiempo, pobladas de resonancias y de voces [...]: las caras de Úbeda las he visto madurar o envejecer y los ojos que me miran tampoco ven exclusivamente a quien yo soy ahora, sino a quien he sido a lo largo de mi vida entera²⁶⁹.

Un relato puede estar situado en un ambiente realista o fantástico, rural o urbano, con sentido alegórico o sin él, único o diverso, detallado o impreciso, etc. Pero más interesante que esta clasificación, que puede ser infinita, es la propuesta de Chatman, que diferencia “el espacio de la historia y el espacio del discurso. El primero está constituido por los lugares físicos por donde se supone que se mueven los personajes, mientras que el espacio del discurso es el que se actualiza en cada

²⁶⁹ A. Muñoz Molina, “Entre Úbeda y Mágina”, en *La huerta del Edén*, edición citada, pág. 217.

momento”²⁷⁰. La profesora Bobes Naves se queja de que, según esta clasificación, exista una vinculación entre los espacios generales y la historia, por un lado, y entre los microespacios y el discurso, por otro. Según ella, todos los espacios están en la historia y todos en el argumento²⁷¹. Efectivamente, si se toma Mágina, la ciudad inventada por Muñoz Molina, difícilmente se puede decir que pertenece a la historia y no al discurso, a la trama o al argumento. Asimismo, tampoco es acertado afirmar que la casa palacio de *Beatus ille* se vincula exclusivamente con el argumento de la obra, sin ninguna relación con la historia que se nos cuenta. Sería más oportuno mantener, con la profesora Bobes Naves, que tanto Mágina como la casa palacio se encuentran ligados, a la vez, a la historia y al argumento.

Además de estas cuestiones, que atañen al espacio ficticio, puede resultar de interés determinar la relación que el espacio literario guarda con el espacio real, si es que existe alguno. Según el grado de adecuación que se produzca entre ambos espacios, así será el ambiente que se halle en la obra: realista, naturalista, fantástico, alegórico, mítico, maravilloso, etc. Albaladejo Mayordomo ha aplicado a esta relación su teoría de los mundos posibles, que engloba no sólo el espacio, sino también la relación total entre el mundo creado y el mundo real. Según el profesor, existen tres tipos de mundos: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil²⁷². Muñoz Molina ideó el pueblo de Mágina, trasunto de su Úbeda natal, como recurso literario que le iba a permitir encuadrar su obra, aunque no es el espacio en que se desarrollan las acciones de todas sus novelas. Úbeda está detrás de la creación de Mágina, pero no se pueden identificar ambas ciudades

²⁷⁰ S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 109.

²⁷¹ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 176.

²⁷² T. Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, págs. 58-59.

porque todo en la obra de arte es autónomo. Muñoz Molina dedica un artículo a la metamorfosis que experimenta la ciudad real para convertirse en una ciudad de libro:

Yo me inventé Mágina para contarme a mí mismo las experiencias de mi propia vida y las de mis mayores con un grado de intensidad y unas posibilidades de lejanía que sólo podía darme la ficción. Más que a un retrato, Mágina se parece a una maqueta de ciudad, a un modelo a escala del mundo breve en el que vive sus vidas la mayor parte de la gente: una maqueta con sus estatuas que yo dispongo como si manejara meditativamente figuras de ajedrez, con sus torres en las que siempre hay un reloj, con sus espadañas, sus calles de empedrado y de fachadas blancas y dinteles de piedra. En Mágina soy el único dueño del Registro Civil, como quería Balzac, y añado nuevos nombres a su vecindario o los doy de baja según me conviene, y les asigno lugares donde vivir, costumbres, balcones exactos a los que asoman, trayectos de cada día²⁷³.

Como puede observarse en las primeras palabras de este fragmento, el autor utiliza el espacio como representación de su propia interioridad. Garrido Domínguez hablaba de la conexión que mantiene el espacio con la acción y con los personajes y decía, refiriéndose a los segundos, que “el espacio nunca es indiferente para el personaje. Las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje”²⁷⁴. Antonio Muñoz Molina, en las novelas que suceden en Mágina, sitúa a unos personajes que tienen conflictos interiores, que sufren sentimientos contradictorios de atracción y repulsión hacia la ciudad. Son elocuentes los pensamientos de Manuel en *El jinete polaco*:

²⁷³ A. Muñoz Molina, “Entre Úbeda y Mágina”, art. cit., pág. 218.

²⁷⁴ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 211. Es interesante recordar la corriente poética del simbolismo, donde una fuente, un olmo o una vieja verja podían ser la descripción exacta del alma del poeta y los lectores.

“Pensó que ya era tiempo de ir regresando hacia Mágina, ahora que la ciudad no podía herirlo ni atraparlo” (*El jinete polaco*, pág. 18). Minaya regresa a Mágina después de muchos años de no pisarla y tiene que volver a conocer el pasado de la ciudad, y enlazar con el pasado republicano de su tío y de Solana. El comandante Galaz, después de mucho tiempo de andar en el extranjero, vuelve a Mágina, donde ganó el respeto de unos pocos y perdió su cargo militar. Todos ellos, al llegar a la ciudad, tienen que enfrentarse con las modificaciones que la realidad ha impuesto a su memoria y a su imaginación. La ciudad, como ellos, después de tantos años de andar a la deriva, de estar aislada entre olivos y abandonada por el resto del mundo, se ha convertido en un fiel reflejo de Minaya, Manuel o el comandante Galaz: aunque la ciudad ha cambiado, se encuentra en el mismo punto que al comienzo de los tiempos.

Si más arriba se hablaba se usaba la expresión tiempo de la conciencia o tiempo subjetivo, habría que plantearse si es lícito hablar de un espacio de la conciencia o un espacio subjetivo. Latorre Madrid parece estar de acuerdo con emplearlo para describir la narrativa moderna y, por inclusión, la obra de Muñoz Molina:

A partir de Kant, y en especial en este siglo, es frecuente que el espacio aparezca subjetivado, es decir, un mismo espacio cambia según la percepción del personaje. Del mismo modo, es posible que sobre una misma historia encontremos variedad de versiones o perspectivas, y que podamos observar que el espacio también cambia según las distintas versiones que sobre un mismo tema presentan los personajes²⁷⁵.

²⁷⁵ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 400.

Las afirmaciones de Latorre Madrid deben ser matizadas. Es verdad que un espacio es contemplado de diversas formas según quien lo mira. Pero no es menos cierto que un determinado lugar puede influir de manera diferente en un mismo personaje. Este es el caso de la voz que se escucha en *Ventanas de Manhattan*: en sus primeros viajes llega a Nueva York como un palurdo de pueblo y en los últimos, aunque no deja de sorprenderse, se muestra como un ducho conocedor de Manhattan. Por su parte, Manuel de *El jinete polaco*, percibe Mágina, en su adolescencia, como un castigo y con los años la anhela como una liberación y una vuelta a los orígenes, como una entrada de nuevo en la historia colectiva de su familia y su pueblo.

De los párrafos precedentes se colige que no sólo se puede hablar de un espacio de la conciencia o subjetivo, sino que es necesario atender a las modificaciones que la conciencia, la memoria y la imaginación de algunos personajes ejercen sobre él. Mágina, Buenos Aires, Jaén, Granada, Córdoba, San Sebastián, Lisboa, Madrid, Nueva York son presentadas desde una perspectiva más o menos realista, pero siempre tamizadas por el punto de vista de quien las contempla y las vive.

a) Mágina

De Antonio Muñoz Molina podría decirse que es un escritor urbano si no fuera porque su mayor creación espacial, y a la que ha recurrido en varias ocasiones, pertenece, o al menos está más cerca de él, al mundo rural. En Mágina se sitúa su primera novela, *Beatus ille*, también *El jinete polaco* y *Plenilunio*. En muchas de las otras, aunque la acción principal no se desarrolla allí, está latente, evocada a través de alguna referencia mínima –como en *El dueño del secreto*, *Ardor guerrero*, incluso en *Sefarad*– de la que el lector avezado se percata, o,

simplemente, es uno más de los escenarios en que transcurre la novela, como sucede en *Los misterios de Madrid*.

Antonio Muñoz Molina crea la ciudad de Mágina a partir de su memoria y de su imaginación infantil. La llamó de ese modo porque en esa combinación de fonemas “estaba contenido el único paisaje de lejanías que conocí durante la mayor parte de mi infancia y mi adolescencia: el valle del río, la sierra alta y azul tras la cual yo imaginaba los mares y las extensiones inalcanzables del mundo”²⁷⁶. Es decir, para el escritor, ese nombre contiene todo el misterio de lo inalcanzable, de aquello de lo que todos hablan pero ninguno conoce. Mágina era el lugar del que se contaban cosas fascinantes e improbables que pertenecían al exterior de Úbeda y que llenaron de historias y de leyendas la infancia del autor. La Úbeda real, desde la que se contaban sucesos maravillosos, se convierte en la narrativa del jienense en Mágina, el lugar ficticio del que se contaban esas cosas. En ese nombre, por tanto, se engloba la Úbeda aislada, sin tren, que ignora el exterior y la Sierra Mágina, que en la mente del niño tiene la misma entidad que cualquier lugar lejano y extraordinario. La ciudad, el paisaje de Mágina está, podría afirmarse con Pilar Castro y Joaquín Herrero, “no idealizado, en todo caso –siguiendo la terminología de Claudio Guillén– «desrealizado», pues deshace una realidad conocida para construir otra, reinventada”²⁷⁷.

La Mágina “desrealizada” reúne algunas de las características de los territorios míticos creados sobre todo en la literatura del siglo XX: Macondo, Yoknapatawpha, Santa María. Pero habría que decir que existen dos facetas de Mágina: la faceta mítica y la faceta no mítica o

²⁷⁶ A. Muñoz Molina, “Entre Úbeda y Mágina”, art. cit., pág. 213.

²⁷⁷ P. Castro y J. Herrero, “Ciudad reinventada y paisaje urbano en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina”, en M. A. Hermosilla Álvarez (ed.), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre-1997)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, pág. 617.

realista. Su lado mítico se manifiesta a través de algunos fenómenos propios y algunas características particulares de esos espacios²⁷⁸: triunfo del pensamiento mítico donde, como ocurre en las obras de García Márquez, lo cotidiano se muestra como maravilloso y lo maravilloso como cotidiano²⁷⁹, donde la televisión es un invento ininteligible e indescifrable pero donde todos son capaces de describir al detalle el aspecto físico de los juancaballos, donde “incluso el mar tenía entonces en nuestra tierra de secano como un prestigio de invento reciente”(*El jinete polaco*, pág. 207), es decir, en Mágina se produce una retroacción al tiempo de la creación del mundo.

También, el aislamiento en que se encuentra el pueblo o la ciudad puede considerarse una peculiaridad de ese tipo de espacio, porque, sin esa insularidad, difícilmente podría desarrollarse con plenitud el conocimiento mítico y sagrado de la vida, que se transmite de padres a hijos, en contraposición a un conocimiento racional del mundo. En *Beatus ille* se dice de Mágina que está “detenida y alta en la proa de una colina demasiado lejos del Guadalquivir” (*Beatus ille*, págs. 55-56) y en *El jinete polaco* se presenta la ciudad alejada de todos las posibles vías de comunicación:

Lejos del mar, de las carreteras nacionales y de las líneas importantes del ferrocarril, aislada entre los olivares como en medio del océano, tan inútilmente hermosa y tan ignorada que cuando se rodaban exteriores de películas en sus plazuelas y en sus callejones aparecía luego en el cine con otro nombre (*El jinete polaco*, págs. 208-209).

²⁷⁸ Vid. M. Elíade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985.

²⁷⁹ Hablando de los problemas con los que se enfrentó al escribir *El jinete polaco* dice el autor que “la dificultad máxima consistía, ahora me doy cuenta, en la falta de un tono, de una voz y de una perspectiva temporal: me ponía a escribir aquella crónica y lo que escribía era demasiado parecido a *Cien años de soledad*” (A. Muñoz Molina, “El azar de la invención”, art. cit., pág. 345).

A pesar de ese aislamiento y esa lejanía de los avances del mundo, es destacable el hecho de que en Mágina se rueden películas. La tecnología, los avances nuevos pueden entrar en el espacio mítico sin ningún problema, porque lo importante de ese espacio no es sólo lo que se encuentra en él, sino la manera en que los personajes que lo habitan contemplan y entienden el mundo. Pero, de todas formas, es indicativo el hecho de que en este fragmento nadie hable del cine como un invento reciente, de las cámaras como aparatos maléficos que encierran en urnas de cristal a las personas y a los edificios. Tal vez se está produciendo la metamorfosis desde la Mágina mítica hasta la Mágina racional y moderna, aunque, como se verá ahora, en *El jinete polaco* es difícil discernir donde está la frontera entre la presentación de la ciudad de una manera mítica y su integración definitiva en el pensamiento racional.

El tiempo, como ya se ha dicho, es inseparable del espacio y a cada espacio le corresponde un tiempo determinado –esta indisolubilidad es lo que Bajtín denomina cronotopo–. Pues bien, en un espacio aislado, sin conexión con el exterior, no es extraño que el tiempo se adecue a esa insularidad. Es normal, entonces, que Manuel diga, desde la habitación de hotel en que se encuentra, que “ésta no es la hora de Mágina, y no sólo porque yo esté en otro continente y al otro lado de un océano, sino porque estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad” (*El jinete polaco*, pág. 33). Bertrand de Muñoz se percata de que el tiempo es un elemento primordial en Mágina: “Lo más importante en Mágina es el reloj de la torre de la muralla árabe y la estatua de bronce del general Orduña, pues el tiempo gira alrededor de estos dos ejes”²⁸⁰. Efectivamente, en el reloj se presencia el paso de los minutos y las horas y en torno a la estatua concurren los años.

²⁸⁰ M. Bertrand de Muñoz, “Semiología del espacio en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en M.-T. Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*, pág. 16.

Este tiempo particular que disfrutan, sufren o simplemente viven los habitantes de Mágina es un tiempo propio de la sociedad recién creada, agrícola, temerosa de todo, porque todo es desconocido y puede encerrar alguna propiedad maligna. El tiempo del mito, el tiempo sagrado es cíclico y repetitivo, en consonancia con la naturaleza; el hombre todavía no ha impuesto sus artes racionales para cambiar el rumbo del tiempo. Bajtín establece las características de ese tiempo folclórico, colectivo, en oposición al tiempo individual:

Dicho tiempo es colectivo; sólo se diferencia y se mide por los acontecimientos de la vida *colectiva*; todo lo que existe en ese tiempo, existe sólo para el colectivo. No se ha evidenciado todavía la serie individual de la vida (no existe aún el tiempo interior completo de la vida individual; el individuo vive por completo en el exterior, en el conjunto colectivo). El trabajo y el consumo son colectivos.

Es un tiempo de labor. La vida de cada día y el consumo no están separados por el proceso de trabajo productivo. El tiempo se mide a través de los acontecimientos laborales (las fases del trabajo agrícola y sus subdivisiones)²⁸¹.

Efectivamente, dentro del mundo mítico en el que se desenvuelven los personajes se transmite el miedo, las historias, los dichos y los consejos de manera general. Así, Manuel se da cuenta de que “no sólo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas: nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos” (*El jinete polaco*, pág. 48).

A pesar de esta serie de factores que asimila la ciudad a los territorios míticos, existen otros elementos –no menos determinantes–

²⁸¹ M. Bajtín, art. cit., pág. 358.

que convierten a Mágina en un espacio realista, ajeno al mundo mítico. Desde el espacio que aparece en *Beatus ille*, hasta el que aparece en aquellas otras novelas donde Mágina no es más que un escenario conocido ya por los lectores, que origina una complicidad con ellos, pero no un espacio mítico, se produce toda una evolución. *El jinete polaco* es la obra en que confluyen las dos modalidades del espacio y donde se pasa de un espacio de características míticas a otro que se rige por leyes racionales.

En *Beatus ille*, Mágina está inmersa en un pasado inalterable donde la única manera de penetrar en ella, de sentir como sus habitantes y heredar su conocimiento del mundo, es dejarse arrastrar hacia el tiempo en que existían Mariana y Solana, y vivir en una rememoración continua. Al final de la obra, como se ha dicho alguna vez a lo largo del trabajo, Minaya se hace digno heredero de la casa palacio de Manuel porque ha sabido entrar en la rutina del tiempo cíclico, y porque es el único capaz de seguir amando la casa, y a los fantasmas que la habitan, como él los había amado²⁸².

En *Plenilunio*, Mágina y sus habitantes se han integrado ya en la nueva concepción tecnológica y científica del mundo. De hecho “La isla de Cuba” se ha convertido en un restaurante-hotel donde el inspector se da cita con Susana Grey (*Plenilunio*, pág. 230), y “las cámaras de televisión y las riadas de periodistas que se instalaron en la plaza del general Orduña” (*Plenilunio*, págs. 47-48) para cubrir la noticia del asesinato de Fátima, y alimentar el morbo de los telespectadores, se codean con los vecinos, que no experimentan ningún tipo de sorpresa ante tanta tecnología. Sin embargo, a pesar de la superación completa del mito en Mágina, sobrevienen, tras el asesinato de la niña y el miedo

²⁸² Para el tema de las relaciones simbólicas de la casa –el hogar– con las personas y los personajes de la literatura, *vid.* G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, págs. 33-107, donde el autor se encarga de la simbología de la casa en contraste con el mundo exterior.

pánico como consecuencia de la posibilidad de que el criminal vuelva a aparecer, algunos coletazos del antiguo pensamiento sagrado –conviene recordar que los adultos de hoy fueron educados en el pensamiento mítico de sus padres y de sus abuelos–:

Volvía el recelo ante los desconocidos, se contaban otra vez las antiguas historias de hombres con grandes abrigos que ofrecían caramelos o que pasaban de noche por las esquinas con un saco al hombro: *mitologías olvidadas* de merodeadores y buhoneros, anteriores no sólo a la televisión, sino también al cine y a la luz eléctrica en las calles, *reliquias de los tiempos en que las noches traían siempre una oscuridad de terrores y amenazas, las noches largas del invierno, sin más luces que las de las lámparas de petróleo o los candiles de aceite*, en aquellas casas donde cruían las maderas y se escuchaban sobre los techos de cañizo y de yeso los arañazos de los ratones, el *silbido del viento* en los postigos que nunca cerraban bien, las voces que murmuraban historias alrededor del fuego de la mesa camilla, junto a la almohada de los niños²⁸³ (*Plenilunio*, pág. 70).

Se aprecia en este fragmento la lucha infructuosa del hombre contra la naturaleza, del hombre que utiliza como arma de defensa, para proteger a sus hijos, atemorizarlos con historias de terror y hacerlos prudentes. El miedo y la mitología surge cuando el hombre está indefenso ante la naturaleza y ante el propio hombre, cuando no puede defenderse con medios tecnológicos (son lámparas de petróleo y candiles de aceite que iluminan mal; y los postigos no oponen resistencia al viento, que parece colarse por cualquier resquicio para originar malos constipados).

²⁸³ *Vid.* págs. 45, 85 y 86 de la misma obra. El subrayado no aparece en el original.

En *El jinete polaco* se obra el paso de la ciudad mítica a la racional. Ya se han descrito las características míticas de Mágina y se han ejemplificado, principalmente, con algunas citas de la obra con la que Muñoz Molina obtuvo el Premio Planeta. Ahora se prestará atención a otra faceta de la obra, a la manera en que se desmitifica la ciudad. El principal cambio que se produce en Mágina es la sustitución del tiempo circular por un tiempo lineal y racional, no sujeto a la conciencia mítica de sus habitantes, y que permite la entrada en Mágina de los avances modernos:

El comandante Galaz se quedó unos instantes desorientado por la intensidad de la luz y por la extrañeza de encontrarse en una ciudad que había recordado durante treinta y seis años y que ahora no reconocía: edificios altos, garajes, una avenida por la que discurría ruidosamente el tráfico (*El jinete polaco*, pág. 225).

De la misma forma que el comandante Galaz no es capaz de identificar las modificaciones que ha sufrido Mágina, Manuel, cuando regresa, comprueba que el ciclo repetitivo que había conocido en su infancia ya no sigue vigente: la ciudad, o partes de ella, ha envejecido, no muere y se regenera cada año como las estaciones y las cosechas, sino que ahora su madre y su abuela no podrían ayudar a su abuelo Manuel si sufriera algún percance en el baño, porque “a quién pedirían ayuda, si en la plaza de San Lorenzo están vacías la mitad de las casas y no vive nadie que sea joven y fuerte en las que permanecen habitadas” (*El jinete polaco*, pág. 89). Mágina camina linealmente hacia su decadencia y no se salvará si la gente joven del pueblo no recoge la tradición que sus padres y abuelos les han transmitido. En la novela, Nadia y Manuel lo hacen, pero no parece probable que perdure toda una tradición en dos personas, que además, serán incapaces de guardar las mismas costumbres y

transmitir las mismas herencias. La ciudad se ha modernizado y, aunque algunos repiten los mismos actos que él conocía, “siempre tarda en parecerse a mis recuerdos. Hay demasiados edificios altos y escaparates iluminados de tiendas de ropa, de cuartos de baño, de automóviles” y, por el contrario, “ya no hay hombres del campo con las manos en los bolsillos y el cigarro en un ángulo de la boca” (*El jinete polaco*, pág. 550).

Las nuevas generaciones de Mágina, la generación de Manuel, no conservan el amor por la ciudad ni viven según el tiempo circular de la conciencia mítica. Manuel se da cuenta de la relación de amor y odio que mantiene con la ciudad: “Andaba siempre por la ciudad sin mirarla, odiándola de tan sabida como la tenía, renegando de ella, creyéndola definitiva y estática y sin darme cuenta de que había empezado a cambiar y que alguna vez, cuando volviera, ya casi no la reconocería” (*El jinete polaco*, pág. 242). Manuel permanece en la concepción mítica del mundo y, por tanto en la repetitividad, mientras es un niño y en los primeros tiempos de la adolescencia, sin ser capaz de descubrir que la linealidad estaba haciéndose un hueco en Mágina. La supresión del tiempo circular se cumple, curiosamente, vinculada al ámbito del estudio y de la ciencia, es decir, relacionada con la racionalidad. Manuel, que hasta entonces era un niño y creía a pie juntillas las historias de sus mayores y la repetición cíclica del mundo y de la vida, descubre que el tiempo avanza de modo irremediable en línea recta y que las cosas ocurren una sola vez en la vida del hombre:

Era, aquella tarde de domingo, [...] *el descubrimiento inaudito de que algunas cosas ocurren por última vez*: en la semana siguiente habría un último examen en el instituto, y cuando pasara el verano y terminaran los días tibios de la feria de octubre ya no volveríamos nunca más a las aulas. Viviríamos otras vidas en

ciudades lejanas, y el tiempo habría perdido *su tediosa eternidad circular, la rotación de los cursos, de las cosechas, de los trabajos en el campo*, hasta de los paisajes amarillos, ocre, verdes, azulados, que habíamos visto sucederse en el valle del Guadalquivir desde antes de tener memoria o uso de razón. Desde ahora *el tiempo era una línea recta* que se prolongaba en dirección al porvenir y al vacío [...] y yo sentía que acaso estaba repitiendo por última vez la caminata de siempre hacia el hospital de Santiago y la colonia del Carmen en busca de Marina (*El jinete polaco*, pág. 358; el subrayado no aparece en el original).

Manuel y su generación han ingresado en el dominio del tiempo lineal, que se produce, de manera traumática, cuando el niño descubre que las historias maravillosas que contaban sus padres son falsas, según el discurso científico y racional de los institutos. Esta nueva generación asume que el tiempo no es como le han enseñado en Mágina –en conjunción con la naturaleza–, sino lineal, que se dirige, inexcusablemente, hacia y punto final sin retorno²⁸⁴. El pensamiento mítico de Mágina sólo puede atrapar al niño, y mantenerlo cautivo para siempre, si evitan ponerlo en contacto con los relatos científicos o racionales. Manuel, que ha vivido en el exterior, logra escapar de ese tiempo, pero pasarán muchos años hasta que pueda volver a Mágina sin peligro, hasta estar seguro de que “la ciudad no podía herirlo ni atraparlo” (*El jinete polaco*, pág. 18). Se ha pasado de la Mágina mítica a la Mágina racional o, si se prefiere, de la concepción mítica de Mágina a la concepción realista.

²⁸⁴ Esto provoca en Manuel una desorientación total; cuando sintoniza, de nuevo, con la cultura cíclica de Mágina, su estado de crisis se suaviza y consigue llegar a un estado parecido al de la felicidad.

b) Otros espacios

Los espacios que van sucediéndose a lo largo de la obra del escritor ubetense suelen tener siempre, o casi siempre, un valor simbólico añadido, que les otorga cierta importancia en el relato de los acontecimientos. La casa-palacio del tío de Minaya, en la primera novela del autor, es claramente un espacio mítico dentro del espacio mítico que, a la vez, representa Mágina: es una isla dentro de otra isla –allí los recuerdos son imborrables y Manuel vive continuamente, como decía Quevedo, en conversación con los difuntos–. En la casa, Manuel “tenía catalogados no sólo todos sus recuerdos, sino también las fotografías de Mariana y de Jacinto Solana, y las había distribuido por la casa [...] lo cual le permitía convertir su paso por las habitaciones en una reiterada conmemoración” (*Beatus ille*, pág. 29). En cuanto a su aislamiento mítico son interesantes las siguientes palabras: “En el mundo era febrero de 1969, la tiranía y el miedo, pero en el interior de aquellos muros sólo perduraba un delicado anacronismo a cuya trama también pertenecía él [Minaya], aunque no lo supiera” (*Beatus ille*, pág. 100). Bertrand de Muñoz, en contra de lo que acaba de afirmarse, si bien no existe una incompatibilidad flagrante, se refiere a los valores semiológicos de la “casa”, en un sentido muy positivo:

La casa viene a ser un lugar de intimidad, de protección, con valores reales y soñados, alberga ensoñación, ilusión, dulces sensaciones, calma, es también símbolo femenino, remite al útero, al seno materno, con sentido de refugio, cobijo²⁸⁵.

En efecto, la casa puede convertirse en un refugio para los personajes que la habitan, pero, de la misma forma, en un martirio

²⁸⁵ M. Bertrand de Muñoz, art. cit., págs. 16-17.

autocomplaciente. Por otra parte, no parece acertado destacar las cualidades maternas de la casa, habida cuenta de que la muerte de Mariana, el máximo dolor de Manuel, fue provocada por Doña Elvira. El útero materno no es para Manuel un dechado de tranquilidad.

Los espacios “menores” dentro de su obra suelen ser espacios-refugio donde los personajes están a salvo de los avatares de un exterior violento y desolador, que suele minar la voluntad de los personajes, fracasados y cobardes en muchas ocasiones. La habitación de hotel en que duermen Manuel y Nadia es un “refugio inviolable” (*El jinete polaco*, pág. 19) donde ni lo más inofensivo y revitalizante, la luz de la mañana, es capaz de penetrar; donde cualquier temor, cualquier frustración se amortiguan en la capa de erotismo en que los dos se envuelven.

El protagonista de *En ausencia de Blanca*, Mario, sólo se sentirá seguro y cómodo en su casa, oliendo a comida recién cocinada y sintiendo los rumores cotidianos del ajetreo doméstico. Ese conformismo es lo que provoca la rebelión de Blanca, que se indigna ante la falta de ambición de su marido. La casa de la pareja significará de muy distinta forma según la perspectiva: para Mario, es el paraíso terrenal; para Blanca, una tortura prosaica que atormenta su vida.

Los espacios cerrados, que funcionan como refugios para los que permanecen en ellos, suelen situarse, en otro sentido, al margen del tiempo presente. Como la casa de *Beatus ille*, son islas con sus propias normas y sus propias leyes. El cuartel de *Ardor guerrero* es un ejemplo de la sinrazón más absoluta, del anacronismo más irrisorio: cuando en el resto de España se proclama con orgullo el inicio de la Monarquía Parlamentaria, allí aún preside las dependencias del cuartel una fotografía del generalísimo y todavía el páter celebra los actos oficiales, y diarios por otra parte, de la recogida de la bandera. Es un espacio irónico donde pueden percibirse las contradicciones más absurdas con

sólo observar un momento la situación del cuartel: está situado en el País Vasco, donde los etarras aclaman la independencia y los milicianos que defienden el cuartel no se consideran españoles, sino que se sienten identificados con la comunidad autónoma a la que pertenecen. Ante este panorama, el cuartel se erige como un emblema anacrónico de la españolidad, defendida por una serie de ineptos que no sienten ninguna simpatía por el nacionalismo español, y que no están preparados para afrontar una situación de riesgo.

En otro orden de cosas, dentro del cuartel existe una vida aparte de la civil: hay unas normas que deben aprenderse, unas pautas de comportamiento de crueldad y chulería que sólo los débiles –o los bondadosos– son incapaces de asimilar. En esta obra, además de contar sus vivencias personales, Muñoz Molina comienza a escribir abiertamente acerca de las víctimas de la barbarie, tema que retomará nuevamente en *Plenilunio* o en *Sefarad*.

El Universal Cinema de *Beltenebros* o el Lady Bird de *El invierno en Lisboa* son también espacios situados al margen del tiempo lineal. Tanto el cine como el bar encierran en ellos toda una serie de sucesos del pasado que se comprimen en un punto del tiempo presente. En el Universal Cinema, situado al margen del paso del tiempo, pero decadente porque sufre sus efectos, se repite eternamente la persecución y la muerte de Walter, hasta que en la última escena del libro la hija de Rebeca Osorio, al acabar con la vida de Beltenebros, libera al cine del enclaustramiento temporal en el que se encontraba. Del Lady Bird afirma Floro Bloom, en un momento de la obra, que “eso es lo malo de los bares cuando llevan mucho tiempo abiertos. Se llenan de fantasmas” (*Beltenebros*, pág. 94). Efectivamente, el bar se sitúa fuera de tiempo lineal y cronológico y encierra, en el presente, todos los tiempos que se han sucedido y todas las historias que han ocurrido allí desde que se abrió.

Normalmente, los espacios de sus obras suelen ser realistas o, según la clasificación establecida por el profesor Albaladejo Mayordomo, ficcional verosímiles. Sin embargo, en *Carlota Fainberg* hace acto de presencia un espacio fantástico y misterioso dentro de la capital argentina: el hotel Town Hall de Buenos Aires. El hotel aparece en la narración de los lances eróticos de Abengoa con una porteña corpulenta de piernas largas y un insaciable deseo sexual. De la misma manera que Claudio buscó en Buenos Aires la ciudad ficticia contada por Borges en “El Aleph”, buscó el hotel ficticio contado por Abengoa –demostrando así que tanto la narración escrita y culta como la oral y popular tienen la misma categoría literaria–. El desajuste entre el hotel ficticio y el hotel real que encuentra Claudio se puede interpretar como una advertencia al lector, como un juego de espejos dentro de la obra: Claudio busca en la realidad lo que la literatura le ha contado y encuentra numerosas sorpresas, las mismas que encontraría el lector si tratara de buscar en la realidad lo que le cuenta el libro o los libros de Muñoz Molina. El hotel Town Hall pertenece a otra época y se mantiene en ella. Pero no se mantiene en el pasado de la misma forma que se aíslan la casa y el cuartel, sino que pertenecen a otra dimensión de la realidad. Según se lee en la novela, parece que el hotel va a desaparecer ante los ojos del visitante, y, de hecho, ocurre así ocurre al final de la obra, cuando se anuncia que será derribado. El hotel es una especie de purgatorio donde deambulan la infiel Carlota Fainberg, buscando hombres para apagar su apetito²⁸⁶, y los empleados del hotel, atrapados por el maleficio de su patrona. Cuando Claudio llega, intenta desenmascarar los sucesos

²⁸⁶ “Usted la veía en el piso quince –le dice Claudio a la vieja empleada–, y la ha visto hace un rato en el comedor, ¿verdad? Siempre cerca de ella, como entonces, por si necesita algo. La ha visto haciéndome un guiño, pidiendo fuego, como lo haría con los clientes cuando estaba viva, fingiendo que se le había torcido un tacón” (*Carlota Fainberg*, pág. 174).

pasados del hotel pero la empleada lo corta tajante: “Usted es muy joven para pensar tanto en los muertos” (*Carlota Fainberg*, pág. 175).

5. EL PERSONAJE NOVELESCO

5.1. Algunos aspectos de la teoría del personaje

5.1.1. Definición

El personaje es uno de los componentes fundamentales del género narrativo; sin embargo, también, es un elemento imprescindible de la dramaturgia y, en alguna ocasión, los poetas lo utilizan en una técnica que se ha venido llamando monólogo dramático²⁸⁷. Por esta razón, definir el personaje novelesco es, asimismo, definir el personaje literario. La diferencia entre sus funciones en cada uno de los géneros viene determinada por la forma en que el lector los conoce: en la novela, se tiene acceso al carácter de los protagonistas a través de sus propias palabras, por lo que se dice de ellos y por lo que cuenta el narrador, que en algunos casos incluso puede introducirse en sus pensamientos; en el teatro, en cambio, sólo las palabras de los actores, sus acciones y lo que

²⁸⁷ Vid. M. V. Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, págs. 50-73, donde se realiza un detallado análisis del empleo de esta técnica por parte del poeta sevillano.

dicen sobre él pondrá al lector tras la pista de su personalidad²⁸⁸; el género lírico, por convención, recoge las palabras que el poeta expresa en primera persona, y únicamente puede hablarse de la existencia de personajes cuando o bien se trata de una creación híbrida, o bien el poeta habla por boca de otro.

La segunda acepción de la entrada personaje, en la vigésima primera edición (1992) del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, lo define como “Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, que toman parte en la acción de una obra literaria”. Para ser personaje, por tanto, es necesario que éste intervenga en la acción de una obra de ficción, si bien se limitan esos actuantes a las personas y esas obras, parece ser, a la novela. En la siguiente acepción se lo define del siguiente modo: “Criatura de ficción que interviene en una obra literaria, teatral o cinematográfica. A veces pueden ser animales, especialmente en los dibujos animados”. Aquí se mantiene la vinculación del personaje con la acción de la obra, pero se extiende, también, al espectáculo teatral y al arte cinematográfico, donde el receptor asiste a la encarnación del personaje en una persona concreta.

Además del nexo existente entre el personaje y la acción, que ya aparecía en la acepción anterior, es importante destacar otros elementos de la definición: el hecho de que los personajes puedan ser o no personas. Se adelanta así la relación entre cierto tipo de personajes y ciertos géneros –los animales en los dibujos animados, por ejemplo– y se ofrece la posibilidad de que las personas sean, o no, reales. Tradicionalmente, cada subgénero ha ido seleccionando un tipo de personaje propio o, incluso, –de tal manera es influyente el personaje en la obra de ficción– la aparición de un tipo de personaje concreto es indicativo claro del

²⁸⁸ El cine, un arte diferente del literario, pero con el que comparte numerosos rasgos, suele utilizar los personajes de la misma forma que el género dramático.

subgénero literario con el que se enfrenta el lector: si hablan dos animales, probablemente se trata de una fábula; si quien actúa es un androide, normalmente, la novela responderá al esquema de la ciencia ficción; si es una invención que no se corresponde con ningún ser existente de la realidad, la novela se inscribirá, muy posiblemente, en el ámbito de la novela fantástica. A pesar de estas palabras, no se debe atribuir al personaje más importancia de la que tiene, porque la mayoría de las veces, no es suficiente para definir el subgénero de la obra: si el protagonista de una novela es un burgués adinerado, con dificultad podrá decirse en qué género se inscribe la obra, ya que un personaje de estas características puede actuar sin ningún problema en una novela erótica, en una lírica o en una policiaca, por ejemplo. En estos casos, la importancia del estilo o de la acción se sobrepone.

En la última edición del diccionario académico, las dos acepciones se unifican: “Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc. que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica”. Ya no se hace referencia a la acción ni al hecho de que los personajes puedan ser algo distinto de un ser humano, si bien el “etcétera” final puede englobar toda manifestación distinta de la persona. De igual manera, se ha suprimido toda referencia a la acción de la obra, con lo que se toma al personaje en un sentido psicológico, obviando su importancia funcional.

La definición del personaje no es simple ni sencilla. Son muchas las formas de abordar su delimitación semántica y desde puntos de vista muy diversos. Todas las perspectivas, no obstante, se reducen a dos formas generales de acercarse a su definición: de un modo inmanente o de una forma trascendente. El profesor Garrido Domínguez escribe que “las posturas más tradicionales [...] tienden a ver en el personaje la expresión de personas”, es decir, “el personaje como expresión de la condición del ser humano”; en cambio “los enfoques más recientes

prefieren ver en el personaje un participante o actor de la acción narrativa conectado a otros actores o elementos del sistema”²⁸⁹. La postura clásica se corresponde con una interpretación trascendente del personaje, como elemento de la novela donde se personalizan las preocupaciones humanas porque, como dice Bobes Naves, esta postura toma “como marco de referencia de su definición la «persona», partiendo de una concepción social, psicológica, o simplemente histórica”. Los enfoques más recientes defienden el estudio inmanente del personaje, basando su definición en el texto y considerando “al personaje por su funcionalidad, que puede limitarse a una visión de su implicación en las funciones o a sus posibilidades como elemento arquitectónico del relato”²⁹⁰.

Desde el punto de vista de la creación, cuando un escritor pretende idear o emplear un personaje por una necesidad puramente argumental, se nota demasiado su falta de vida y se percibe como un ente de cartón piedra, sin personalidad y, por supuesto, no logra emocionar ni convencer al lector. Éste es el caso de los personajes secundarios²⁹¹, que, por ejemplo, aparecen para dar una noticia, para aportar datos que el personaje principal desconocía, para llevar una flor a una dama, etc. Su protagonismo en la obra o su funcionalidad, sin embargo, no es determinante para hablar de ellos como personajes planos o redondos, según la pertinente clasificación del gran novelista inglés Edward Morgan Forster. Es clara y concisa la forma en que divide los modos de ser de un personaje: “La prueba de un personaje esférico consiste en averiguar si es capaz de sorprender de manera convincente. Si nunca

²⁸⁹ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 68.

²⁹⁰ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 146.

²⁹¹ Muñoz Molina hace una diferencia muy oportuna entre los personajes secundarios y los protagonistas. Según él, “la diferencia entre los seres inventados que no nos importan y los que nos importan [...] puede resumirse en términos de técnica narrativa: de un vecino anotamos tres o cuatro rasgos [...]. De la persona amada, en cambio, atesoramos tantos pormenores, tantos gestos y miradas y palabras dotadas de sentido, que acabamos dibujando un personaje inabarcable” (“El personaje y su modelo”, art. cit., pág. 32).

sorprende, es plano. Si no convence, es plano y pretende ser esférico”²⁹². Así, en la novela actual, son numerosos los personajes planos que se venden como esféricos con la molestia que esto supone para el lector y, por otra parte, personajes que, sin grandes aspavientos, pueden convertirse en verdaderos entes autónomos. En la línea de lo que dice Forster, tal vez habría que distinguir entre el personaje, cuando, independientemente del protagonismo que tenga en la obra, es un carácter plano, y la persona, cuando, también independientemente de que sea o no protagonista, es un carácter esférico. Esta clasificación mezcla la concepción inmanente con la trascendente, y da mayor importancia a la segunda, puesto que la primera no es más que un paso inicial para que el personaje sea capaz de reflejar, en la ficción, el mundo real de los lectores.

La profesora Bobes Naves, al distinguir entre las teorías que se centran en la “persona” y las que se centran en la función que desempeña el personaje en la obra, señala que “en el primer caso se tiende a una definición semántica, en el segundo se alcanza una definición sintáctica”²⁹³. Efectivamente, al considerar al personaje como persona, hay que interpretar qué significan sus actos, sus palabras. Corre el riesgo, sin embargo, de volver a ser interpretado no en sí mismo sino como un medio para otro fin. Así, por ejemplo, lo concibe la psicocrítica y la sociocrítica: “El personaje [...] como trasunto del autor, una proyección de su personalidad, bien sea de su ser interior (psicoanálisis), incluso inconsciente, o de su persona social (sociocrítica)”²⁹⁴. Quizá más acertado que este intento de usar un elemento de la ficción para apoyar ciertas teorías, es utilizar el personaje para descifrar los entresijos de la humanidad. De esta manera, se lamenta Pío Baroja de la dificultad de

²⁹² E. M. Forster, *op. cit.*, pág. 104.

²⁹³ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 146.

²⁹⁴ *Ib.*, pág. 165.

conseguir criaturas útiles para esas lides: “En la novela y en todo el arte literario, lo difícil es inventar; más que nada el inventar personajes que tengan vida y que nos sean necesarios sentimentalmente por algo”²⁹⁵. Además de esos grandes modelos a los que se refiere Baroja –Don Quijote, Sancho, Hamlet, Don Juan–, existen también unos modelos más concretos y que, ahora sí, guardan una relación estrecha con autor y con lector. A este respecto, señala Ernesto Sábato que la ficción sirve para vivir otras vidas, y que los personajes que realizan las acciones ficticias son “entes que realizan por nosotros, y de algún modo *en* nosotros, destinos que la única vida nos vedó”²⁹⁶. De la misma manera que el autor tiene que inventarse esas ficciones para tener unas experiencias que de otra forma jamás tendría, el lector acude a la ficción con el deseo de experimentar lo mismo que el autor. Por esta necesidad identificativa del lector, Muñoz Molina sostiene que “un mal personaje sólo se parece a su autor o a su modelo” y que, en cambio, “un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores”²⁹⁷. Desde este punto de vista, los personajes “necesarios sentimentalmente” adquieren una entidad suficiente para independizarse de la obra a la que pertenece, y en la que, en un principio, desarrollaba una función determinada respecto de la acción, y se convierten, o pueden llegar a convertirse, en un símbolo, en un punto de referencia para el imaginario colectivo.

Frente a esta interpretación trascendente, la concepción inmanente de la literatura como un arte autónomo –y de la obra como un todo al que el resto de elementos se subordinan– ha originado una descripción del personaje como un ente ajeno a lo que se encuentra fuera de la propia obra y en relación con el resto de los elementos narrativos, con el fin de favorecer la construcción del sistema artístico. Desde esta perspectiva,

²⁹⁵ P. Baroja, *La intuición y el estilo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pág. 178.

²⁹⁶ E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Emecé, 1976, pág. 163.

²⁹⁷ A. Muñoz Molina, “El personaje y su modelo”, art. cit., pág. 36.

todas las características psicológicas, sociales, morales o incluso el aspecto físico de cada personaje no son más que la “concreción en cada relato de los sujetos funcionales (actantes) exigidos por las funciones”²⁹⁸. Los formalistas rusos, que reaccionaron contra la herencia decimonónica y tratan de encontrar lo genuinamente literario dentro de la propia obra, sin tener que salirse de sus límites, aplican esta teoría al estudio de los personajes. Para ellos, como destaca Darío Villanueva, “el héroe o personaje se convierte en mero soporte del componente temático de la obra”²⁹⁹ y, por tanto, sientan las bases de la interpretación netamente funcional.

Vladimir Propp, con su tipología de personajes, sentó las bases de los esquemas actanciales posteriores que, en los sesenta y setenta, los estructuralistas utilizarían en sus gramáticas narrativas³⁰⁰. Así, los siete tipos de personajes fijados por Propp (el Agresor, el Donante, el Auxiliar, la Princesa, el Mandatario, el Héroe y el Falso-Héroe, definidos según las “esferas de acción”, es decir, según las funciones, de las treinta y una que establece el ruso, que los personajes desarrollarán³⁰¹) quedarán reducidos por Greimas, adoptando –según Bobes Naves– el léxico de la gramática estructural de Tesnière³⁰², a seis, agrupados por parejas: sujeto – objeto, destinador – destinatario, ayudante – oponente³⁰³. Señala el profesor Darío Villanueva que, más que una teoría del personaje, se trata de una teoría de la estructura de la acción y, por otra parte, dice que este sistema actancial “fue concebido para el estudio de formas elementales

²⁹⁸ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 145.

²⁹⁹ D. Villanueva, “La recuperación del personaje”, en M. Mayoral, *op. cit.*, pág. 20.

³⁰⁰ *Ib.*, pág. 21.

³⁰¹ V. Propp, *Morfología del cuento*, Caracas, Editorial Fundamentos, 1971, págs. 91-92.

³⁰² M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 153.

³⁰³ *Vid.* A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987, págs. 196-205.

del relato”³⁰⁴ que, por supuesto, no sirve para explicar las grandes obras de la literatura, de una complejidad mucho mayor.

Aunque son los formalistas rusos los primeros que, en una historia reciente de la concepción inmanente del personaje, lo subordinan a la acción, fue Aristóteles quien en su *Poética* ya apuntaba en esta dirección. Dice Aristóteles que “los que realizan imitaciones imitan a seres que actúan” y establece así las bases de la unión del personaje a la acción que se desarrolla, en este caso, en la obra dramática. El personaje, además, depende de la acción que esté imitando el artista, de manera que si se imita una acción baja, los personajes serán degradados; si se imita una acción elevada, los personajes serán honorables: “En esta misma diferencia se funda la distancia de la tragedia respecto de la comedia; pues ésta quiere representar individuos peores que los actuales, aquella mejores”³⁰⁵. En oposición a esta idea, donde el personaje no es más que el brazo ejecutor de las acciones, lo realmente relevante, G. Bleiberg y J. Marías recogen en su diccionario una definición en que se relacionan los personajes con las acciones que desarrollan; pero, en este caso, dando una importancia fundamental al primero de los términos relacionados:

La *acción* es necesaria a la novela, pero no es lo sustantivo en lo que tiene de acción, es decir, no es lo primero en ella la invención del asunto o los lances, sino más bien los personajes y el mundo ficticio en que estos viven. En este sentido se ha dicho que lo peculiar de la novela no es la narración, sino la descripción; pero se entiende que no se trata de la descripción de cosas, sino de la vida de esos personajes y de su ambiente, y por tanto, es siempre narración o relato; dicho con otras palabras, lo decisivo es la narración misma, la presencia dinámica de los personajes en su

³⁰⁴ D. Villanueva, “La recuperación del personaje”, art. cit., pág. 22.

³⁰⁵ Aristóteles, *op. cit.*, [1448a].

mundo, no lo narrado, el contenido de hechos concretos realizados por ellos³⁰⁶.

Tal vez deba relacionarse este cambio de consideración del personaje con el cambio sustancial que ha sufrido el héroe a lo largo de la historia de la literatura, desde los primeros héroes, más cercanos a lo que Forster denominaba “personajes planos”, hasta la invención del héroe moderno, que se corresponde con lo que Forster llamaba “personajes esféricos”.

Por todo lo que viene diciéndose, parece más apropiado llegar a un punto intermedio en que ni se hable del personaje enteramente como la representación de una serie de rasgos psicológicos, morales o sociales –puesto que actúa dentro de una obra de arte– ni considerarlo solamente en su función dentro de la acción de un relato, ya que los grandes personajes de la literatura corporizan, como decía Baroja, una necesidad sentimental del ser humano. En este sentido, se debería señalar que los grandes personajes de la literatura no son nunca meros agentes de una acción, sino que representan, en alguna de sus facetas, la condición humana. Así, Muñoz Molina, confiesa, latiendo bajo sus palabras una distinción entre personajes secundarios y primarios, que a veces los personajes que “el escritor introduce en la historia por una simple necesidad técnica, [...] de pronto le crecen y hablan”³⁰⁷.

5.1.2. La construcción del personaje

Los vaivenes que ha sufrido la teoría del personaje no han invalidado aún las palabras de Aristóteles en su *Poética*. Decía el

³⁰⁶ G. Bleiberg y J. Marías, *Diccionario de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

³⁰⁷ A. Muñoz Molina, “El personaje y su modelo”, art. cit., pág.40.

estagirita que “tanto en los caracteres, como en la trabazón de las acciones, es igualmente preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tales cosas”³⁰⁸. Estas dos categorías –lo verosímil y lo necesario– sustentan y condicionan la creación literaria. El empleo repetido, a lo largo de tantos siglos de tradición literaria occidental, de una serie de rasgos, que les convienen por necesidad o verosimilitud a ciertos personajes, ha determinado que se conviertan en estereotipos. Cuando el escritor quiere romper con esos estereotipos, y otorgar nuevas características a los personajes, debe, igualmente, cumplir con lo que la necesidad y la verosimilitud estipulan. En este sentido, la profesora Bobes Naves indica que, cuando entra en acción un personaje, los rasgos que les son propios permanecen latentes y no precisan ser explicitados; en cambio, cuando se otorgan rasgos impropios a esos personajes que el lector conoce gracias a la tradición literaria, “deben aparecer en el texto, ya que se trata de romper moldes o ir en contra de lo consabido”³⁰⁹.

En la construcción del personaje, el literato debe perseguir, según el filósofo griego, cuatro objetivos fundamentales: el primero es que sean buenos; el segundo, que sean adecuados; el tercero, que actúen con verosimilitud; y, finalmente, el cuarto que sean consecuentes³¹⁰, o lo que es lo mismo, que desempeñen con coherencia sus acciones. Los dos primeros objetivos propuestos por Aristóteles tienen que ver con el personaje como sujeto psicológico y social, de manera que se exige que los personajes sean buenos moralmente y que sean adecuados sociológicamente, que no contravengan con las costumbres de la sociedad. Al hablar de la adecuación, señala que “es posible que una mujer sea viril por su carácter, pero no es adecuado que una mujer sea

³⁰⁸ Aristóteles, *op. cit.*, [1454a].

³⁰⁹ M. C. Bobes Naves, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en M. Mayoral, *op. cit.*, págs. 58-59.

³¹⁰ Aristóteles, *op. cit.*, [1454a].

tan viril o inteligente”³¹¹. Los dos últimos objetivos están relacionados, en cambio, con el personaje como ejecutor de acciones dentro de la obra de arte. De esta manera, el personaje tiene realizar unas acciones verosímiles y consecuentes con su carácter. En definitiva, todos estos rasgos apuntan a la consecución de un carácter definido e idéntico a lo largo de toda la obra, sin caer en contradicciones.

Según estas palabras, el personaje queda caracterizado individualmente, con independencia del resto. Garrido Domínguez no está del todo de acuerdo con esa autonomía y, en consonancia con las teorías funcionales, indica que su construcción se presenta “como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes”³¹². Por lo tanto, adquiere su carácter completo cuando se pone en relación con el resto de actores que completan la obra. En este mismo sentido, Castilla del Pino escribe que “no hay identidad, hay identidades, según el contexto de interacción, según los sujetos de la interacción” y añade que, cuando esto no es así, se convierte en un estereotipo, muy alejado de la versatilidad y la ambigüedad de los personajes de la *literatura de la complejidad*³¹³.

Por otra parte, el lector puede conocer al personaje de distintas formas: por sus palabras, por sus actos, por lo que el narrador cuenta. En la literatura actual, según Francisco Ayala, “las singularidades de cada carácter no están explicadas, sino que aparecen a través de sus actos, tal cual ocurre en las peripecias de la vida cotidiana”. El narrador debe dejar actuar a su personaje y no ofrecerlo al lector juzgado “de acuerdo con las valoraciones del autor; antes al contrario, resultará controvertible, se prestará a la discusión, según ocurre en la vida real”. De esta manera, se

³¹¹ *Ib.*, [1454a].

³¹² A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 88.

³¹³ C. Castilla del Pino, “La construcción del personaje”, en M. Mayoral, *op. cit.*, pág. 40.

confirma “la autonomía del personaje”³¹⁴ que vive conforme a su carácter y según las circunstancias en las que se desenvuelve. Así, dejándolo que actúe, se construirá un personaje complejo, esférico en palabras de Forster, alejado del estatismo de aquellos cuya movilidad está coartada por culpa de los prejuicios del narrador. Debe ser el lector, por consiguiente, quien juzgue libremente al personaje en libertad.

En la construcción del personaje, como en la construcción de cualquiera de los elementos que componen la obra literaria, es muy importante la selección y el saber callar. En esta dirección apuntan las palabras de Mijael Bajtín, quien circunscribe la selección a un tipo concreto de género, pero que puede hacerse extensible a cualquiera:

En el tipo de novela de la crisis sólo están representados uno o dos momentos que deciden el destino de una vida humana, y determinan todo su carácter. De conformidad con ello, la novela presenta dos o tres imágenes diferentes de la misma persona, imágenes separadas y reunidas por las crisis de dicha persona y por sus renacimientos.

Pone como ejemplo *El asno de oro* de Apuleyo, donde las imágenes del personaje son: “Lucius antes de la transformación en asno, Lucius-asno, Lucius purificado y regenerado mediante el rito miseral”³¹⁵. Este mismo esquema aparece en *El jinete polaco* de Muñoz Molina: Manuel niño en su Mágina natal, Manuel rebelado contra Mágina y su vida y viajero por el mundo, Manuel purificado por el viaje y reconciliado con Mágina y consigo mismo.

Tanto las palabras de Ayala como las de Bajtín pueden aplicarse a los protagonistas de las novelas contemporáneas –y al coro de secundario

³¹⁴ F. Ayala, “El fondo sociológico en mis novelas”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, edición citada, págs. 579-580.

³¹⁵ Mijael Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 268.

que los rodean—. El hecho de que los personajes hayan evolucionado en paralelo a la evolución de la humanidad apoya su interpretación trascendente, como reflejo del hombre. Frente al personaje meramente psicológico que predominaba en el siglo XIX, o frente al clásico que se mantenía idéntico a lo largo de toda la obra, el siglo XX –y lo que va de siglo XXI– se caracteriza por una serie de criaturas fragmentadas, indecisas e incoherentes cuyo máximo exponente es Gregorio Samsa, quien sufre la metamorfosis narrada por Franz Kafka. La profesora Bobes Naves, atendiendo al estado cambiante del personaje contemporáneo, sostiene que, si se aplican a la novela las cuatro características de las que hablaba Aristóteles, “podremos comprobar que no se mantienen hoy en general”³¹⁶. En este sentido, señala en su estudio sobre la narrativa lo siguiente:

Los personajes de la novela moderna son vagos, están diluidos, no tienen un carácter permanente en la obra y lingüísticamente algunos autores al menos procuran que los perfiles se borren aún más, cambiándoles el nombre, denominando a dos con el mismo nombre, etc., como hace Faulkner, por ejemplo³¹⁷.

Sirva como muestra de la obra de Muñoz Molina el nombre de las protagonistas de *Beltenebros*, que se llaman Rebeca Osorio o, por el contrario, las diversas denominaciones que adopta el villano: Valdivia, Ugarte y Beltenebros.

Si se aceptan las palabras de Francisco Ayala, que sostiene que “la obra de arte literaria absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura”³¹⁸ –palabras que pueden hacerse

³¹⁶ M. C. Bobes Naves, art. cit., pág. 62.

³¹⁷ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 150.

³¹⁸ F. Ayala, “Reflexiones sobre la estructura narrativa”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, edición citada, pág. 398.

extensibles a la absorción y asimilación de las peculiaridades características de cada época en la literatura–, no es descabellado afirmar que la fragmentación del personaje³¹⁹ se debe al desmembramiento que ha sufrido la identidad del hombre en el siglo XX. El hombre moderno, como señala Bajtín, se ha volcado hacia su interioridad, ha perdido así las raíces comunes –propia de las sociedades tradicionales– que lo ligaban a la colectividad y ha cambiado el centro de gravedad desde lo colectivo hacia lo individual, desde lo público y familiar hacia lo privado³²⁰. Como consecuencia de esto, el hombre, el personaje, ya no es transparente en literatura, ahora deben conjeturarse hipótesis acerca del carácter de cada uno sin que, en palabras de Castilla del Pino, “en momento alguno se pueda decir de una vez por todas de ese sujeto, de sus actos estas cuatro palabras: ya sabemos quién es”³²¹.

En la construcción del personaje falta un último elemento bastante significativo: el lector. Es él quien tiene la palabra final, quien debe utilizar las personas que conoce para interpretar los personajes de la ficción y viceversa. La profesora Bobes Naves, tras afirmar que el escritor crea sus caracteres a partir de sus conocidos, se refiere a esta peculiar función del lector en los términos que siguen: “El lector, partiendo también de la galería de personas que conoce, va identificando por su parte rasgos sueltos o personajes completos que se corresponden con su experiencia vital”³²². En este mismo sentido, señala Philippe Hamon que el personaje “est autant une reconstruction du lecteur qu’une construction du texte”³²³ y, en el mismo sentido, que “est autant une construction du texte qu’une reconstruction du lecteur et qu’un effet de la

³¹⁹ J. Ricardou, en *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, Éditions du Seuil, 1971, pág. 235 y ss.), habla de la muerte del personaje: “Le personnage entrain maintenant dans la voie de la déchéance”.

³²⁰ Mijael Bajtín, *op. cit.*, pág. 360.

³²¹ C. Castilla del Pino, art. cit., pág. 39.

³²² M. C. Bobes Naves, art. cit., págs. 45-46.

³²³ P. Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, en R. Barthes *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pág. 119.

remémorisation que ce dernier opère à l'ultime ligne du texte, autant un effet du posé de l'énoncé qu'un effet des présumé de l'énonciation”³²⁴.

5.2. Los personajes en la obra de Antonio Muñoz Molina

5.2.1. Antonio Muñoz Molina en sus obras: la imagen ideal del autor

El nombre del autor jienense no aparece en sus obras por ninguna parte, sin embargo, algunos de los géneros usados por él pueden inducir al lector a formarse una imagen ideal o a pensar que interviene en las obras como personaje. Al hablar del lector, hay que pensar en un lector inteligente, no en el lector neófito que confunde la primera persona del narrador de *Beltenebros*, por ejemplo, con la persona real del autor. Muñoz Molina se queja de este tipo de lectores, que le “han supuesto desmedidas aficiones alcohólicas”, y llama la atención sobre el hecho de que “curiosamente, esa superstición autobiográfica casi nunca se extiende a las virtudes de ese personaje que sí me habría gustado poseer”, y pone, como ejemplo, “ser un excelente pianista de jazz”³²⁵.

En la teoría de la literatura ha cuajado la distinción que hace Wayne C. Booth entre el autor real y el autor implícito. Según Booth, cuando el escritor crea una obra literaria, crea también “una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros”³²⁶. Esta confusión se da más fácilmente cuando el narrador cuenta la historia en primera persona. De

³²⁴ P. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz S. A., 1983, p. 315.

³²⁵ A. Muñoz Molina, “El personaje y su modelo”, art. cit., pág. 33.

³²⁶ W. C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pág. 66.

cualquier manera, se use la persona que se use, el lector se forma siempre una imagen abstracta, endiosada o demonizada, del escritor real. Borges, genialmente, se queja de que sus lectores hayan acabado con el Borges real en beneficio del Borges público, el que todos conocen por su obra: “Yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro”. Es consciente de que en el momento en que el Borges real se decide a escribir se convierte, de forma automática, en el Borges implícito de toda su obra. De esta manera, el Borges real, después de hablar durante todo el texto, concluye sin saber a quién pertenecen esas palabras: “No sé cuál de los dos escribe esta página”³²⁷. En este mismo sentido, Roland Barthes distingue entre narrador, autor implícito y autor real con la siguiente fórmula: “*Quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*”³²⁸.

Philippe Lejeune se refiere también al autor implícito, aunque sin hablar explícitamente de él. En su trabajo “El pacto autobiográfico”, parte del género autobiográfico para analizar la relación existente entre la vida del autor y la vida de sus personajes, y la relación del autor con el lector. En esta relación entre autor, lector y texto, cree Lejeune que el autor está “a caballo entre lo extratextual y el texto”, que “el autor es la línea de contacto entre ambos”. La definición de autor implícito que da Lejeune se limita a la imagen que surge en la mente del lector después de haber leído la autobiografía; sin embargo, esta definición es perfectamente aplicable a cualquier obra de ficción. Sostiene Lejeune que, para el lector, “el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce”³²⁹.

³²⁷ J. L. Borges, “Borges y yo”, en *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 70.

³²⁸ R. Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pág. 34.

³²⁹ P. Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, París, Seuil, 1975, pág. 61.

En cada obra, el autor da una imagen distinta de sí mismo. El lector, por su parte, selecciona y se enfrenta a una serie de rasgos y de características que pueden variar según el tono o el género. Aunque las peculiaridades del autor implícito varíen, el lector que conoce todo lo que alguien ha escrito puede formarse una idea más o menos precisa y clara, aunque no por ello se corresponda con la personalidad del escritor real. Por otra parte, el género es decisivo en la construcción de una imagen próxima a la verdad del autor real. De esta forma, se puede obtener un reflejo más fiel de Antonio Muñoz Molina, sobre todo, en la memoria militar *Ardor guerrero* y en su último libro, *Ventanas de Manhattan*. Asimismo, aunque aquí el riesgo de confusión aumenta, son útiles para esta cuestión las ficciones autobiográficas *El jinete polaco* o *El dueño del secreto*.

Al tratar el tema de la autobiografía o al intentar descubrir los rasgos autobiográficos que se esconden bajo la ficción, hay que ser muy cauteloso y no dejarse llevar por las supuestas similitudes entre la vida de alguno de los personajes que participan en la obra y la vida del autor. Para conseguirlo es muy importante distinguir bien la frontera que separa la autobiografía de la ficción autobiográfica (*El jinete polaco* y *El dueño del secreto*), o el límite entre la autobiografía y las memorias (*Ardor guerrero*) o la diferencia que existe entre la autobiografía y el libro de viajes (*Ventanas de Manhattan*). Por otro lado, no debe suponerse que, en el resto de las novelas de Muñoz Molina, el lector no se forma una imagen del autor implícito o que no existe ningún dato autobiográfico. Nada más lejos de la realidad. *Beatus ille* está construida sobre dos pilares fundamentales: la vida de Jacinto Solana y la pasión literaria de Minaya. Pues bien, la vida de Muñoz Molina se corresponde, en cierta forma, con la pasión juvenil y ciega por la literatura de Minaya, de una parte, y con el origen humilde, el afán de superación y el intento de escribir una obra literaria de Jacinto Solana, de otro. No se hablará de

esta obra como ficción autobiográfica porque las acciones descritas no concuerdan con los datos biográficos del autor.

Tres de los subgéneros que hay que distinguir con claridad (autobiografía, memoria y libro de viaje) pertenecen, según la clasificación de Huerta Calvo³³⁰, al mismo género mayor: el ensayístico. Huerta Calvo distingue, dentro de esta categoría, tres clases, según predomine la expresión dramática, la objetiva o la subjetiva. Teniendo en cuenta su propuesta, la autobiografía y las memorias se encontrarían en la columna de la expresión subjetiva, mientras que el género de los libros de viajes se ubicaría en la columna de la expresión objetiva. El hecho de que en estos géneros ensayísticos predomine la expresión subjetiva –y el hecho de que Muñoz Molina sea un escritor con una larga trayectoria como novelista– puede inducir al lector a pensar que el libro que tiene entre sus manos es un libro de ficción. Esto debe ser descartado, habida cuenta de que se halla ante una obra ensayística donde el autor ha volcado su subjetividad y donde se ha establecido un pacto de sinceridad con el lector, que podría ir encabezado por las palabras introductorias de los *Ensayos* de Montaigne: “Es éste, un libro de buena fe, lector”³³¹.

La ficción autobiográfica y la autobiografía no se confunden por mor de su pertenencia genérica, sino que la confusión surge como consecuencia de la cercanía de los materiales que se usan: la vida del escritor. La diferencia estriba en el tratamiento que reciben esos materiales. Lejeune, para quien la delimitación es clara, define la autobiografía como “*relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*”³³². Frente a esto, son novelas o ficciones autobiográficas todos aquellos textos de ficción “en

³³⁰ A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 218-232.

³³¹ M. de Montaigne, *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 35.

³³² P. Lejeune, art. cit., pág. 50.

los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla”. Además, continúa, la autobiografía no permite gradaciones, es decir, más o menos parecido entre autor y personaje, sino que o existe identidad o no es una autobiografía³³³.

Después de haber intentado dar una definición del género autobiográfico, Lejeune concluye que lo que conforma esencialmente el género no es una forma concreta del lenguaje, la utilización de una persona específica –si bien predomina la primera– o una estructura especial, sino que lo primordial, cuando se habla de autobiografía, es el establecimiento de un pacto entre autor y lector: el pacto autobiográfico³³⁴. A través de este contrato el autor se compromete a escribir una obra honesta y el lector a leer la obra como el relato de la vida de quien la escribe. De esta manera, el pacto autobiográfico conlleva el pacto referencial o, lo que es lo mismo, el autor se compromete a “aportar una información sobre una “realidad” exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*”³³⁵. Antonio Muñoz Molina se refiere, en una entrevista reciente, a este tipo de pacto. El ubetense declara el compromiso de verdad que adquiere con el lector de *Ardor guerrero* y se lamenta de que no todos los lectores estén acostumbrados a estos acuerdos:

En los países latinos la idea del acuerdo veraz no es muy frecuente, porque nos gusta mucho engañarnos unos a otros. Pero en el mundo anglosajón existe esa cosa del acuerdo, del pacto personal. Yo creo que en la literatura tú estableces un pacto con el lector. Y eso lo pongo al principio del libro: esto es un libro honrado, trata

³³³ *Ib.*, pág. 63.

³³⁴ *Ib.*, pág. 64.

³³⁵ *Ib.*, pág. 76.

sólo de mí. Entonces yo, lo que hice, fue contar narrativamente mis recuerdos.[...] No escribí una novela, escribí un libro que no es ficción.³³⁶

Efectivamente, el novelista ubetense sitúa al principio de su libro unas palabras del inaugurador del género ensayístico, Montaigne, donde confiesa que va a hablar de él mismo: “Así pues, lector, yo mismo soy la materia de mi libro”. A pesar de esta declaración de intenciones, no debe olvidarse nunca la dosis de ficción que aporta la literatura y la estructura textual que supone. En este sentido, el propio Muñoz Molina admite la tergiversación que implica siempre la creación de un artificio. Sus palabras enlazan con “Borges y yo”, del escritor argentino: “Mientras lo escribía era yo. Ahora que lo he escrito ya casi no soy yo. Al ponerme yo en ese libro, el yo del que trata termina al final del libro”³³⁷. Para conciliar las dos posturas –el pacto de verdad con el lector y el viso de mentira que supone el adentramiento en la ficción– hay que decir que, en cuanto a lo primero, lo que aparece escrito en la obra es verdad; pero, en cuanto a lo segundo, y al tratarse de una memoria, sólo se cuenta una parte de la personalidad de Muñoz Molina y, además, esa parte es narrada desde un punto de vista que no varía a lo largo de toda la obra: la confrontación entre las víctimas y los verdugos, entre la vida civil y la vida militar. En el momento en que Muñoz Molina contesta a esa pregunta, su personalidad completa no se corresponde íntegramente con la que aparece en el texto.

³³⁶ J. M. Begines Hormigo, art. cit., pág. 15.

³³⁷ J. Cruz, art. cit., pág. 76.

a) Autobiografía y modalidades genéricas afines: memoria, libro de viajes y ficciones autobiográficas

Ardor guerrero pertenece al género ensayístico. El ensayo es un tipo discursivo que muestra, según Manuel Romero Luque, el proceso reflexivo creativo. Se refleja, de esta manera, lo siguiente:

La personalidad del autor en el acto de reflexionar con las vaguedades, imprecisiones y revueltas que dicho acto conlleva, sin verse obligado a mostrar sólo la rectitud del resultado. Se subraya así el proceso, de modo que la conclusión alcanzada deja de ser lo único importante para autor y lector. El primero goza con mostrar los entresijos de su actividad pensante y el segundo se deja guiar por esos vericuetos, haciéndose cómplice de la conclusión final³³⁸.

Dentro de los ensayísticos se encuentra el género memorialista, al que pertenece *Ardor guerrero* –si se considera el subtítulo del libro: “Una memoria militar”–. La diferencia entre el ensayo y la memoria es el asunto del que se encarga: mientras que el tema del ensayo puede ser de lo más variado, el de la memoria se centra en una vivencia particular y concreta del autor, en torno a la cual reflexiona, medita y obtiene una serie de resultados que comparte con el lector. De la autobiografía también se diferencia por el contenido: la autobiografía relata una vida individual, la historia de una personalidad, y las memorias se centran en una parte concreta de esa vida, en una serie de experiencias que han modelado, en algún aspecto, la personalidad del autor³³⁹.

El personaje en que aparece convertido Muñoz Molina en *Ardor guerrero* puede fragmentarse en dos aspectos distintos: el civil y el militar. En ningún momento aparece explícito el nombre del autor y, si

³³⁸ M. Romero Luque, *Teoría del ensayo*, Sevilla, 2003, en prensa, págs. 15-16.

³³⁹ P. Lejeune, art. cit., pág. 51.

nunca se pierde de vista que Muñoz Molina está narrando las aventuras vividas en su servicio militar, se debe, principalmente, al uso continuo de la primera persona desde el principio hasta el final y, en menor medida, a la imagen que ya se ha formado el lector de otras obras suyas. Por otra parte, gracias al pacto que se establece al comienzo, nunca se olvida de que lo narrado es verdad.

En *Ardor guerrero* el dilema fundamental que se presenta es la elección moral de un personaje, el propio Muñoz Molina, que debe sobreponerse al desánimo de sucumbir ante la violencia física contra él y a la tentación de convertirse en un verdugo contra los que son más débiles. *Ardor guerrero* muestra con crudeza la situación de amoralidad que se crea en los cuarteles militares y cómo renacen los instintos más primitivos y brutales de la masculinidad. Esta brutalidad irracional, donde impera la ley del más violento y donde el mejor parado es el de menos escrúpulos, es comparada en muchas ocasiones con otro periodo de la vida del hombre donde el civismo y la urbanidad aún no han sido interiorizados y comprendidos: la infancia. El narrador compara el servicio militar a la infancia en los siguientes términos:

La mili, cuando llegara, iba a parecerse mucho no a las historias embusteras que me habían contado mis tíos y mi padre, sino a aquella angustia, a aquella tristeza ilimitada y monótona de la cobardía infantil, a la vulnerabilidad de no atreverme a salir a la calle por miedo a que los más grandes me pegaran, a la conciencia humillada de no ser fuerte ni temerario ni ágil (*Ardor guerrero*, págs. 33-34)³⁴⁰.

³⁴⁰ Ese mismo terror puede verse en el siguiente fragmento: “A los veintitrés años, a punto de cumplir veinticuatro, yo sentía intacto el miedo de los niños cobardes a ser golpeados y engañados por los más grandes del colegio” (pág. 85).

Ambas situaciones vitales, además de sacar lo más vil y atroz del alma humana, rescatan el sentimiento de pertenencia a un mismo grupo y el sentimiento exaltado de la amistad como única forma de protección que la vida adulta sotierra:

Si el ejército nos había borrado temporalmente nuestra identidad de adultos, si nos había hecho regresar al miedo y a la vulnerabilidad de los niños antiguos en los internados, también nos devolvía no sólo a las brutalidades, a las jactancias y al tribalismo de los catorce o los quince años, sino también a un sentido de pertenencia que a esas edades aprendíamos más en la amistad que en el amor (*Ardor guerrero*, pág. 254).

A lo largo de la obra, el lector conforma un retrato bastante caricaturesco del narrador, cuya característica más sobresaliente, en la infancia y en el servicio militar, es su cobardía, su posición ciertamente timorata ante los más fuertes y su insalvable condición física de torpe. Tal es así que en la nueva clasificación de los seres humanos que se aprende en el ejército entre “empanaos” y “amontonaos”, el narrador se incluye, sin ningún género de duda, en el primero de los grupos. De la siguiente manera define Muñoz Molina a los “empanaos”:

Estar empanao era estar como estábamos casi todos nosotros al llegar, atontado, sin norte, sin enterarse de nada, sin obedecer con prontitud a las órdenes o sin ejercitar la mala leche o la mala idea necesarias para prevalecer sobre otros (*Ardor guerrero*, pág. 62)³⁴¹.

³⁴¹ Aparece en varias ocasiones más el regocijo en su propias incapacidad física y en su torpeza: “Mi falta de energía o de mala leche, mi empanamiento congénito” (pág. 70); “yo no sé todavía cómo me libre de él [el pelotón de los torpes]” (pág. 83); “Para mi desgracia, uno de los que más perdían el paso en la 31ª compañía era yo” (pág. 89); “en mi calidad de empanado incorregible” (pág. 102).

Según estas palabras, todos los “empanaos” lo serían o bien por su torpeza física o bien por su integridad moral. El narrador parece reunir las dos cualidades para pertenecer a ese grupo. Sin embargo, para sobrevivir es necesario suspender las leyes de la moralidad civil y adulta durante algún tiempo. Esto es precisamente lo que hace la voz narrativa de manera inconsciente: se habitúa al orden interno del ejército, del resto de integrantes de su compañía, y comprende que, para no convertirse en el centro de todas las bromas y de todas las violencias, debe volverse bromista y violento contra los que están por debajo de él. No llega a ponerlo en práctica hasta extremos radicales sino que, más bien, es un despertar sutil a la picardía y al encanallamiento.

Cuando el protagonista se convierte en militar pierde cualquier atributo moral que poseyera en la vida civil. En el lector, al menos, permanece esta impresión después de haber leído sus memorias. La amoralidad o inmoralidad que se adquiere en el ejército tiene dos formas de manifestarse en el “empanao” Muñoz Molina: no defiende a las víctimas, no es capaz de enfrentarse a los verdugos que maltratan a otros³⁴², por un lado; y, por otro, desea con vehemencia congraciarse con los verdugos y ser uno de ellos³⁴³. Aunque el narrador no pierde en

³⁴² En un momento de la obra se dice: “De Guipúzcoa-22 se reía todo el mundo, y los pocos que no nos reíamos abiertamente tampoco teníamos el valor preciso para defenderlo, ni siquiera para mostrar un gesto de desagrado ante la cruel burla colectiva en que se convertía la clase” (*Ardor guerrero*, pág. 82). Todavía es más impactante la escena en que el sargento Valdés maltrata con crueldad, delante de todo el pelotón, a un soldado al que le faltan varias horas para licenciarse, y que lo había celebrado antes de tiempo tomándose unas copas de más: “El sargento Valdés le ordenó al soldado que se quedara en posición de firmes en el patio, y nadie tuvo el coraje de permanecer a su lado, o de hacerle un simple gesto de camaradería” (*Ardor guerrero*, pág. 305).

³⁴³ La imagen del narrador no aparece idealizada en ningún momento. Al contrario, confiesa su propia estupidez y el orgullo un tanto infantil cuando el capitán le hace algunas preguntas acerca de la cultura: “No niego que esas preguntas me envanecían tontamente un rato, produciéndome la emoción abyecta de merecer la confianza de un superior” (*Ardor guerrero*, pág. 298). De la misma forma, admite que su aspiración última para pasar desapercibido era “merecer su benevolencia [la de los verdugos]” y convertirse en su camarada, hasta el punto de que cuando, por fin, aprendió a marcar el paso y se libró del pelotón de los torpes, empezó “a mirar con cierto desdén a los

ningún momento sus temores y su condición de torpe sempiterno, adquiere, a lo largo del libro, una astucia y una dosis justa de perversión que le permite pasar una mili bastante cómoda y estar más cerca de los verdugos que de las víctimas.

El protagonista logra un cierto estatus y consigue aproximarse a aquellos que permanecieron en el ejército con dignidad: sin pertenecer al grupo de los torpes y los débiles pero, tampoco, sin pertenecer al grupo de los verdugos inmorales. Para conseguirlo, debía administrarse a sí mismo “la dosis justa de encanallamiento que me era precisa para sobrevivir” y, respecto a los débiles, procurar “despreciarlos y no mirarlos a los ojos, no fuera a ser que descubriesen que yo era uno de sus semejantes” (*Ardor guerrero*, pág. 98)³⁴⁴. Cuando se licencia, los recuerdos que le quedan únicamente de su servicio militar son “la camaradería y la brutalidad y el pavor, el desamparo, el descubrimiento de la crueldad dentro de uno mismo, el miedo y la excitación de las armas de fuego” (*Ardor guerrero*, pág. 354). En definitiva, el ejército es un camino de perdición y depravación del que sólo algunos se libran.

Aunque la estancia en el cuartel supone una suspensión de la moral y de la vida civil³⁴⁵, no impide que renazca en la conciencia adormilada del soldado la responsabilidad moral del que fue un civil adulto. En este sentido, es muy importante el momento en que el

que no habían tenido la misma habilidad o la misma suerte que yo” (*Ardor guerrero*, pág. 91).

³⁴⁴ Se encuentran referencias a ese encanallamiento en diversos lugares: “Cuando me comparaba con ellos, casi me decía canallescaamente: –A mí me jodería” (pág.164); “Era consciente de que me veían [los nuevos reclutas] como a un veterano [...] y en secreto, indignamente, me halagaba la superioridad que me reconocían” (pág. 259); “nos permitíamos la canallada menor de exigirle a cada uno cincuenta pesetas por plastificarles el carnet militar” (pág. 310).

³⁴⁵ Aparecen varias veces alusiones a esta suspensión: “A medida que aprendía los rasgos de mi nueva identidad militar y que olvidaba o dejaba en suspenso las experiencias de mi vida adulta” (*Ardor guerrero*, pág. 83); “vivía en suspenso, lejos de todo, fortalecido, para aguantar el ejército, de paciencia y cinismo” (*Ardor guerrero*, pág. 238).

narrador conoce a Pepe Rifón, un nacionalista gallego, partidario de los procedimientos utilizados por los etarras para conseguir sus objetivos:

Si nunca compartí la formulación política de sus ideales sí aprendí de él o *recobré* gracias a su amistad algo que casi había perdido en la confusión de aquellos tiempos, un sentimiento muy primario y muy fuerte de odio a la injusticia y de respeto y solidaridad hacia los débiles (*Ardor guerrero*, pág. 246; el subrayado no aparece en el original).

Es curioso que lo único que mantiene unido el Muñoz Molina militar al Muñoz Molina civil sea la literatura. Mantiene en el ejército el mismo gusto por los libros que en su vida fuera del cuartel: en los escaparates de las librerías cerrados los domingos por la tarde el narrador se detiene con resignación; de camino a su tierra, durante unos días de permiso, un libro lo acompaña a lo largo de todo el trayecto; todas las mañanas se lee un capítulo de la segunda parte del *Quijote* y “cada mañana ese capítulo era un desayuno vigorizado de ironía y de literatura” (*Ardor guerrero*, pág. 310).

La literatura, además –debe tenerse en cuenta la naturaleza moral que Muñoz Molina le atribuye–, le sirve al autor para recuperar un cierto grado de la conciencia ética que poseía antes de comenzar su servicio militar:

A veces yo reunía la fuerza moral necesaria para sobreponerme a la pura estupefacción del agotamiento físico y me pasaba una o dos horas en la biblioteca, y a pesar de su penuria y del frío que empezaba a subir del suelo de cemento la presencia de aquellos pocos libros ya me restituía poco a poco a mí mismo, aunque estuviera tan cansado y tan embrutecido que no lograra enterarme de lo que leía (*Ardor guerrero*, pág. 97).

En la lectura de *Ardor guerrero*, el lector tiene la impresión de encontrarse ante un relato veraz de la aventura en el ejército del autor y del narrador, que en este caso, y siempre que se da algún tipo de pacto autobiográfico en una obra, coinciden. Si este pacto de veracidad se establece desde el primer momento en que se cita a Montaigne (“yo mismo soy la materia de mi libro”), también lo mantiene al final de la obra, donde se sacrifica el final feliz a la realidad de los hechos. Así, acaba la obra lamentando que esa realidad no sea capaz de adaptarse al arte y, además, que el pacto establecido con el lector no le haya permitido concluir sus memorias de otro modo: “La ventaja de la ficción –afirma– es que no tolera finales tan innobles”.

Ventanas de Manhattan, donde se mezcla el subgénero de la memoria y del libro de viajes, se inscribe en el mismo ámbito ensayístico que la autobiografía³⁴⁶. En este género se narra fundamentalmente las aventuras, las impresiones, las sensaciones, los sentimientos que la voz en primera persona ha experimentado a lo largo de un viaje, de un desplazamiento espacial o, en algunos casos, de un desplazamiento temporal. La primera persona conlleva la tendencia del lector a considerar verdad lo que se le cuenta y a juzgar la obra con criterios de verificación y no sólo con criterios estéticos. Esta posibilidad de considerar el libro como un relato donde la ficción está ausente se incrementa como consecuencia de las propias características de *Ventanas de Manhattan*: no se centra sólo en el aspecto descriptivo del barrio neoyorquino, sino que se produce una transposición de los sentimientos de la primera persona y de la personalidad del autor al medio en el que se desenvuelve. De todo autor existe una imagen idealizada (autor implícito lo llamó Booth), en algunos casos impulsada por el propio escritor, que tiene sus cimientos en sus declaraciones y en sus escritos. Unos

³⁴⁶ Vid. A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *op. cit.*, pág. 219.

pretenden que el lector tenga de ellos la imagen del poeta maldito, o del poeta inspirado, etc. Muñoz Molina, que en numerosas ocasiones ha desmitificado esa consideración del escritor como genio, busca, por el contrario, grabar en la mente de sus lectores la imagen de un escritor-persona, es decir, la imagen de una persona, normal y corriente, que se dedica a colocar las palabras de una manera determinada para que produzcan un cierto efecto estético, o lo que es igual, alguien cuya profesión es escribir. Frente a la sublimidad sin interrupción que promulgaba Baudelaire y todos los poetas malditos, Muñoz Molina proclama la normalidad sin interrupción.

Puede aducirse que tanto la genialidad o el malditismo como la humildad son poses. A veces, ni los unos son tan malditos ni los otros tan humildes, pero, casi siempre, el hombre tiende a simpatizar más con los que están por debajo que con los que, de entrada, se sitúan por encima y miran con desprecio. En este sentido, es posible que el lector congenie mejor con el escritor modesto que con el escritor altivo. El profesor Esteban Torre, en su incisivo artículo sobre la ironía, se refiere a la confrontación que existía en la cultura clásica grecolatina entre el *eiron* – el bromista o el irónico– y el *alazón* –el jactancioso o el charlatán–. Según Torre, siguiendo las palabras de Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, “el que se sobrevalora incurre en *alazoneia*, y el que se infravalora en *eironeia*”³⁴⁷. A pesar de que ambos excesos son reprobables, Aristóteles se decanta por el irónico e insinúa, según el profesor Torre, “la identidad entre el amante de la verdad y el ironista”³⁴⁸.

³⁴⁷ E. Torre, “La ironía como indicio de calidad poética”, en J. A. Hernández Guerrero *et alii* (eds.), *El humor y las ciencias humanas*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz – Excmo. Ayuntamiento de Cádiz. Fundación Municipal de Cultura, 2002, pág. 131.

³⁴⁸ *Ib.*, pág. 132.

Si esta identidad es cierta, no debe extrañar que Muñoz Molina, que aspira a aprehender en su obra la verdad, se sitúe dentro del grupo de los escritores humildes y modestos. Para eliminar del lector cualquier atisbo de imagen idealizada, se presenta de una manera caricaturesca, con la intención de que el lector conceptúe al autor ideal, simplemente, como una persona que escribe y a la que le ocurren las mismas cosas que a cualquiera. Incluso llega a hacer burlas de sí mismo y de su grado de dependencia de la ficción, que lo llevan a comportarse como alguno de los personajes que él mismo ha creado y a formarse, igual que el lector, una imagen idealizada de los escritores con los que tanto ha disfrutado. En este sentido, son ilustrativas las siguientes palabras que se encuentran en *Ventanas de Manhattan*:

Mi cosmopolitismo novelero de transeúnte solo en Nueva York se transmutó velozmente en aprieto de palurdo cuando intenté pagar el trayecto con un billete y el conductor, un negro grande con cara de fastidio, con gesto malhumorado de impaciencia, me dijo algo que yo no llegaba a entender, porque el sobresalto de vergüenza me cerraba todavía más los oídos ineptos (*Ventanas de Manhattan*, pág. 27).

En otro momento de la obra, el Muñoz Molina de la trayectoria literaria brillante se ofrece, a los ojos del lector, con el apocamiento propio de un aprendiz, que tiene que encontrarse con los editores americanos para que le publiquen:

Trago saliva, echo a andar hacia el vestíbulo con fingida resolución y me concedo uno o dos minutos más de espera, atrapado por una timidez, por una inseguridad que no se han corregido con el paso de los años, tal como yo creí, sino que simplemente permanecieron en estado latente y ahora resurgen, igual que tantos otros

sentimientos y actitudes de mi vida pasada (*Ventanas de Manhattan*, págs. 342-343).

El hecho de que Muñoz Molina no cuente la historia de la creación de una personalidad –que sí se da en la autobiografía–, sino su desenvolvimiento dentro del cosmopolitismo neoyorquino, y el hecho de que esa personalidad, además, sea trastornada, en algunos momentos, por una visión que la deforma, escudada en la pose de la humildad, aleja al autor del pacto autobiográfico que proclamaba Lejeune. Es el aspecto de la creación de la personalidad, precisamente, el que separa la autobiografía del libro de viajes y es, en este caso, la visión irónica y deformadora de sí mismo lo que rompe, o al menos falsea, el pacto autobiográfico entre autor y lector. Esto no quiere decir, sin embargo, que lo que se cuenta en el libro no tenga una correspondencia de verificación en la realidad, sino que lo verdaderamente importante en el libro de viajes es la descripción de uno o varios lugares, y son secundarios los puntos en común que mantiene con la autobiografía: la formación del escritor, el acercamiento a la realidad desde una óptica subjetiva.

La última modalidad genérica empleada por el ubetense, y que guarda relación con la autobiografía, es la ficción autobiográfica. Cuando se habla de esta modalidad, hay que tener en cuenta algo tan importante y fundamental como es el hecho de que absolutamente todos los novelistas utilizan, para la creación literaria, materiales de su propia vida, con independencia de la manipulación que sufran. Naturalmente será más fácil reconocer esos materiales, esos datos autobiográficos, en novelas realistas que en novelas fantásticas o en novelas donde se utilizan moldes de géneros bien delimitados (el género rosa, el género negro, etcétera). La diferencia entre la autobiografía y la ficción autobiográfica está bien definida por Lejeune. Para él, es el pacto autobiográfico el que distingue

ambos géneros. Por otra parte, se percibe claramente una actitud contraria del lector ante cada uno de los géneros, determinada por el pacto: “Si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.)”³⁴⁹. Muñoz Molina se refiere a la diferencia existente entre la autobiografía y la ficción autobiográfica de la siguiente manera: “Cuando escribes una autobiografía escribes la vida que has tenido; cuando escribes ficción generalmente utilizas vidas que podías haber tenido”³⁵⁰. Se contraponen, por tanto, la verdad y la verosimilitud.

Una novela es mejor cuanto mejor está asimilada la materia biográfica del autor. Donde “lo autobiográfico no ha madurado lo suficiente en ficción”³⁵¹, y se habla entonces, en palabras de Muñoz Molina, de “autobiografías disfrazadas”, al lector le molestan los rudimentos usados por el autor para la composición de la obra. Cuando una novela está lograda, los datos biográficos aparecen fundidos, y repartidos, en la vida de uno o varios de los personajes que intervienen en la ficción. De todas las novelas del ubetense, las que más se aproximan a la ficción autobiográfica, las más cercanas a la vida del autor³⁵², son *El jinete polaco* y *El dueño del secreto*. Hay que ser muy prudente, de cualquier forma, cuando se habla de ficción autobiográfica. Que se sepa, Muñoz Molina no ha trabajado nunca como traductor, por ejemplo, ni participó en una conspiración contra Franco y la frustró por culpa de su incontinencia verbal. Sería absurdo, por tanto, intentar cargar cada referencia textual de una referencia biográfica paralela. Es cierto que el novelista habla de su familia, de sus padres, de sus abuelos,

³⁴⁹ P. Lejeune, art. cit., pág. 65.

³⁵⁰ J. M. Begines Hormigo, art. cit., pág. 15.

³⁵¹ *Ib.*, pág. 15.

³⁵² No se puede hablar en términos absolutos, sino que deben establecerse grados de cercanía entre autor y obra. Sería inútil, además, intentar descubrir todos los datos biográficos que aparecen en la obra y cotejarlos con la realidad.

incluso de su bisabuelo; pero también es cierto que cuenta la historia de Nadia y del comandante Galaz y la relación amorosa que unió a Nadia y Manuel, supuesto trasunto del autor, sin que exista un referente claro ni de estos personajes ni de sus vidas; y también es cierto que no es posible afirmar la existencia real de la infidelidad de Águeda con don Mercurio. La fusión de biografía y ficción constituye, precisamente, la ficción autobiográfica, que se distingue de la ficción, a secas, por una cuestión de grado.

El jinete polaco parece la historia de la familia de Muñoz Molina y la historia de la infancia, la adolescencia y la vida adulta de Manuel. Sin embargo, esa identificación ciega, que establece el lector entre personaje (Manuel) y autor, puede provocar que se pasen por alto las similitudes que relacionan a otros personajes con el ubetense. Por ejemplo, el novelista destaca su relación con el comandante Galaz:

Un personaje que hay en *El jinete polaco* que, en apariencia y por razones evidentes, no tiene nada que ver conmigo biográficamente, es el comandante Galaz. Sin embargo, hay partes que son muy autobiográficas porque están alimentadas por sensaciones o por cosas más³⁵³.

El crítico sospecha cuáles son estas similitudes y dónde se expresan con mayor intensidad, aunque, honestamente, no existe la necesidad de ese rastreo minucioso: sirve, como ejemplo, el noviazgo eterno del comandante Galaz³⁵⁴, o su crisis existencial continua, provocada por la hipocresía constante de actuar según lo que la tradición y la familia le habían impuesto. Lo importante, sin embargo, no es encontrar cada dato biográfico que se oculta bajo la vida de los

³⁵³ J. M. Begines Hormigo, art. cit., pág. 15.

³⁵⁴ Esto se repite en la novela corta *En ausencia de Blanca*, donde Mario sostiene un tedioso noviazgo de pueblo (pág. 101).

personajes, puesto que una novela no debe convertirse en un laberinto de referencias, sino percatarse de que los materiales vitales del autor están desperdigados, si la obra es buena, en los distintos participantes en la acción.

Lo dicho hasta ahora acerca de la obra maestra del ubetense es igualmente atribuible a *El dueño del secreto*. La acción de la novela se desarrolla durante el periodo en que Muñoz Molina permaneció en Madrid estudiando periodismo. Hay datos que se corresponden con la vida del autor: los escasos medios con los que contaba para vivir en Madrid, su miedo a los grises, su ineptitud para moverse por la capital, etcétera. Pero hay otros, obviamente, que son pura invención y que no se corresponden con la vida del autor: su participación activa en una conspiración contra Franco o el trabajo en una gestoría de su pueblo.

Es digno de destacar que la primera novela del autor, *Beatus ille*, no levante tantas pasiones autobiográficas como las dos que se han analizado. La causa principal parece ser el hecho de que la historia se sitúe en tres momentos distintos –1937, 1947 y 1969– de los cuales sólo uno, el tiempo en que vive Minaya –1969–, puede guardar cierta conexión con el autor. A pesar de esto, las sensaciones y las experiencias vitales de Muñoz Molina aparecen escindidas en las personalidades de los dos personajes principales de la obra: Minaya y Jacinto Solana. Minaya tiene del novelista esa pasión ilimitada por la literatura; Jacinto Solana, el miedo al fracaso literario. Por otra parte, puede identificarse a Justo Solana con el padre de Muñoz Molina y los sentimientos filiales de Jacinto con los que tuvo, en verdad, o pudo tener, verosímilmente, el novelista.

Por todo lo dicho, la ficción autobiográfica, puede concluirse, es aquella en la que la vida de los personajes puede parecerse a la del autor

de la obra, pero esas coincidencias o similitudes integran una estructura mayor tocada por la ficción y anegada por ella³⁵⁵.

5.2.2. *Beatus ille*: la memoria y el fracaso

En algunas novelas se percibe una idea general conforme a la cual sus personajes actúan. No es extraño que, en algunos casos, aparezca supeditado a una intención concreta, a un propósito que el autor se plantea y un objetivo que quiere defender, si se tiene en cuenta que es una creación textual. En la pluma de los buenos escritores, como es el caso de Muñoz Molina, esta función textual no oprime su carácter y su personalidad, que se desarrolla a lo largo de la trama según las situaciones en las que se encuentra. Todo este preámbulo no es más que un intento de dignificación, y de que todo se interprete en su justa medida, de lo que se dirá a continuación: *Beatus ille* es la novela de los personajes, fracasados en el presente, que utilizan el pasado republicano, y la memoria de un tiempo mejor, como un asidero para no sucumbir ante las desgracias que sufren en sus vidas respectivas. Esto no quiere decir que el uso de los personajes se limite exclusivamente a demostrar esto y a defender ese pasado republicano; al contrario, gracias a ellos y al análisis de los secretos entresijos del alma humana se interna el autor en los sentimientos íntimos de la culpabilidad, el remordimiento o la felicidad perdida.

En *Beatus ille* no hay ni un sólo personaje que pueda considerarse afortunado, ni entre los principales ni entre los secundarios. Existen además múltiples maneras del fracaso dentro de la obra: el artístico, el

³⁵⁵ Pueden ser interesantes las leyes establecidas por T. Albaladejo para los tres tipos de mundo que fija. Son siete leyes y cinco restricciones a esas leyes (Vid. T. Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, págs. 52-63)

sentimental, el ideológico o moral. Jacinto Solana reúne las tres formas del fracaso; Manuel, en cambio, que no tiene dotes artísticas, no conoce este tipo; Minaya, como su tío, condensa el fracaso sentimental y el ideológico, aunque en el desenlace de la novela puede vislumbrarse un pequeño resquicio de esperanza amorosa.

El fracaso o la frustración, por otra parte, están intensamente ligados a la recuperación del pasado y de la memoria individual y colectiva dentro de una sociedad, la española anterior a la democracia, que desmiembra de su cuerpo a los vencidos en la guerra civil. El encargado de despertar el interés por esa recuperación de las ilusiones republicanas del pasado es Minaya. Cuando regresa a Mágina desde su exilio en Madrid, consigue que Manuel recupere la alegría de los tiempos en que confiaba en el futuro y tenía puestas sus esperanzas sentimentales e ideológicas³⁵⁶ en el amor de Mariana. De la misma forma, obliga indirectamente a un lisiado y recluido Solana a recobrar su interés por la literatura³⁵⁷ y la invención novelística. Minaya, que no puede tener nostalgia del pasado republicano, porque no lo ha vivido, y que no ha conocido ningún momento de esperanza y de felicidad, porque siempre ha estado debajo del manto tiránico de la dictadura, llega a Mágina como una persona fracasada, en parte como consecuencia de una cualidad intrínseca de su padre –la mala suerte– que le legó al morir “un raro instinto para percibir la cercanía del fracaso” (*Beatus ille*, pág. 15).

³⁵⁶ Es interesante, aunque tal vez un poco forzada, la interpretación que hace de *Beatus ille* Michèle Ramond, que identifica a Mariana con la República (M. Ramond, “El peso de la historia (a propósito de *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina)”, en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 425-438). Son muchas las interpretaciones sobre esta novela. G. Champeau, por ejemplo, compara *Beatus ille* con el Génesis bíblico, de manera que el Edén es el jardín de Manuel y la huerta de Justo Solana; la culpa, el amor entre Solana y Mariana; el castigo y la expulsión, de múltiples formas (*Vid.* Champeau, “Comparación y analogía en *Beatus ille*”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, págs. 120-121).

³⁵⁷ No es Solana el que escribe *Beatus ille*, sino Minaya según lo que le cuenta Solana en su lecho de muerte, cuando desenmascara todo el engaño del que ha sido objeto. A pesar de no ser él quien escribe, se siente movido, por la curiosidad de Minaya, a tejer una trama muy parecida a la literatura, pero llevada a la realidad.

En la novela hay dos momentos cruciales y bien distintos: el tiempo pasado de la felicidad y el tiempo presente de la desdicha, en el que todos los proyectos han fracasado. El primero de los personajes al que debe prestarse atención es a Manuel, el tío de Minaya, quien le proporciona información para hacer su tesis sobre el poeta desaparecido, de la generación del 27, Jacinto Solana. Manuel es un aristócrata de Mágina, hijo de Doña Elvira y huérfano de un padre que cazaba con el rey Alfonso XIII y participaba en sus líos de faldas. Manuel, que estaba llamado a perpetuar el nombre y el estatus de una familia adinerada, se hace amigo en el colegio de Jacinto Solana, un niño pobre, cuyo talento y carisma lo arrastra a abrazar la ideología republicana, en palabras del padre de Minaya, “como si fuera un albañil” (*Beatus ille*, pág. 16). Será Jacinto Solana también quien le presente a Mariana, su futura mujer y la causa de todos sus dolores futuros. En este momento, algunos años antes de que estalle la guerra civil entre los españoles, Manuel es una persona perfectamente feliz: tiene unos ideales republicanos que le dejan lugar al optimismo, una mujer que lo quiere y con la que contraerá matrimonio. Su vida, en los aspectos ideológico y sentimental, está repleta y augura un futuro lleno de alegrías. El gran error de Manuel es su confianza en la felicidad y en el destino, porque la república caería bajo la violencia fratricida de la guerra y Mariana sería asesinada por una bala suelta, según la versión oficial. Desde este momento, el esposo de Mariana se convierte en la sombra de sí mismo, en un ser que camina por la casa recordando, a través de un itinerario fotográfico que fue ordenando a lo largo de los años, los momentos felices del pasado.

La derrota de los republicanos provoca la huída y la encarcelación de su único amigo, Jacinto Solana, que tardaría diez años en salir de la cárcel y que, poco después de quedar en libertad, sería tiroteado, según la versión oficial, por la Guardia Civil en La Isla de Cuba, en Mágina. A la pérdida del amor y de los anhelos de libertad que suponía la república, se

une también la pérdida del único amigo con el que compartía todo, incluso el amor a la misma mujer.

El dolor intenso que padece por los varapalos sufridos en el pasado, simbolizados todos por la bala que tiene incrustada en el corazón y que recibió luchando en el frente, defendiendo la república, queda suspendido cuando Minaya, un buen día, aparece en su casa-palacio hablando de Solana, de Mariana, de él mismo y de la relación de amistad y amor que los unía. Desde entonces los males cardíacos de Manuel se apaciguan y comienza a disfrutar de nuevo, mientras está situado, gracias a la rememoración del pasado por medio de la palabra y el diálogo, en otro tiempo diferente del actual, donde el fracaso de todos sus anhelos se ha cumplido³⁵⁸.

De la misma manera que Manuel soporta una serie de dolores como consecuencia de sus frustraciones ideológicas y sentimentales, a Jacinto Solana lo aflige, en el presente, el intenso peso de los remordimientos y una frustración general que lo inmoviliza. En un momento de la novela, Orlando, el borracho eterno, el que va diciendo verdades que abaten a todos cuantos lo oyen, define perfectamente la naturaleza de Solana: “Tu sangre de judío sin patria te impide la posibilidad de pertenecer a un bando de vencedores” (*Beatus ille*, pág. 217).

Jacinto Solana quiso pertenecer, desde pequeño, a la gran biblioteca que Manuel tenía en su casa y, con una mezcla de resentimiento y de orgullo, se lo hacía saber a Manuel siempre que tenía ocasión. El personaje de Solana tiene aún más razones para sentirse un fracasado en el presente, puesto que no es más que un fantasma, no tiene cuerpo, no existe más que en la memoria de su amigo, en la de algunos

³⁵⁸ Vid. J. M. Begines Hormigo, “El dolor y la memoria en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en E. Torre (ed.), *Medicina y literatura IV*, Sevilla, Padilla Libros, 2004, págs. 67-80.

habitantes de la casa y en el rencor insobornable de Doña Elvira. Jacinto Solana murió tiroteado, supuestamente, en 1947. El lector descubrirá al final de la obra que no fue exactamente así.

No haberse convertido en un gran escritor es el mayor de los fracasos que lo martiriza³⁵⁹. Se creía en España que con la llegada de la democracia, los escritores, que no se habían exiliado y habían permanecido eclipsados y silenciados durante la dictadura por la censura del régimen, publicarían una infinidad de obras maestras; y se creía, también, que los poetas asesinados durante la guerra civil y la posguerra habían visto truncada no sólo su vida, sino también su obra literaria. Minaya piensa, también, que Solana debía tener una obra maestra en los cajones de algún armario perdido que ahora él iba a rescatar. La gran desgracia de Solana es saberse un fraude, haber seguido viviendo sin superar su incapacidad para escribir y su impericia para crear una novela. Lo que salva a Solana de la vergüenza pública es haber muerto para todos. Muñoz Molina, con *Beatus ille*, critica precisamente esa creencia, casi supersticiosa, en la heroicidad de los escritores.

De la preocupación constante de Muñoz Molina por el arte en *Beatus ille*, surge su atención a la frustración artística, que desemboca, en la figura de Solana en un fracaso sentimental, conocido por todos los personajes que aparecen en la novela: Orlando, en su estado de ebriedad permanente y dionisíaca y en su calidad de sátiro homosexual, insta a Solana a disfrutar lascivamente de Mariana antes de que se consume el matrimonio con Manuel:

³⁵⁹ En las primeras obras del novelista ubetense, hay que recordarlo, la presencia de personajes relacionados con la literatura, el cine o el arte en general, era muy habitual. Por esta razón, una de las mayores preocupaciones de Solana –quizás también fuera una de las mayores preocupaciones de Muñoz Molina en ese momento de su vida– era conseguir crear su obra. El hecho de no haberlo conseguido supone una gran frustración y un hondo sentimiento de fracaso.

Mariana está sola, en la biblioteca. [...] Está sentada, fumando, como tú, mirando el humo mientras oye la música, esperándote. Hasta Manuel sabe que si no se ha acostado todavía es porque quiere encontrarse contigo. Todo el mundo parece saberlo aquí, menos tú. [...] Dais vueltas por toda la casa, buscándoos el uno al otro, y os cruzáis como dos sonámbulos, como si todavía os quedara tiempo. Hace tres años que os buscáis y os escondéis así, ¿no te acuerdas? Entraste en mi estudio y no te atrevías a mirarla porque estaba desnuda. Ni siquiera a hora te atreves a mirarme a mí. Y no finjas que estás borracho o que eres un adolescente despreciado por la mujer que amas. Abre los ojos, Solana. Soy yo, tu enemigo, soy Orlando (*Beatus ille*, pág. 203).

Asimismo, Medina sabe que Solana “estaba enamorado de ella. Desesperadamente, y desde mucho antes que Manuel, pero con la desventaja de que ya estaba casado cuando la conoció” (*Beatus ille*, págs. 60-61). Reconoce Medina que ese enamoramiento de ambos amigos se justifica no por un sentimiento real, sino por “un exceso de humores seminales y de literatura” (*Beatus ille*, pág. 60). En esta expresión de Medina se vislumbra todo el ideario poético y paradójico del autor: no se puede juzgar la realidad desde lo que aparece idealizado y convertido en tópico en la literatura y, al mismo tiempo, la ficción debe ser un instrumento indispensable de lucidez y de inteligencia para interpretar la realidad. La literatura debe ser un foro para mostrar al lector, que aspira a hacer exámenes precisos de la vida, ejemplos de las locuras que cometen algunos personajes.

La muerte de Mariana se produce, precisamente, porque demasiadas personas saben que Solana y ella se quieren, y que se convirtieron en amantes el día antes de su boda. Todos conocen esa relación, pero nadie actúa hasta que Doña Elvira, que representa el mal y el rencor, venga el honor de su hijo haciendo que asesinen a Mariana.

El fracaso sentimental y humano tiene diversas facetas. Hasta ahora se ha hecho referencia a la amorosa; sin embargo, existe un fracaso no menos doloroso en el ámbito de la amistad. Manuel había luchado, casi tanto como él, por que Jacinto Solana se convirtiera en un gran escritor: le había proporcionado alojamiento, protección política para defenderse de los ataques fascistas e incluso se enfrenta a su madre y reniega de su estirpe. Como agradecimiento de todos estos favores, Solana lo convierte en cornudo. Manuel revivirá treinta y dos años después, en la figura de Minaya e Inés, la traición de su mejor amigo y la infidelidad de la que fue su esposa. Esto acabará con su vida³⁶⁰.

Los remordimientos que sufre como consecuencia de la muerte de su padre son, por otro lado, una causa continua de infelicidad. Jacinto Solana piensa que el asesinato de su padre, en los primeros momentos de la contienda civil, fue una venganza contra él, un activista político del bando republicano, según la versión oficial y las imaginaciones del joven Minaya.

Finalmente, atesora Jacinto otra frustración, aunque ésta lo martiriza en menor grado: su fracaso ideológico. Solana escribía artículos y poemas defendiendo la república y sus valores de libertad, igualdad y fraternidad. Cuando su bando resulta perdedor y sale de la cárcel, nunca más se atreve a levantar su voz contra el régimen, es más, enmudece y es incapaz incluso de escribir una novela.

La vida de Solana ha estado marcada siempre por la desdicha. Se casó con Beatriz, una activista de la resistencia que nunca logró hacerlo feliz, y se vio en la encrucijada de serle infiel con Mariana y traicionar los valores de libertad y ética que simbolizan, para un republicano laico, la institución bajo la que había prometido fidelidad, ya que Solana

³⁶⁰ Vid. J. M. Begines Hormigo, “El dolor y la memoria en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, art. cit., donde se interpreta (págs. 75-77).

“estaba píamente casado por lo civil, como buen comunista que era” (*Beatus ille*, pág. 157).

Por otra parte, Jacinto Solana ha roto con todo lo que lo une a su padre y a su estirpe: el trabajo de la tierra. Esto lo convierte, como señala Cobo Navajas, en un personaje sin clase social, que no se identifica con el espacio al que pertenece ni puede experimentar la unión intensa a la tierra que siente su padre y que antes sintió su abuelo³⁶¹. Este hecho le afecta hasta el extremo de sufrir intensamente por haber renegado de su herencia. Cuando Justo Solana deja que su hijo continúe los estudios, Jacinto sólo puede experimentar “una culpa oscura y más cierta que la gratitud: la conciencia de una deuda que tal vez no merecía, que nunca iba a devolver” (*Beatus ille*, pág. 153). Jacques Ramond se refiere a esta escena como un momento clave en la vida del poeta: “En la historia del padre y del hijo todo pasa como si la escena en la escuela, en la que se le revela a Jacinto Solana el amor de su padre, fuese el inicio de aquel sentimiento híbrido hecho de culpa, pudor y vergüenza”³⁶².

Los únicos momentos de felicidad, por tanto, que existen en la vida de Jacinto Solana son aquellos que suceden en algunos momentos puntuales: la celebración del triunfo de la república, la amistad con Manuel, el regocijo en la literatura y la cultura, el disfrute carnal con Mariana. No es de extrañar, por todo esto, que un hombre, cuyos únicos placeres están asociados al fracaso y a la culpa, desee el suicidio y que lo lleve a cabo.

Minaya es el tercero de los personajes fracasados de la novela. Su relación con el pasado, en cambio, es peculiar, porque frente a Manuel o a Jacinto Solana, que tienen unos recuerdos bien definidos de aquellos tiempos, el joven, por su edad, no ha podido sufrir los golpes morales de

³⁶¹ M. L. Cobo Navajas, “Mágina desde Úbeda”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*, pág. 36.

³⁶² J. Ramond, “Ô pater, ô mater, ô memoria historiae”, en M. L. Ortega (comp.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, pág. 62.

la guerra ni padecer el dolor por la muerte de Mariana. Llega a su Mágina natal huyendo de los grises y, a medida que se interna en los secretos de la casa-palacio de su tío, va siendo absorbido por las vidas ajenas y, como consecuencia de su gusto por las mentiras de la literatura, va queriendo revivir esas historias. Minaya es el prototipo de personaje entusiasta, amante de la ficción y de sus mentiras embaucadoras, que no sabe dirigir su entusiasmo. Para Muñoz Molina, el lector ideal debe poseer un entusiasmo exacerbado por la literatura, pero, a la vez, un grado de alejamiento suficiente para encauzar los beneficios de la literatura en provecho propio. Muchos de los personajes del ubetense, y tiene visos de ser una advertencia para el lector, poseen la primera cualidad y carecen de la segunda.

Minaya mantiene una relación amorosa con Inés, una de las sirvientas de la casa, que propiciará la identificación del joven con Solana³⁶³. Manuel y Solana, aunque menos, encuentran alivio a su fracaso en el presente gracias al refugio que supone la memoria de una época gloriosa y agradable. Minaya, en cambio, carece de ese apoyo, pues toda su vida ha sido una sucesión de fracasos, hasta el extremo de que queda eclipsada por la superposición de la imagen de su poeta idolatrado. Hasta que Inés –y, por extensión, Mariana– no se convierta en alguien que puede recordarse, no comienza a ser feliz, dentro de las posibilidades que permite el halo de fracaso y tristeza en el que están envueltos todos los personajes de la novela:

El presente se había quebrado para condenarlo sin remedio a la usura de la memoria, que ya lo urgía a conmemorar con pormenores obsesivos el primer abrazo de la media noche y la

³⁶³ Recuérdese que a lo largo de la obra, Inés se identifica con Mariana y, por otra parte, Minaya con Jacinto Solana.

sonrisa que había en los ojos de Inés cuando le mostraba la llave como una ambigua invitación (*Beatus ille*, pág. 126).

Minaya ingresa definitivamente en el tiempo de la memoria –el mismo tiempo en que viven Manuel, Solana, Utrera, Medina, Doña Elvira, etcétera– en el momento de la muerte de su tío, cuando Medina le comunica que se ha convertido en heredero universal de todo cuanto posee:

De modo que ahora, al final, cuando consumaba el preludio de la expulsión, las palabras de Medina le otorgaban bruscamente el derecho, no a la posesión de la casa o de «La Isla de Cuba», [...] sino a la pertenencia a una historia en la que hasta entonces había sido testigo, impostor, espía, y que ahora, en un futuro que tampoco era capaz de imaginar, iba a prolongarse en él (*Beatus ille*, pág.274).

En el cierre de la novela, se aprecian ciertas esperanzas. Parece que en Minaya se cumple la historia truncada y desafortunada de Solana con Mariana Ríos.

Justo Solana es el único personaje que no puede considerarse un fracasado en *Beatus ille*. Ha vivido siempre conforme a lo que su conciencia y su especial entendimiento de la moral le dictaban. Cuando comprueba las injusticias que sus vecinos eran capaces de cometer, auspiciados por unos ideales –fueran los del bando que fueran–, decide retirarse a su huerta y no bajar de allí hasta que todo hubiera concluido. El padre del poeta, que porta uno de esos nombres parlantes de la literatura, nunca ha olvidado, como hizo su hijo, la clase a la que pertenece y la deuda eterna que ha establecido con la tierra que lo mantiene. El título de la novela, *Beatus ille*, puede interpretarse de dos maneras distintas: en sentido estricto, y entonces se refiere al retiro

voluntario del ajetreo de la guerra al que se somete Justo Solana, cultivando la tierra española y no destruzándola; o en un sentido irónico, y entonces el retiro sería el de Jacinto Solana, en ningún caso beneficioso ni purificador del espíritu, sino más bien, intensificador de los remordimientos del poeta.

Los personajes secundarios portan, igualmente, el estigma del fracaso. Utrera disimula ante los ojos de quienes lo observan su incapacidad para esculpir, aunque internamente sabe en qué se ha convertido y tiene conciencia de su decadencia: “No podía esconder la fiebre de sus pupilas afiladas cada mañana y cada noche en los espejos de la vejez y el fracaso ni la ruina de sus manos inútiles que en otro tiempo esculpieron el mármol y el granito” (*Beatus ille*, pág. 44). Orlando, otro de los artistas frustrados de la obra, termina sus días traicionando incluso su sexualidad, casado con una mujer que hacía las veces de enfermera (*Beatus ille*, págs. 143-144).

Aunque los personajes femeninos de la novela están menos definidos que los masculinos, puede apreciarse en Doña Elvira un estado de infelicidad permanente, que tiene como causa primera su matrimonio: su marido se veía con otras mujeres, llegó a dejarla sin herencia, fue “el único responsable de que ese Solana saliera del estiércol y tuviera una instrucción que nunca les hizo falta a los de su clase” (*Beatus ille*, pág. 85) y, por consiguiente, de que se hiciera amigo de su hijo y lo deshonrara. Doña Elvira es una fracasada vital, cuyo orgullo de clase acomodada no le permite mostrar sus sentimientos, desahogar su impotencia. Doña Elvira, cuyo único desahogo del que disfruta es el rencor hacia Jacinto Solana, sólo deja traslucir su infelicidad y su parte humana después de la muerte de Manuel, que, como su esposo, la humilla, desheredándola por segunda vez. Inés le cuenta a Minaya que “no quiso que ninguna de nosotras la ayudara a subir. Se encerró con llave, y empezó a volcarlo y a romperlo todo y a vaciar todos los

cajones” (*Beatus ille*, pág. 269). En ese desenfreno destructivo se percibe la impotencia acumulada durante años: la amistad de Manuel con un pobre, la ruptura de Manuel con una novia de su misma clase para casarse con una roja. Esta Bernarda Alba contemporánea vive en el pasado, aislada en su habitación no porque encuentre en él la felicidad, sino porque es la única manera que tiene de escapar de los males que la rodean en el presente.

Frente a este tratamiento de los personajes como personas, según se ha establecido en la introducción teórica de este apartado, puede realizarse un análisis actancial de *Beatus ille*. Para ello, tiene mucha utilidad el sistema establecido por Yves Reuter³⁶⁴ para las novelas policiacas o detectivescas. En su estudio distingue, fundamentalmente, las figuras genéricas, los actores y las figuras temáticas. Las primeras son los elementos que deben encontrarse obligatoriamente en una obra para poder hablar de novela de suspense. Esas figuras genéricas son: *la victime*, que es generalmente un niño o una mujer, es decir, seres indefensos; *l’agresseur*, que es más fuerte que la víctima, que no es, por lo general, un profesional y que, comúnmente, es un personaje solitario; y, finalmente, *le quôteur*, que tampoco es profesional y que investiga en razón de los lazos sentimentales y afectivos que tiene con la víctima, por encima de la policía, que suele estorbar. En *Beatus ille*, que es una novela perteneciente al género detectivesco donde hay un crimen que resolver y una casa en la que se encuentran todos los sospechosos, se cumple rigurosamente este esquema: la víctima es una mujer indefensa, Mariana; los asesinos –en este caso son dos: el incitador y el ejecutor– no son profesionales del crimen y soportan una existencia completamente

³⁶⁴ Y. Reuter, “Le système des personnages dans le roman à suspense”, en *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes (PUV), 1989, págs. 157-172.

solitaria y desvalida; el investigador, por último, que es un familiar de la víctima moral –Manuel– se involucra afectivamente en la historia.

Los actores son los personajes secundarios que sirven, principalmente, para complicar la narración, justificando la llegada o el retraso del desenlace. En efecto, en la novela del ubetense, va haciendo avanzar la narración y, a veces, confunden al lector. Sucede una cosa muy curiosa en *Beatus ille*. Jacinto Solana, uno de los protagonistas de la novela, se convierte en actor en la medida en que es él quien va dando pistas, verdaderas en unos casos y falsas en otros, para que Minaya desenmascare al asesino de Mariana. Solana, de haberlo querido, podría haber precipitado el desenlace del caso.

Las figuras temáticas, finalmente, son aquellos personajes que aportan datos pasados sobre las figuras genéricas. En la primera novela de Muñoz Molina, los personajes que aportan datos acerca de la víctima son, fundamentalmente, Manuel, Medina, Utrera y, por medio de los manuscritos que Minaya encuentra, Jacinto Solana. En el esquema actancial de la obra, *Beatus ille* responde a los moldes clásicos de la novela de detectives.

Para concluir este apartado hay que volver a hacer referencia a la cualidad de fracasados de los personajes de la obra y se pueden utilizar las palabras que Sanz Villanueva aplica a *Plenilunio*. Según el crítico, Muñoz Molina “configura, aquí [en *Plenilunio*] y en otros libros suyos, una sentida épica de los perdedores”³⁶⁵. Efectivamente, *Beatus ille* es un canto al fracaso.

³⁶⁵ S. Sanz Villanueva, “Primera impresión”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, pág. 36.

5.2.3. *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*: el género negro literario y cinematográfico

En el epígrafe de este apartado se esboza un tema bastante controvertido, y, por otra parte, admitido de una forma más o menos latente: la relación que existe entre el cine y la literatura, la influencia que la literatura ha ejercido en el cine (en ocasiones, cediendo generosamente historias y argumentos), y la influencia, normalmente más discutida, que el cine ha ejercido sobre la literatura. De lo primero, parece que no cabe duda. No hay más que ojear los catálogos de cualquier filmoteca para descubrir la ingente cantidad de películas con títulos idénticos al de las respectivas obras literarias. Son muchos los trabajos científicos y ensayísticos que se centran en este punto, desde el clásico *Cine y literatura* de Pere Gimferrer³⁶⁶ – volcado fundamentalmente en el cine donde se usa la literatura como punto de partida para profundizar en los problemas teóricos de la cinematografía–, hasta el reciente *Literatura y cine en España (1975-1995)*, de Antoine Jaime³⁶⁷, donde, después de una primera parte teórica, se centra en el análisis de diversas adaptaciones cinematográficas y de algunas películas concretas. Para el examen de una obra literaria, ninguno de estos libros resulta útil, puesto que su interés principal y eje vertebrador es el séptimo arte. Ninguno de los autores de estos estudios se dedica a indagar en la manera en que la literatura ha utilizado el cine y la cultura cinematográfica. Distinto es el caso de *Literatura y cine*, de Carmen Peña-Ardid³⁶⁸, que se adentra, de manera muy aguda y bastante brillante, en este asunto. Peña-Ardid

³⁶⁶ P. Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.

³⁶⁷ A. Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.

³⁶⁸ C. Peña-Ardid, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.

sienta las bases metodológicas para una aproximación a la influencia del cine sobre la literatura.

En el estudio de los personajes de estas novelas de Muñoz Molina se intentará no cometer el mismo error que los llamados teóricos del *précinéma*, que, en su obsesión por justificar la importancia del cine, creyeron encontrar manifestaciones y técnicas cinematográficas antes de la existencia del cine, en obras clásicas. Con esto demostraron justo lo contrario de lo que pretendían: que el cine ha bebido de la literatura³⁶⁹. Para no incurrir en la imprudencia de atribuir a la cinematografía una influencia excesiva en estas obras, hay que ser cauto y descubrir también la influencia literaria. Peña-Ardid afirma algo esencial para la comprensión de este apartado y para entender cabalmente el uso que Muñoz Molina hace de la cultura cinematográfica:

Las peculiares condiciones en que se desenvuelve la «frecuentación» cinematográfica –como hábito instituido socialmente– contribuyen de manera decisiva a que dicho medio se asuma antes como *vivencia*, diríamos, que como fenómeno artístico e intelectual. Por ello, no es extraño que, en su tratamiento literario, el cine aparezca muchas veces como una vía disfrazada para el autobiografismo, al tomarlo como marco de referencias sentimentales, míticas o psicosociológicas que en nuestra novela, desde Marsé, Alfonso Grosso, Terenci Moix, Vázquez Montalbán o Guelbenzu hasta José María Conget o Muñoz Molina, van a constituir un factor tan interesante como olvidado por la crítica³⁷⁰.

³⁶⁹ *Vid. ib.*, págs. 76-86.

³⁷⁰ *Ib.*, págs. 98-99. A este respecto, son interesantes también las conversaciones mantenidas entre Rafael Utrera y diversos escritores (Alberti, Jorge Guillén...), recogidas en su libro *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria* (Sevilla, Alfar, 1987), donde el cine aparece exactamente como una vivencia de los escritores.

Efectivamente, el cine funciona en muchos casos en la obra del ubetense como un referente cultural que es conocido no sólo por él, sino también por todos sus lectores; así, según Peña-Ardid, “deberíamos hablar, propiamente, de repercusión del cine como discurso de cultura”³⁷¹.

En *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros*, el cine influye de dos maneras bien distintas, aunque estrechamente vinculadas. Por una parte, el cine negro –y naturalmente el género negro literario– es el molde utilizado por Muñoz Molina para la creación de sus personajes. El cine negro ofrece al novelista el modelo de detective, de víctima, de villanos, etcétera, además de proporcionarle un ambiente particular de bajos fondos y de criminalidad ya conocidos por el lector. Mediante el conocimiento de los tópicos cinematográficos, autor y lector se convierten en cómplices. Peña-Ardid atiende a la forma en que el cine instaure una serie de complicidades entre el escritor y el receptor de la obra:

El cine ha sido un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla en los que, a veces, se apoyará el escritor, bien por un principio de economía semántica, bien para instaurar determinadas complicidades con unos lectores dotados también de una «competencia espectral»³⁷².

Por otra parte, la otra gran influencia del cine se produce no ya en el mundo de la realidad –autor y lectores–, sino en el ámbito de la ficción: los propios personajes usan, en determinadas ocasiones, tópicos cinematográficos, y son conscientes de la importancia, como referente cultural, que tiene el cine en sus vidas³⁷³.

³⁷¹ *Ib.*, pág. 98.

³⁷² *Ib.*, pág. 100.

³⁷³ En este sentido, es interesante el artículo de K. D. Granrose, art. cit.

El primer asunto que se tratará es la importancia del género negro, literario y cinematográfico, en la constitución genérica de los personajes de *El invierno en Lisboa*. En esta novela, el lector contempla cómo actúan una serie de personajes inexistentes en la realidad, una serie de personajes que sólo pueden vivir dentro de la ficción literaria y conforme a unos patrones bien establecidos, tipificados: Santiago Biralbo –después rebautizado como Giacomo Dolphin– es un pianista de jazz enamorado, y atormentado por ese amor, que se ve envuelto en la trama del robo de un cuadro de Cézanne; Lucrecia es la mujer fatal, apetecida por su esposo Malcolm y por su amante Biralbo, a quien arrastra a los bajos fondos de la delincuencia y el crimen; Bruce Malcolm, Toussaints Morton y Daphne cumplen con el papel de villanos, figurantes que desencadenan la trama criminal que termina con el asesinato de Malcolm, la transformación del nombre de Biralbo y su cambio de actitud ante Lucrecia, que asumirá ahora el papel de mujer enamorada; finalmente, Floro Bloom, Billy Swann y el narrador son los amigos de Biralbo, que le ofrecen su amistad y ayuda incondicional. Esta amistad, y esta ayuda, sin embargo, está también cargada de reminiscencias estereotipadas: es una amistad un tanto tosca, suavizada no por el diálogo y la comunicación, sino por la complicidad que proporciona el bourbon, el tabaco, la música, y el pub “Lady Bird”.

Esta breve descripción permite discernir, intuitivamente, ante qué tipo genérico de obra se encuentra el lector: robos, crímenes, delincuencia y bajos fondos de la sociedad, personajes fracasados –no porque lo sean, sino porque conocen el prestigio literario del fracaso– que se refugian en el alcohol y miran la vida desde la óptica de la ironía, el sarcasmo y el cinismo, artistas de un arte –el jazz– también tópicamente cercano a la frustración, a la bebida, a la mala vida, a lo maldito. El lector se encuentra, en efecto, con una obra del género negro donde participan unos personajes que cumplen, en mayor o menor

medida, con los patrones establecidos. Cuando se habla de género negro o de novela negra hay que tener mucho cuidado en definir bien qué se entiende por eso. Para ello, se recurrirá a una definición muy acertada de José F. Colmeiro³⁷⁴. Después de sentar la base de que “ni toda novela policíaca es «negra» [...] ni tampoco toda novela negra es «policíaca»”³⁷⁵, distingue la novela policíaca negra de la novela policíaca clásica mediante el establecimiento de dos inversiones: la inversión en los planos estético y ético, por un lado, y la inversión de las fórmulas constitutivas de la novela, por otro. Según Colmeiro³⁷⁶, en la novela policíaca clásica “se mantiene la temática criminal como juego estético (suspense, misterio, ingenio)” frente a la novela policíaca negra, donde el componente ético “tiende a ocupar generalmente un lugar predominante”. Así, el enigma que debe resolverse en la novela clásica funciona, en la negra, “como excusa o armazón para la articulación del problema moral de la actitud del individuo frente a la sociedad”.

Muy relacionada con la inversión de los planos estético y ético está la inversión de las fórmulas constitutivas de la novela. En la novela policíaca clásica, señala Colmeiro, se formula el detective “como superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción”. Esta fórmula da paso “a la del detective como ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua”. Este cambio de construcción del detective conlleva una variación en la forma en que ese

³⁷⁴ También es interesante la clasificación establecida por Alberto del Monte, que se basa en el desarrollo de la acción para distinguir entre la clásica novela policíaca y lo que él llama *thriller*, muy cercano a la novela negra: “Desde el último cuarto de siglo pasado, la novela policíaca se bifurcó en dos corrientes: el *thriller*, en el que prevalecía la acción y que se desarrollaba en una atmósfera del tipismo, y la *detección* en la que dominaba la investigación racional y psicológica y que encuadraba el misterio en un clima familiar y en la alta burguesía” (A. del Monte, *Breve historia de la novela policíaca*, Madrid, Taurus, 1962, pág. 102).

³⁷⁵ José F. Colmeiro, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág. 57.

³⁷⁶ Para ilustrar la definición de novela policíaca negra se utilizará la obra de José F. Colmeiro (*ib.*, págs. 61-62).

detective se enfrenta al enigma, y así “la investigación ya no se basa exclusivamente en el juego deductivo o inductivo (racional) desde una perspectiva alejada”, sino que el detective de la novela negra se involucra de una manera “activa y personal en los mismos hechos a investigar”. El detective de la novela negra, que lleva la máscara de hombre duro para sobrevivir en una sociedad que aplasta al más débil, “ha perdido su inmunidad y es tan vulnerable como cualquier otra víctima; su integridad física y moral está en constante peligro” y la investigación “le llega a afectar personalmente”. Por último, en esta definición de la novela policíaca negra que aventura Colmeiro, se relaciona el cambio de formulas constitutiva con la inversión del orden estético en orden ético: “La investigación no es meramente un juego estético (aunque sí pueda serlo en buena parte para el lector), sino que obedece a una particular postura ética”.

El protagonista de la novela policíaca negra, Santiago Biralbo en este caso, debe presentarse, según las palabras de José F. Colmeiro, como un “ser marginal curtido” que siente un particular rechazo hacia la sociedad manifestada con un “característico cinismo” y una “afilada ironía”. Por otra parte, el investigador de la novela negra, no conjetura las posibles soluciones del caso, sino que participa de la acción del argumento y se introduce en el mundo de la criminalidad³⁷⁷. Biralbo, a pesar de ocultar un revólver en la habitación del hotel en que reside, no está curtido en las lides criminales ni es, por más que se meta en el papel, un hombre duro. Al contrario, será arrastrado hacia ese mundo por Lucrecia, que lo introduce, por la fuerza, en la lucha por un cuadro cuya existencia desconoce. En Lisboa, y a lo largo de toda la novela, Biralbo

³⁷⁷ En este mismo sentido, señala Valles Calatrava que “en la novela negra, al no existir misterio lógico puesto que no constituye una expresión del racionalismo, el proceso que lleva al detective hasta el investigador es un proceso de búsqueda dinámico, de actuación en su itinerario por el universo novelesco, en una fórmula más cercana a la narrativa de aventuras” (J. R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada, Universidad, 1991, pág. 75).

no ha hecho más que defenderse de las amenazas exteriores, objetivadas en Malcolm y Toussaints Morton, con el coraje propio de un animal acorralado. Nunca ha sabido, sin embargo, a qué se debía la persecución a la que era sometida Lucrecia, ni tampoco por qué se convertía él en el centro de todos los interrogatorios de Morton. El lector contempla la ineptitud de alguien que está poco acostumbrado a transitar por los bajos fondos de la sociedad: Biralbo caminaba por las calles “poseído por el miedo a que lo estuvieran siguiendo” (*El invierno en Lisboa*, pág. 146), y, de vez en cuando, “notaba el miedo, se complacía en él como en el vértigo de la velocidad de quien conduce un automóvil de noche” (*El invierno en Lisboa*, pág. 147). El mundo de Biralbo es el de la noche, el del la música de jazz y el humo denso del tabaco bebiendo, con amigos, una copa de bourbon, pero no el de la corrupción y la marginalidad. El lector tiene una cierta sensación de que Biralbo juega a ser un héroe que se protege en el prestigio del jazz, el alcohol y el tabaco pero que no da la talla cuando la situación lo requiere. El pianista no cumple, en realidad, con los cánones del verdadero héroe de la novela negra hasta que se convierte en Giacomo Dolphin. Hasta entonces, no ha hecho más que actuar como si fuera un héroe marginado, copiando de los héroes lo más fácilmente imitable: la mirada cínica e irónica. Su perspectiva cínica es compartida también por otros personajes de la obra (Lucrecia entre ellos): “La risa los había salvado siempre [a Biralbo y a Lucrecia]: una elegancia suicida para burlarse de sí mismos que era la mutua y solidaria máscara de la desesperación, de un doble espanto en el que cada uno de ellos seguía estando infinitamente solo, condenado y perdido” (*El invierno en Lisboa*, pág. 90)³⁷⁸. La soledad, el desamparo, la amargura o

³⁷⁸ También el narrador comparte esa mirada cínica ante la vida. Dice Biralbo, en un momento de la novela, que “entonces yo sólo existía si alguien pensaba en mí”; ante esta declaración del pianista, el narrador innominado reflexiona cínicamente: “Se me ocurrió que si eso era cierto yo nunca había existido, pero no dije nada” (*El invierno en Lisboa*, pág. 85).

el sentimiento continuo del fracaso tal vez sea lo único que no procede de la afición enfermiza que esta pareja dedica a los tópicos del cine, sino que, en verdad, sufrían como consecuencia de los dolores ocasionados por un amor imposible. Así, en un pasaje de la obra, Biralbo reconoce que es esa sensación de “mutua orfandad [...] lo único que los vincularía siempre, [a él y a Lucrecia] no el deseo ni la memoria, sino el abandono, sino la seguridad de estar solos y de no tener ni la disculpa del amor fracasado” (*El invierno en Lisboa*, pág. 81). Biralbo actúa durante toda la obra como un héroe de película, pero será después de vivir la aventura en Lisboa cuando se transforme, en su fuero interno, en un verdadero héroe: en este momento ya no existe Biralbo, sino Giacomo Dolphin. De hecho, el narrador es el primero en advertir que el pianista, desde que su padre es brasileño y su madre italiana, se ha convertido en otro hombre, más cínico, más seguro de sí mismo y, lo más importante, ajeno a todo sentimiento diferente del placer estético que le produce la música. El narrador informa de la manera en que lo encuentra en el Metropolitano de Madrid, después de varios años sin verse:

En aquellos dos años él había aprendido algo, tal vez una sola cosa verdadera y temible que contenía enteras su vida y su música, había aprendido al mismo tiempo a desdeñar y a elegir y a tocar el piano con la soltura y la ironía de un negro. Por eso yo ya no lo conocía: nadie, ni Lucrecia, lo habría reconocido, no era necesario que se hubiera cambiado el nombre y viviera en un hotel (*El invierno en Lisboa*, págs. 15-16).

El propio Biralbo, en un arranque de sinceridad, confiesa la forma natural en que se dio cuenta de que el amor no era imprescindible para su vida. Si Lucrecia lo hizo sufrir durante años, haciendo honor a su papel, más o menos desleído de *femme fatale*, ahora es él quien se ha convertido

en el canalla conquistador de mujeres, y despreciador del amor y de la vida burguesa que implicaban las clases de música en aquel colegio de monjas:

–Me he librado del chantaje de la felicidad [...] y de la perfección. Son supersticiones católicas. Le viene a uno del catecismo y de las canciones de la radio. [...]

–Seguro que te has despertado una mañana y te has dado cuenta de que ya no necesitabas la felicidad ni el amor para estar razonablemente vivo. Es un alivio, es tan fácil como alargar la mano y desconectar la radio (*El invierno en Lisboa*, pág. 15).

También Lucrecia se da cuenta de que su poder sobre el músico ha desaparecido. La última noche que pasa con ella la abandona por la amistad y el arte: para tocar con Billy Swann:

–No toques en Lisboa. –Lucrecia lo había empujado muy despacio hasta tenderlo junto a ella y le tomó la cara entre sus manos para que no pudiera mirarla –. Billy Swann lo entenderá. Este no va a ser su último concierto.

–Puede que sí –dijo Biralbo. Cerró los ojos, le besó las comisuras de los labios, los pómulos, el inicio del pelo, en una oscuridad más deseada que la música y más dulce que el olvido (*El invierno en Lisboa*, pág. 204).

Si Biralbo cumple, en mayor o menor grado, con las características propias de un héroe del género negro, la protagonista es más bien todo lo contrario. A Antonio Muñoz Molina le gusta mucho –y suele utilizarlo– el recurso de transformar las expectativas tópicas que tiene el lector sobre lo que está leyendo. No debe pasarse por alto este hecho, que resulta ser muy importante en los planteamientos literarios

del autor y que impregna toda su obra: el ubetense aspira siempre a conseguir contagiar al lector de la lucidez y el sentido común que él mismo busca. El novelista, por ejemplo, se encarga de desacreditar la idea que se tiene de los republicanos en la guerra civil española y sitúa, frente al abuelo de Manuel, en *El jinete polaco*, que fue guardia de asalto y que no abandonó su puesto durante el levantamiento militar cumpliendo con lo que la moralidad le dictaba, a los bárbaros que obligaron a Justo Solana a participar en su sed de sangre y que, luego, lo delataron como copartícipe. En este sentido, frente a las imaginaciones del lector, que pueden pensar en Lucrecia como una mujer esbelta, guapa y de curvas marcadas, la describe como “una muchacha alta y muy delgada, que se inclinaba ligeramente al andar y mostraba cuando sonreía unos dientes muy blancos y un poco separados”. Esta descripción inspira cualquier cosa menos un deseo libidinoso por parte del lector. Bien es cierto que quien la describe es el narrador, que no está tocado por la ceguera enamorada del pianista o de su esposo. Continúa la descripción diciendo que “tenía el pelo liso, cortado justo a la altura de los hombros, los pómulos anchos y más bien infantiles, la nariz definida por una línea irregular” (*El invierno en Lisboa*, pág. 27)³⁷⁹.

A pesar de este intento del narrador de desmitificar los encantos de Lucrecia, se verá obligado a transmitir las impresiones de Biralbo acerca de la mujer de la que se enamoró. Es entonces cuando se percibe que Lucrecia es una *femme fatale* que responde a los tópicos del género: domina al hombre gracias a la atracción sexual que siente hacia ella y lo

³⁷⁹ Esta misma técnica de desmitificación es la que utiliza en *Beatus ille* en relación a Mariana. Señala D. Neumann que Mariana “es solamente la perfecta mezcla entre mujer ideal y *femme fatale* en la primera parte de la novela, como mujer muerta y parte de la memoria. En la parte segunda comienza la desmitificación gradual del personaje, llevada a cabo una vez más por los comentarios burlescos de Medina, que relata que la Mariana de su tiempo no era la encarnación de la femineidad: «estrechándole la mano con un gesto absolutamente masculino»” (D. Neumann, “Mujeres en la tormenta: El papel de Mariana en *Beatus Ille*” en M. T. Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*, pág. 182).

obliga a hacer cosas que pueden conducirlo, incluso, a la propia desaparición, a la inexistencia. Biralbo llega a ese extremo, puesto que experimenta una desaparición simbólica cuando se transforma en Giacomo Dolphin. De la misma forma, Bruce Malcolm muere por accidente en una lucha, propia del cine de acción, con el músico. La *femme fatale*, por otra parte, se desenvuelve con total naturalidad en los espacios de la delincuencia y de la mala vida. Así, después de enterarse de la muerte de su ex-marido y de saber que conocen el nombre y los apellidos de Biralbo, procede de manera rápida: “Conozco a alguien que puede ayudarnos. Un español que tiene un club cerca del Burma. Él te buscará un pasaporte falso. Me ayudó a falsificar la documentación del cuadro” (*El invierno en Lisboa*, pág. 202).

Muñoz Molina se sirve del modelo literario de la *femme fatale* y se apoya, además, en la imagen visual, en la memoria fotográfica de los lectores de su obra, que, educados en el cine clásico de los cuarenta y los cincuenta –y en toda su descendencia de estereotipos– reconocen en Lucrecia los actos de las heroínas típicas del cine negro. En este sentido, es particularmente interesante la relación que guarda la novela con *Casablanca*, a la que se atenderá más adelante.

Para concluir el análisis del personaje femenino de *El invierno en Lisboa*, hay que volver al principio y afirmar que Lucrecia es una *femme fatale* gracias a la imaginación lasciva, sobre todo, de Biralbo y, en menor medida, de Malcolm. Silvia Bermúdez da una definición bastante exacta de la *femme fatale*. De manera simple e ilustrativa afirma que este estereotipo es producto de “la fantasía masculina de la mujer sexualmente agresiva propia del género negro”³⁸⁰. Es decir, el hombre crea en la ficción lo que no encuentra en la realidad: una mujer que lo

³⁸⁰ S. Bermúdez, “Negro que te quiero rosa: La feminización de la novela de espías en *Beltenebros*”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. VII, nº 2, 1994, págs. 12-13.

domina usando sus armas sexuales, que flirtea con él hasta conseguir doblegar su capacidad de actuación y, además, que suma un despiadado componente de inmoralidad.

El análisis de *El invierno en Lisboa* estaría incompleto si no se atiende al contrapeso moral que suponen los villanos. Jerry Palmer, en su estudio *Thrillers. La novela de misterio*, sostiene que “los motivos del villano, hasta donde son visibles, pueden reducirse a tres categorías: lucro, venganza y poder”³⁸¹. Efectivamente, los malvados de esta novela –que son Malcolm, Daphne y, principalmente, Toussaints Morton– actúan motivados por un afán de lucro: intentan enriquecerse con un cuadro de Cézanne hasta que comprenden que han sido engañados por Lucrecia. Desde ese momento su motivación se limita a la venganza contra ella.

Palmer, por otra parte, teoriza acerca de los medios que utilizan para llevar a cabo sus objetivos. El recurso fundamental que emplean es la violencia y la ilegalidad; sin embargo, para adquirir la categoría de malvado no basta con actuar de forma violenta o ilegal, sino que “deben ser repugnantemente ilegales para que puedan caracterizar al villano. La crueldad, la barbarie, debe discutirse en el contexto de una villanía nauseabunda”³⁸². Ejemplo clarísimo de esa “villanía nauseabunda” se encuentra en el episodio en que se describe el asesinato del portugués (*El invierno en Lisboa*, págs. 108-109). Frente a esa violencia injustificada y motivada por objetivos inmorales (el lucro, la venganza y el poder, según defendía Palmer), el héroe nunca recurre a la violencia de manera gratuita, sino que “tiene que ser provocado a la violencia, y no puede permanecer indiferente hacia sus víctimas”³⁸³, en oposición a los villanos, que se quedan impasibles después de cometer cualquier

³⁸¹ J. Palmer, *Thrillers. La novela de misterio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 33.

³⁸² *Ib.*, pág. 39.

³⁸³ *Ib.*, pág. 42.

fechoría. Sirva como ejemplo de la catadura moral de Biralbo la escena de la persecución en que Malcolm resulta muerto. El pianista no tiene otra intención, en ningún momento, que la de salir con vida (*El invierno en Lisboa*, págs. 178-180); de hecho, el músico no se regocija en la muerte de Malcolm, sino que “cerró los ojos como si la voluntaria oscuridad lo salvara de seguir escuchándolo” (*El invierno en Lisboa*, pág. 180).

Después de haber analizado, hasta este momento, la importancia del género negro –literario y cinematográfico– en la constitución de los personajes de *El invierno en Lisboa*, hay que volver la mirada, inexcusablemente, hacia el otro gran asunto relevante: el conocimiento de las claves del cine negro que se percibe en los personajes. Justo Serna, refiriéndose a este asunto, señala muy acertadamente que “todos [los personajes] son conscientes de que sus vidas y sus peripecias parecen ocurrir y deben escribirse y contarse bajo una falsilla que les precede y que todos conocerían principalmente por el cine”³⁸⁴. Este hecho suele asociarse a la cualidad postmoderna atribuida a las primeras obras de Muñoz Molina³⁸⁵ y al género metaficticio que, aunque se ha vinculado a la postmodernidad, goza de una amplia tradición literaria. El ejemplo quizá más famoso es el de Alonso Quijano, que se levantó un buen día y decidió que desde ese momento iba a armarse caballero e iba a actuar como había visto que hacían todos los caballeros andantes de los libros. De la misma manera, los personajes de *El invierno en Lisboa* actúan como personajes típicos del celuloide o de cierto género literario y, por esta razón, están más cerca de la locura quijotesca que de la cordura.

Uno de los referentes cinematográficos más importantes de la obra, que llega a hacerse explícito en ciertos momentos, es *Casablanca*.

³⁸⁴ J. Serna, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pág. 132.

³⁸⁵ Vid. R. D. Pope, art. cit.

Kathleen Diane Granrose realiza un estudio muy interesante –“Dialogue between cinema and novel: The case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*”³⁸⁶– en el que se articula la relación de dependencia que guarda la obra respecto de la película. El maridaje que se establece entre ambas creaciones es, según ella, irónica por ser postmoderna –o postmoderna por ser irónica³⁸⁷, y altera el significado primitivo del filme: lo que en *Casablanca* era moralidad o idealismo, se convierte en la novela en un simple y burdo materialismo. Por otra parte, se encarga de señalar, de manera bastante detallada y seria, las duplicidades existentes entre los personajes de la novela y de la película. Sin menospreciar sus indudables aciertos, esta postura es demasiado visceral, puesto que *El invierno en Lisboa* no tiene como referencia una única película, sino que se lleva a cabo la imitación de un modelo, de un tipo genérico.

Siguiendo el ejemplo de Granrose, se partirá, para examinar la presencia de la ficción en la vida de los personajes, de la vinculación de la novela con la película de Michael Curtiz, de la que, en efecto, se parodian algunas escenas de manera expresa. De *Casablanca*, entre otras, se toma, también, el ambiente de los bajos fondos y la clandestinidad propia del género negro, con algunos de sus tópicos más conocidos. El pasaje del libro donde más explícita se hace la relación entre ambas obras de arte es la que tiene lugar entre los villanos y Santiago Biralbo:

–Dispara, Malcolm. Me harías un favor.

–¿Dónde he oído yo eso antes? –dijo Toussaints Morton [...]

–En *Casablanca* –dijo Daphne, con indiferencia y precisión–. Bogart se lo dice a Ingrid Bergman.

³⁸⁶ K. D. Granrose, art. cit.

³⁸⁷ Existe siempre el mismo problema cuando se habla de la postmodernidad: el rasgo que se señala como postmoderno es un atributo muy característico de otras épocas de la literatura.

Al oír eso una transfiguración sucedió en el rostro de Malcolm. Miró a Daphne, olvidó que tenía la pistola en la mano, la verdadera rabia y la verdadera crueldad contrajeron su boca e hicieron más pequeños sus ojos cuando volvió a fijarlos en Biralbo y se lanzó sobre él.

–Películas –dijo, pero era muy difícil entender sus palabras–. Eso era lo único que os importaba, ¿verdad? Despreciabais a quien no las conociera, *hablabais de ellas y de vuestros libros y vuestras canciones* pero yo sabía que estabais hablando de vosotros mismos, no os importaba nadie ni nada, *la realidad era demasiado pobre para vosotros*, ¿no es cierto [...]? (*El invierno en Lisboa*, pág. 165; el subrayado no aparece en el original).

En este fragmento, aparecen todos los participantes principales involucrados en la trama detectivesca: Biralbo, Malcolm, Morton, Daphne y, aludida en el plural que emplea Malcolm, Lucrecia. Todos ellos están al corriente de los métodos utilizados por este género –la actitud irónica de los héroes, entre ellos–. Los personajes no tienen ningún inconveniente en reconocer que usan un código muy conocido; al contrario, parecen estar orgullosos de imitar las características de cierto tipo de ficción. Malcolm, frente a los demás, no siente ninguna simpatía hacia la ficción y se declara desconocedor de las películas, los libros y las canciones que Biralbo y Lucrecia admiraban. Su ineptitud para este tema le ha costado perder a su mujer:

Hablabais mucho, lo hacías para poder miraros a los ojos, conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais el nombre de todos los actores y de todos los músicos, ¿te acuerdas? Yo os escuchaba y me parecía siempre que estabais hablando en un idioma que no podía entender. Por eso me dejó.

Por las películas y los libros y las canciones (*El invierno en Lisboa*, pág. 155).

De nuevo aparecen tres elementos determinantes –ordenados jerárquicamente– en la vida de Lucrecia y Biralbo: el cine, la literatura y la música. Su influencia marca el desarrollo de toda la obra. Malcolm achaca su abandono al desconocimiento de la ficción y, en consecuencia, a su incapacidad de actuar tal y como Lucrecia lo exigía en base a su gusto por las películas y los libros. Sin embargo, podría pensarse que, más que ignorar los tópicos del género –porque en algunos momentos los utiliza–, Malcolm se resiste a cumplir con el papel de esposo abandonado, de ser inferior ante el atractivo del héroe, que le había tocado desempeñar y se rebela contra eso, justificando así el abandono con una supuesta inferioridad cultural.

No miente Malcolm, sin embargo, cuando sostiene que el proceso de enamoramiento del pianista y Lucrecia se apoya intensamente en los pilares de la ficción. Todos sus encuentros amorosos están marcados por la intensidad heroica, el sentimiento de pérdida y las frases tajantes y lapidarias de las citas del cine y las novelas de género. Así, uno de los encuentros más interesantes tiene lugar justo antes de que la heroína se marche de San Sebastián: “Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. «Pues por las películas», le dije, «cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre»” (*El invierno en Lisboa*, pág. 43). Biralbo hace uso del conocimiento mítico e irracional de la vida a través de la literatura, pero no la que, según Muñoz Molina, arroja lucidez sobre el mundo, sino a través de la que se vanagloria de ella misma, aquella que no sirve para una interpretación cabal de la realidad empírica³⁸⁸.

³⁸⁸ En alguna ocasión, los personajes corrigen algunos de los disparates y tópicos del género, aunque se valen de ellos para una reutilización paródica. Sirva como ejemplo

Biralbo aplica los tópicos cinematográficos sobre la realidad en muchas ocasiones, sin estar circunscrito al tema amoroso. Cuando escapa del violento interrogatorio que sufre por parte de Morton, Daphne y Malcolm, se lee: “La puerta se abrió y Biralbo salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas” (*El invierno en Lisboa*, pág. 166)³⁸⁹. Antes de que el narrador llame la atención sobre el hecho de que huyó como los protagonistas del cine, el lector ya se ha dado cuenta; es decir, para defenderse del efecto de *déjà vu*, el narrador lo hace explícito y lo que sería un simple recurso del pastiche se convierte en un recurso irónico o en una técnica propia de la metanovela. De hecho, la ironía y las reformulaciones paródicas son muy abundantes en la novela. El ejemplo más claro del empleo irónico de los tópicos cinematográficos y su desmitificación se produce en el *Lady Bird*, cuando se parodia la conocida escena de *Casablanca*:

–Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.

–Sam –dijo él, calculando la risa y la complicidad–. Santiago Biralbo (*El invierno en Lisboa*, pág. 92).

Efectivamente, como argüía Malcolm, el sistema de referencias que tienen ambos enamorados es el cine y las películas de amores imposibles, hasta el extremo de que tienen conciencia de vivir inmersos en un filme o en una novela negra. Salvador A. Oropesa, a este respecto, en relación con Lucrecia, señala que, puesto que esto es así, más que

el siguiente fragmento en el que habla Toussaints Morton: “Amigo mío –dijo–. Vuélvase muy despacio, pero no levante las manos, por favor, es una vulgaridad, no lo soporto ni en el cine. Bastará que las mantenga separadas del cuerpo” (*El invierno en Lisboa*, pág. 156).

³⁸⁹ Existen muchos ejemplos a lo largo de toda la obra: “«Ahora va a golpearme», pensó Biralbo, incurablemente adicto al cine, «pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos»” (pág. 159); “él [Biralbo] estaba en París, sin hacer nada, sin caminar siquiera por la ciudad, que lo aburría, leyendo novelas policíacas en la habitación de un hotel, bebiendo hasta muy tarde en clubes llenos de humo y sin hablar con nadie” (pág. 128).

hablar de *femme fatale*, debería hablarse de *metafemme fatale*, “dada la autoconciencia de género que tienen los personajes de la novela postmoderna”³⁹⁰. A pesar de sus interesantísimas aportaciones en la investigación de la obra del ubetense, parece que esta afirmación de Oropesa no es del todo acertada. Nadie pone en duda que Lucrecia sabe qué es una *femme fatale* y qué debe hacer para serlo. Pese a ello, es preferible no hablar de *metafemme fatale* para no obligar al crítico a anteponer delante de cada una de las categorías de los personajes el prefijo meta-. De esta manera, Biralbo sería un *metahéroe* y Morton un *metavillano*. Mejor que añadir más confusión al ya controvertido asunto de la metanovela, se prefiere hablar simplemente de personajes que conocen los tópicos de la ficción y que, en algunos momentos los imitan, interesándose más por la ficción que por la realidad. Su gran trauma es que no pueden vivir como en la ficción, sino que tienen que conformarse con la prosaica realidad. Biralbo, por ejemplo, “aspiraba a ser como esos héroes de las películas cuya biografía comienza al mismo tiempo que la acción y no tienen pasado, sino imperiosos atributos” (*El invierno en Lisboa*, pág. 45). El pianista de jazz es el único que logra convertirse realmente en un personaje de ficción: desde el momento en que deja de ser Santiago Biralbo para convertirse en Giacomo Dolphin ya no imita las acciones que se realizan en las obras pertenecientes al género negro; ahora él mismo forma parte de ese mundo de ficción y es contemplado por los que lo rodean como un héroe típico de ese mundo, como un hombre duro de la noche y el arte, digno de ser imitado.

Frente a los personajes que tienen como centro de referencia el cine, aparecen en la obra otros –el narrador sin nombre, fundamentalmente, y Floro Bloom– que no imitan los tópicos cinematográficos, aunque están al corriente de ellos y los utilizan con frecuencia como referente de comparaciones. Billy Swann no pertenece a

³⁹⁰ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 67.

ninguno de los dos grupos: ni al de los personajes que asientan sus pies en la ficción, ni los que se sitúan en la realidad; él pertenece desde el comienzo de la novela a la misma categoría heroica en la que se sitúa Biralbo cuando se convierte en Giacomo Dolphin. Quien interesa ahora es el narrador, que participa indirectamente de la acción y va comentando las nuevas informaciones transmitidas por Biralbo. En esos comentarios el narrador recurre a menudo al cine, convencido, y está en lo cierto, de que el lector lo va a entender perfectamente: “Ahora hablaba [Morton] como uno de esos policías cargados de paciencia y bondad, casi de misericordia” (*El invierno en Lisboa*, pág. 161)³⁹¹.

A pesar de su conocimiento certero de los tópicos cinematográficos y literarios relativos al género negro, el narrador no deja de sorprenderse ante la estulticia o inocencia de su amigo, de Lucrecia y de los villanos. Se queda atónito cuando Biralbo le cuenta la última cita con su amante en San Sebastián:

Me dijo: «¿Has visto como llueve?» Yo le contesté que así llueve siempre en las películas cuando la gente va a despedirse.

–¿Así hablabais? –dije, pero Biralbo no parecía entender mi extrañeza–. ¿Después de dos semanas sin veros eso era todo lo que os teníais que decir? (*El invierno en Lisboa*, págs. 42-43).

El narrador se sorprende, igual que el lector, de la manera tan efectista en que hablaban. Imitaban al cine, imitaban las películas en las que algunas frases pretenden convertirse en citas antológicas, con forma

³⁹¹ Existen muchos ejemplos a lo largo de toda la obra: “Con la cara angulosa medio tapada por el ala de uno de esos sombreros que usaban los actores secundarios en las películas antiguas” (pág. 52); “pero ese recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber” (pág. 24). Floro Bloom, que, en comparación con los demás, tiene menos relevancia, también pasa su vida por el tamiz del cine: “Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. *Phantom Lady*. ¿Has visto esa película?” (pág. 94).

lapidaria, frases certeras, concisas y sorprendentes. Biralbo, que aspira a ser un personaje de las películas de los cuarenta y los cincuenta, ni siquiera es consciente de que su actitud puede ser chocante en la vida cotidiana. La misma sensación de sorpresa tiene el narrador ante el primer encuentro con Morton: “Hablaban exactamente igual que los negros de las películas y decía *ameguicano* y *me paguece* y nos sonreía a Floro Bloom y a mí como si hubiera mantenido con nosotros una amistad más antigua que nuestros recuerdos” (*El invierno en Lisboa*, pág. 60).

Beltenebros, del mismo modo, se adapta a las características propias del género policiaco negro definido por Colmeiro³⁹². Si el análisis de *El invierno en Lisboa* ha girado en torno al empleo de los personajes constitutivos del género y a su particular relación con el cine y la literatura –es decir, el plano estético–, en *Beltenebros* se atenderá más bien a las preocupaciones éticas de los personajes del género policiaco negro contemporáneo. De esta manera, será imprescindible prestar una atención minuciosa a problema de la duplicidad en la tercera novela de Muñoz Molina y a las crisis existenciales que conllevan³⁹³.

El tema del doble se inscribe dentro de un aspecto más general de la literatura, y las humanidades, que se encarga del estudio de la identidad. Parece que cobra mayor relevancia el asunto, que es un tópico literario muy usado en el siglo XIX, en un momento histórico y cultural –la postmodernidad– en la que todo se desvirtúa y todo carece de anclajes en lo absoluto, incluido el “yo” y la propia identidad. Ante

³⁹² Vid. págs. 239 y ss. de este trabajo.

³⁹³ P. Mas i Usó destaca la importancia del tema del doble en *Beltenebros*: “Será en el doble donde incida Muñoz Molina para escribir su tercera novela [...] en la que el protagonista deambula reflejándose una vez tras otra en los espejos, en ocasiones sin reconocerse, y también con la sensación de que el tiempo no transcurre, de que el pasado y el presente se funden y crean una realidad que mantiene en el engaño al protagonista, Darman, buena parte de la obra” (en “Lo real de la ficción: de Max Aub a Antonio Muñoz Molina”, <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/pasqual%20mas.pdf>, pág. 6). A pesar de sus atinadas palabras, Mas i Usó se centra exclusivamente en los problemas de desmembramiento de la personalidad que sufre Darman, sin percatarse de que el resto de los personajes padecen la misma confusión.

esa crisis del “yo” es necesario descubrir el “tú” y apoyarse en él: surge entonces la necesidad de atender al otro, de que aparezca la alteridad, la otredad o, como prefiere Esteban Torre, la otridad³⁹⁴. En el mismo artículo señala el profesor Torre, después de comentar el “principio de identidad”, representado por la fórmula $A = A$, la necesaria paradoja de que exista un “otro” para poder hablar de una “identidad”:

He aquí, en su más radical planteamiento, la paradójica constatación de que la identidad del ser necesita para su «reconocimiento» –para que A se reconozca como A, y sea por tanto A– la existencia de «otro». La alteridad, esto es, la «diferencia», o el «diferir» –en el tiempo o en el espacio– de sí mismo, se nos presenta, así pues, como el camino ineludible que tiene que recorrer el ser para instaurarse en su auténtica «identidad», para ser «él mismo»³⁹⁵.

Las últimas palabras de Esteban Torre –“el camino ineludible que tiene que recorrer el ser para instaurarse en su auténtica «identidad»”– son trascendentales para el estudio del tema del doble en esta obra. Darman, el ejecutor de traidores de la resistencia antifranquista, tiene que recorrer ese camino de la alteridad, reconociéndose no sólo en Andrade, el traidor condenado, sino también en el Walter de hace veinte años, en el propio comisario Ugarte, que como él es un personaje que produce un miedo irracional, e incluso busca al otro en su propia persona, en el Darman del pasado, el que actuaba fríamente, sin otra preocupación que cumplir con rigurosidad y celeridad las órdenes que provenían de los mandatarios del partido. En

³⁹⁴ “Prefiero esta forma a la «otredad», que es un calco demasiado próximo a la *autreté* francesa” (E. Torre, “Identidad y alteridad en Fernando Pessoa”, en J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, pág. 105).

³⁹⁵ *Ib.*, pág. 104.

este mismo sentido, Enrique Miralles interpreta *Beltenebros* como la lucha de Darman por “la recuperación de un yo narrativo de entre las brumas de la memoria, la sustitución de una imagen apócrifa por otra auténtica, rescatada a lo largo de la aventura narrativa”³⁹⁶. John Macklin, por su parte, se acerca a la novela desde los preceptos del género negro –que le otorga a Darman ese carácter de disimulación y apariencia y lo convierte en un fantasma, en una sombra sin cuerpo– en que se inscribe, y considera la obra como un drama de la identidad: “Against a background of the stereotypical ingredients of assassin, traitor, *femme fatale*, double agent, and a dark, mysterious underworld in which the reader is progressively ensnared, Muñoz Molina enacts a drama of identity, which is shown to be shifting, fluid and precarious”³⁹⁷.

Efectivamente, en *Beltenebros* se contempla la vida de una serie de personajes que se mueven según una personalidad y una identidad que no sienten como propia, sino que está impuesta por los que los miran y los observan, cargados de prejuicios y ciegos por ideologías y fantasías literarias. En *Beltenebros*, el lector asiste a la confusión existencial de casi todos los personajes, que viven, en virtud del género, en el anonimato y la clandestinidad propios de los bajos fondos: Darman no asume que es un asesino desde el momento en que deja de creer en las ideas que lo arrastraron a matar; Rebeca Osorio, hija, viste de una manera determinada por imposición externa y ama a Andrade tal vez para que se repita la historia de su madre; Andrade y Walter son traidores sin saber cuál fue el acto de traición que cometieron, etcétera. La confusión de la identidad que se produce en esta novela, no responde

³⁹⁶ E. Miralles, “La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual”, *Anuari de filologia*, Sección F, vol. XVI, nº 4, 1993, pág. 85.

³⁹⁷ J. Macklin, “Double Identity: Memory, Duplicity and Disimulación in Antonio Muñoz Molina’s *Beltenebros*”, en R. Christie, J. Drinkwater and J. Macklin, *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warminster (England), Aris & Phillips Ltd., 1995, pág. 92.

exclusivamente al reflejo sociológico de la cultura actual, sino que depende –y no en menor grado– de las influencias literarias: Borges y el género policiaco negro, principalmente. Del escritor argentino toma su interés por el tema del doble, que trata en numerosas obras³⁹⁸, y del modelo genérico usa el mundo de los bajos fondos, de las traiciones y los asesinatos, donde la simulación, el engaño y, en definitiva, la ausencia de una identidad definida son la moneda de cambio.

Otra de las causas que originan esta pérdida de identidades en *Beltenebros* es la crisis personal que atraviesa el autor y que, naturalmente, se refleja en su producción literaria. En *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, el novelista se confiesa y se refiere al especial estado de ánimo que soportaba durante aquel periodo de su vida:

Fue una época de negrura. Yo no tenía esperanza ninguna en esa época. Al principio comencé a escribir *Beltenebros* alternando capítulos en primera persona contados por Darman y otros escritos en tercera persona en los que aparecían otros personajes, pero al final la escribí toda desde el punto de vista de Darman³⁹⁹.

El momento histórico y cultural en el que Muñoz Molina desarrolla su actividad literaria es otro de los motivos que se aducen, y tal vez el menos demostrable o pertinente, para justificar la oscuridad y el pesimismo de la obra. Según los preceptos más o menos aceptados de la postmodernidad, en ella se produce un desajuste de la personalidad en la que predomina la desorientación vital y la pérdida de una identidad absoluta en favor de una relativización de la moral. En este

³⁹⁸ Vid. A. Huici Módenes, “Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura”, en J. Bargalló (ed.), *op. cit.*, págs. 251-262.

³⁹⁹ A. Muñoz Molina, *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, edición citada, pág. 38.

ambiente, los personajes de Muñoz Molina, que según un artículo de Pope es postmoderno⁴⁰⁰, no son más que un ejemplo de las crisis profundas que sufre el hombre actual⁴⁰¹. Crisis que lo lleva a preguntarse, como propone Adrián Huici “¿Quiénes somos?, pero que luego se irá precisando -y complicando- para pasar a ¿Somos quienes realmente creemos ser? Hasta llegar al radical escepticismo de la última pregunta: ¿Somos?”⁴⁰². Estas preguntas han movido a la humanidad desde los orígenes del hombre, de manera que difícilmente se puede circunscribir esta problemática a la postmodernidad.

Para adentrarse en el análisis de la duplicidad de los personajes de *Beltenebros*, deben tenerse en cuenta las distintas tipologías que existen sobre el tema del doble. Juan Bargalló Carraté distingue varios tipos, algunos de los cuales parten de la literatura grecolatina⁴⁰³. Él habla del tipo de *Anfitrión*, donde un individuo se hace pasar por otro, utilizando, si es necesario, un disfraz para engañar a los demás, frente al tipo de los *gemelos idénticos*, donde el engaño no precisa de ninguna máscara. Tanto en el tipo de *Anfitrión* como en el de los *gemelos idénticos* existen dos individuos con identidades distintas que, sin embargo, son vistos como un único individuo con una sola identidad. El tema de *Orlando* no es igual porque hay “un solo y mismo individuo (una sola y misma identidad), pero que existe bajo una o dos formas en dos o más mundos distintos”⁴⁰⁴. Finalmente, se refiere al

⁴⁰⁰ R. D. Pope, art. cit.

⁴⁰¹ Lipovetsky dedica un capítulo a la importancia del narcisismo en la cultura actual. Paradójicamente, el exceso de atención sobre uno mismo provoca la disolución interior: “Al igual que el espacio público se vacía emocionalmente por exceso de informaciones, de reclamos y animaciones, el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un «conjunto impreciso»” (G. Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 56).

⁴⁰² A. Huici Módenes, art. cit., pág. 251.

⁴⁰³ J. Bargalló Carraté, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en J. Bargalló (ed.), *op. cit.*, págs. 11-26. La clasificación de la que se va a hablar a continuación se recoge de las páginas 12 a la 17.

⁴⁰⁴ *Ib.*, pág. 14.

desdoblamiento que se da en una sola persona, frente a *Anfitrión* y a los *gemelos idénticos*, y en un solo mundo de ficción, frente al *Orlando*. Por otra parte, dentro del desdoblamiento, distingue tres procedimientos: por fusión “en un individuo, de dos individuos originariamente diferentes”; por fisión “de un individuo en dos personificaciones del que originariamente no existía más que una”; y por metamorfosis “de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles”⁴⁰⁵. A pesar de establecer esta clasificación, Bargalló llama la atención sobre la dificultad de amoldar ciertos casos de duplicidades:

La lógica complejidad del tema, tanto si se trata del doble en general como en los casos del desdoblamiento en particular, resulta notablemente incrementada cuando sus variantes no presentan estructuras coincidentes con ninguno de los tipos de doble antes señalados (*Anfitrión*, *Gemelos*, *Orlando* o *Desdoblamiento* ya sea simultáneo o excluyente), sino que ofrecen estructuras intermedias⁴⁰⁶.

En *Beltenebros*, efectivamente, no siempre es fácil encontrar el molde en el que situar los comportamientos de los personajes, ni siempre es oportuna una tipología como la fijada por Bargalló. De cualquier forma, lo realmente interesante es percatarse de la existencia de esos problemas de la identidad y, por consiguiente, de la aparición del tema del “otro”, de la alteridad, no intentando hacer clasificaciones inmóviles, sino, como señala Adrián Huici, percibiendo la existencia del otro “ya como literal enfrentamiento del yo con su doble que parece surgir del exterior o, inclusive, como dos personajes aparentemente autónomos que, en un momento dado descubren que el uno es el doble

⁴⁰⁵ *Ib.*, pág. 17.

⁴⁰⁶ *Ib.*, pág. 17.

del otro, y acaban fundiéndose en una sola entidad para cumplir con un único destino”⁴⁰⁷.

Después de haber hecho esta aproximación al tema del doble, se está ya en disposición de entrar de lleno en el análisis de las duplicidades existenciales que aparecen en la tercera novela de Muñoz Molina. Como casi siempre en la obra del ubetense, algunos de sus personajes confunden la apariencia con la esencia, basados en un conocimiento cinematográfico y literario. Este hecho es fundamental para que se produzca la aparición de las duplicidades. Darman, el verdugo del partido de la resistencia, la voz que se oye a lo largo de toda la novela, se sorprende y se molesta ante las continuas muestras de admiración de Luque, que lo ve como un héroe y un modelo que todos los miembros del partido deberían tratar de imitar: “De nuevo le brillaban los ojos: había conocido a los héroes y era su discípulo, estaba ante uno de ellos y no aceptaba que yo no quisiera parecerme a las cosas que le habían contado de mí y a los designios de su imaginación” (*Beltenebros*, pág. 34). De Darman dice Pasqual Mas que es “un personaje complejo, pues su verdadera identidad, la de librero en Brighton, es una máscara, mientras que las misiones clandestinas y delictivas que él considera un mero papel interpretativo son la verdad de su realidad”⁴⁰⁸. Estas afirmaciones tal vez sean un poco arriesgadas. Ni siquiera Darman sabe quién es verdaderamente. Sólo sabe que unas veces vive tranquilamente como librero en una librería de viejos y otras veces acata órdenes de la organización clandestina de la que ha sido miembro activo durante veinte años. En un lugar de la obra, Darman muestra su total confusión acerca de su vida: “Me pareció la [cara] de otro, tal vez quien de verdad soy sin saberlo, el doble que viajó a Madrid mientras yo permanecía acogido a la penumbra de mi tienda, un

⁴⁰⁷ A. Huici Módenes, art. cit., pág. 255.

⁴⁰⁸ P. Mas i Usó, *op. cit.*, pág. 83.

hombre alto, de pelo gris, de edad y patria inciertas, alguien que llega a una ciudad con el propósito de adquirir libros y grabados” (*Beltenebros*, pág. 61). Puede apreciarse que no aparece con total claridad quién es, de verdad, porque en principio quien llega a Madrid es un asesino y, al final de la cita, quien llega a la capital española es el librero.

Tiene razón Mas cuando se refiere al trabajo de librero como una tapadera, pero esto ocurrió en los inicios de su vida política, ahora no hay necesidad de tapadera por la sencilla razón de que nadie, en el gobierno franquista, se preocupa ya por una resistencia que, con el tiempo, se ha vuelto inofensiva. Luque dice algo significativo que permite al lector formarse una idea de la decadencia del partido y de la inutilidad de la organización: “Yo estoy aquí y pasa el tiempo y no ocurre nada. No ha ocurrido casi nada desde que nací. Todo acabó cuando ustedes eran jóvenes” (*Beltenebros*, pág. 30). Efectivamente, cuando Darman era joven necesitaba recurrir al disfraz de librero en el extranjero para poder llevar a cabo sus misiones antifranquistas; en el presente, esas misiones ridículas y torpes parecen existir sólo para justificar que Darman continúe trabajando en su librería. La única realidad de Darman es la de la duplicidad, intensificada, en palabras de Mas i Usó, por “la distancia entre el mito Darman y el Darman cansado por arrastrar veinte años de vida cumpliendo misiones”⁴⁰⁹.

La verdadera realidad de Darman es la de la doble personalidad: el verdugo sin escrúpulos y el hombre compadecido –en el sentido de compartir el dolor– con las víctimas; el asesino frío y calculador que no deja filtrarse los sentimientos al exterior y el hombre desvalido que se muere de deseo ante la imagen rediviva de su madre que Rebeca Osorio representa; en fin, un desdoblamiento entre el verdugo y el hombre

⁴⁰⁹ P. Mas i Usó, “Didáctica del personaje narrativo en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 78, nº 1/2, 2002, pág. 172.

reflexivo moralmente y sus atributos respectivos. Al despertar, una vez que los efectos de la droga suministrada por Rebeca Osorio, hija, habían desaparecido, Darman buscaba su identidad, la verdadera, sin saber cuál es. Es más, como se aprecia en el fragmento, sólo quiere saber que existe como persona, como materia aunque desconozca su alma, que tiene un nombre, que, a pesar de sus confusiones personales, es inconfundible. Buscaba pruebas materiales para tener ciertos asideros a la existencia:

Mi cartera, mi pasaporte, cualquier cosa que afirmara que yo seguía siendo alguien, el hombre que había llegado la tarde antes a Madrid, el que podría cruzar sin riesgo las aduanas y volver a su casa de Inglaterra y olvidarlo todo, Darman, ese nombre estaba escrito en tarjetas de cartulina blanca, en el letrero de mi tienda de libros, sobre la puerta que hacía sonar una campanilla al abrirse (*Beltenebros*, pág. 156).

De la misma forma, en un momento de debilidad en que Darman va a pedir por teléfono los servicios de la prostituta Rebeca Osorio, hija, el lector presencia nuevamente los problemas de desdoblamiento que sufre el protagonista con su identidad: “Alguien que no era yo me suplantaba y decidía mis actos [...] Pero a mí nadie me llamaría: era yo quien iba a hacerlo, yo o ese doble oscuro que nos usurpa las decisiones del deseo y niega enconadamente la dilación y la vergüenza” (*Beltenebros*, pág. 163).

Darman soporta sobre su alma el peso de la muerte de Walter y los sufrimientos que su desaparición generó en la enamorada Rebeca Osorio. Desde entonces no volvió a ser el mismo asesino sin remordimientos. Es evidente que a Darman le ha afectado el paso de los años y que le aburre ya el simulacro de realidad y victoria en el que

vive la organización antifranquista. No puede soportar la separación maniquea ejercida por el partido entre buenos y malos, entre héroes y traidores. Cuando Darman ha llegado a Madrid veinte años después del “caso Walter”, no es el mismo Darman; el de ahora es reflexivo. Se encuentra sin embargo con que, a pesar de esa evolución, en Madrid todavía ven al asesino. Rebeca Osorio, hija, arroja a los oídos de Darman palabras que no siente que lo definan:

–Usted no siente nada [...]. No se mueve nunca, está muerto ahí de pie, nada más que mirando. No he visto a nadie más frío y más rígido, no tiene sangre, tiene la carne de cera y los ojos de cristal y piensa que está por encima de nosotros, que puede pagarme a mí y comprarme y matar a Andrade o perdonarle la vida.

Siguió hablando, pero yo no quería oírla, no era posible que esas palabras aludieran a mí, que la expresión de esa mirada reflejara mi rostro, proyectado sobre ella como una sombra que me precedía y que no era la de mi cuerpo (*Beltenebros*, pág. 178).

De la misma forma, Andrade no ve en él más que a su ejecutor y huye de Darman completamente aterrorizado, sin que su verdugo pueda entender por qué no cree en sus buenas intenciones:

«Andrade», dije, «levántese, le ayudaré a escapar». Pero me miró como si no comprendiera mis palabras, y yo di unos pasos más, muy despacio, y entonces empezó a levantarse arrastrando la espalda contra la pared con la boca abierta, con la cara progresivamente desfigurada por el terror de estar viéndome tan cerca (*Beltenebros*, pág. 190).

Carlos Javier García ⁴¹⁰ realiza un examen de *Beltenebros* atendiendo, precisamente, a este aspecto: a la oposición entre los ojos que lo ven desde fuera como inflexible e invulnerable, y sus sentimientos, que se conocen a través de sus palabras. Javier García distingue dos códigos distintos: el del orden político, que considera a Darman “capitán” implacable que actúa según los mandatos concretos de sus superiores –se da aquí un discurso constatatativo–; y el del orden afectivo, donde se muestra un Darman reflexivo que analiza los errores que cometió en el pasado y que sufre sentimentalmente –es éste el discurso performativo–.

La doble personalidad llega al extremo cuando al hombre piadoso del presente parece traicionarle el asesino que fue –y cuya sombra aún cubre el presente– y obligarlo a matar a Andrade. Sin darse cuenta, parece, ha matado a Andrade en un acto de ese doble oscuro que convive con él: “«No he sido yo», pensaba, «yo no le he disparado», y me miraba las manos febriles como las de un alcoholico y ni siquiera me volvía para descubrir quién lo había matado, quién podría disparar ahora sobre mí” (*Beltenebros*, págs. 191-192). Fue Luque el brazo ejecutor y no Darman, que piensa por un momento, igual que el lector, que fue él mismo, empujado por su pasado, quien disparó.

La evolución psicológica de Darman es patente durante toda la novela, pero será a partir de la muerte de Andrade cuando se convierte, en palabras de Pasqual Mas, “en héroe de visión moral, se rebela y va contra la organización que le encomienda las misiones asesinas”⁴¹¹. Efectivamente, tras el asesinato de Andrade continúa la búsqueda del verdadero traidor, hasta acabar con él. Darman es el estereotipo de

⁴¹⁰ C. J. García, “*Beltenebros*: una misión incierta”, *España contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. XII, nº 2, 1999, págs. 7-20. También recogido en la obra, del mismo autor, titulada *Contrasentidos, Acercamiento a la novela española contemporánea*, Zaragoza, Área de Teoría de la Literatura, Universidad de Zaragoza, 2002, págs. 119-132.

⁴¹¹ P. Mas i Usó, *op. cit.*, pág. 133.

héroe de la novela negra que transforma las misiones asesinas en una cruzada ética.

Según lo dicho hasta ahora, la doble identidad de Darman se corresponde con lo que Juan Bargalló calificaba de desdoblamiento por fisión, en el que surgen dos personalidades en alguien que originariamente, y como es normal, no tenía más que una. Sin embargo, hay otro aspecto interesante en la modificación de la personalidad que experimenta Darman: la identificación con la víctima, con Andrade, que se produce mediante el sentimiento de compasión o piedad, y, de la misma manera, como una anagnórisis en la que el propio Darman se considera víctima de la organización clandestina. Esta escena supone, por tanto, el descubrimiento del otro, de los sentimientos y sufrimientos del otro para, así, descubrir la propia identidad. Darman reconoce en Andrade sus propias angustias y preocupaciones:

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, leyendo, cuando se desvelaba, las instrucciones a seguir en el caso de un incendio. Yo era exactamente igual que ese hombre de la fotografía que me estaba esperando en un almacén de Madrid. Por esa razón vine a buscarlo. (*Beltenebros*, pág. 56).

Darman no buscaba a un hombre, sino que, en realidad, trataba de objetivar su propia identidad en el “otro” y de esta manera reconocerse y ser consciente de sus debilidades y de sus virtudes. Andrade, por lo tanto, es imprescindible en la tarea identificativa que emprende Darman al comienzo de la novela. Esa objetivación de su identidad en Andrade le permite incluso ser condescendiente, piadoso con él y, por extensión, consigo mismo: “Su desesperación era una

parte de mi propia vida, y mi piedad hacia él era la que nunca me había atrevido a dedicarme a mí mismo, y le rogaba en silencio que se detuviera” (*Beltenebros*, pág. 186). El protagonista, por otra parte, se atreve a confesar su desilusión respecto a las ideologías que lo encandilaron una vez, el desencanto que sobrevino cuando advirtió que la maldad y la arbitrariedad de la resistencia eran exactamente igual que las franquistas. Refiriéndose a Andrade, es capaz de sincerarse consigo mismo y admitir la decepción que vive. Se arrepiente, entonces, de haber estado bajo las órdenes del partido durante tanto tiempo:

Sé quién eres, pensaba, sé lo que has visto y lo que has perdido, tu vida y tu país, tu biografía inmolada en nombre de una estéril heroicidad que nadie te agradecerá nunca, tu deseo y todos los espejismos que su consumación exaltó, y no me importa si te has vendido porque lo que pagaste es mucho más valioso que todo lo que imaginaste que recibirías y nadie te dará. (*Beltenebros*, pág. 186).

Al final de la obra, Darman sigue teniendo los mismos trastornos de la personalidad, pero, al menos, se ha liberado de los fantasmas y las culpas de otros tiempos, acabando con el verdadero *Beltenebros*, aunque para eso han tenido que morir dos inocentes –Walter y Andrade– y arruinar la vida de sus enamoradas –Rebeca Osorio, madre e hija–. La complejidad personal de Darman queda perfectamente definida en las palabras de Vicente Gallego: “Darman es un personaje con una vida interior tan rica que casi da cuerpo a la novela por sí mismo”⁴¹²

Frente al desdoblamiento que experimenta Darman, por fisión según la clasificación establecida por Juan Bargalló, la duplicidad en la

⁴¹² V. Gallego, “*Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Ínsula*, nº 512, 1989, pág. 19.

personalidad de Walter y Andrade se produce por fusión, aunque, eso sí, esa fusión no se produce en un individuo, sino en una categoría de individuos que ambos personajes representan: la de los inocentes. La vida de estos militantes antifranquistas es idéntica: organizan la resistencia en Madrid, se mueven por los mismos sitios, los dos están enamorados de una mujer que lleva el mismo nombre, ambos creen cumplir con su deber, se decide, en un momento determinado, que son traidores y que deben morir por ello, se manda a Darman para que los ejecute y ambos, finalmente, son asesinados. Walter y Andrade aceptan su condición de culpables aun sabiendo que son inocentes⁴¹³. Darman tiene conciencia de que los dos han cometido la misma supuesta traición y que portan la misma inocencia. De hecho, cuando comienza a perseguir a Andrade –esta vez para ayudarlo– se da cuenta de que ya ha vivido esa persecución y confunde las personas y los tiempos: “Las calles anchas y grises de Madrid, la tarde fría, tempranamente oscurecida, un hombre que camina delante de mí y sabía que yo lo estaba siguiendo, no Andrade, sino Walter, el fugitivo de tantos años atrás, el muerto sin rostro ni nombre al que abandoné junto al muro de una fábrica” (*Beltenebros*, pág. 185).

Un desdoblamiento similar a éste ocurre con Rebeca Osorio, madre e hija. También se encuadra en la categoría que Bargalló denomina fusión y, como en el caso de Walter y Andrade, con veinte años de diferencia. De igual forma, la fusión se produce en individuos de la misma condición: en este caso, y paradójicamente, la de enamoradas sufridoras y *femmes fatales*. Ninguna de las dos mujeres son pasivas, al contrario: Rebeca Osorio, madre, escribe novelas rosas donde aparecen instrucciones para los miembros del partido; por su parte, Rebeca Osorio, hija, droga a Darman y se entrega sexualmente al

⁴¹³ Este asunto será tratado con mayor profundidad cuando se analicen los personajes de la novela *Sefarad*.

comisario Ugarte para salvar la vida de Andrade y, en última instancia, ejecuta a Beltenebros, con lo que entra a formar parte de la historia de la resistencia española. A este respecto es interesante el artículo de Silvia Bermúdez, donde se examina la novela desde la perspectiva genérica, atendiendo a “los dos géneros dentro y contra los cuales la novela ha de leerse: el «negro» del espionaje y el «rosa» de los folletines sentimentales”⁴¹⁴. En el análisis del género negro se vale de la literatura y, del mismo modo, del cine de los cuarenta. Sostiene Silvia Bermúdez que, al final de la novela, se ha producido un intercambio de la sexualidad propia de cada género (el masculino para el negro y el femenino para el rosa), porque Darman lee y se ayuda de novelas rosas y las heroínas, Rebeca Osorio, madre e hija, dirigen a los héroes del género negro y además desempeñan la función propia del héroe: liquidar al verdadero traidor. Según ella, “si el enigma hermenéutico parecía dominar la trama [...]; las intrigas amorosas, de amores no correspondidos o, si correspondidos fatalmente terminados por la muerte, se convierten en el eje motor de las acciones de los personajes masculinos”; por tanto, “*Beltenebros* exhibe las constantes luchas que lo femenino ha de librar para desequilibrar el poderoso espacio de lo masculino”⁴¹⁵.

El último personaje interesante en cuanto a los problemas que halla el lector en relación con la identidad es Valdivia-Comisario Ugarte-Beltenebros. En los casos anteriores de desdoblamiento de la personalidad, nunca se ha pretendido engañar al lector: Darman se abre sin recato al lector, que sabe que quienes lo ven como un asesino frío y sin escrúpulos están en cierto modo equivocados; Walter y Andrade viven vidas propias que los dirigentes del Partido han decidido identificar; a Rebeca Osorio hija le impusieron el nombre y la forma de

⁴¹⁴ Silvia Bermúdez, art. cit., pág. 8.

⁴¹⁵ Silvia Bermúdez, art. cit., págs. 23-24.

vestirse de su madre. El caso de Beltenebros, el que habita en la oscuridad, es distinto. Es él quien trata de confundir a los demás. En primer lugar hace que condenen a Walter por traidor para poder amar a Rebeca Osorio, madre; después hará que conviertan en traidor a Andrade para quedarse con Rebeca Osorio, hija. Las historias se repiten, aunque la segunda tenga ciertas alteraciones que modifican el desenlace de la historia: no es Darman quien acaba con Andrade, sino Luque, y Darman y Rebeca Osorio, hija, descubrirán y matarán al verdadero traidor, Beltenebros.

En primer lugar, para hablar de este personaje, habría que preguntarse cual de estos tres nombres le conviene: Valdivia lo utilizaba cuando era un activista de la resistencia y simula una captura y una ejecución para deshacerse del nombre y del carácter que conlleva; Ugarte lo usa cuando se convierte en comisario de la policía franquista; Beltenebros, en cambio, no lo utiliza nunca, sino que lo proyecta sobre quien quiere convertir en asesino. Beltenebros es el nombre del traidor, el nombre del que vive en el engaño⁴¹⁶. Por esta razón, y por no atarse a ninguna de las dos ideologías enfrentadas en la novela, el nombre que verdaderamente le conviene es el de Beltenebros, el nombre de la traición practicada a las dos ideologías, aunque se asienta finalmente en el bando más seguro y cómodo: el franquista. El propio Darman descubre el nombre real de su enemigo y el error que cometió al asesinar a Walter:

⁴¹⁶ Para este tema, es destacable el artículo de E. Gomez-Vidal titulado “*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina: Le dernier roman de chevalerie. Trahison ou tradition?: «Entre dos aguas»” (*Bulletin Hispanique*, Bordeaux, vol. CII, n° 1, 2000). Aquí se analizan las connotaciones y las significaciones de los nombres de los personajes de la novela. De Beltenebros dice que “annonce le règne de l’obscurité. Il renvoie au domaine des ombres, des ténèbres, de la mort même, qu’il pare d’une équivoque séduction” (pág. 209).

Esa era una de las preguntas que yo quise hacerle a Andrade y que él no pudo responderme, cómo miraban los ojos del comisario Ugarte, por qué siempre se escondía en la sombra, y entonces me acordé del nombre elegido por Walter para encubrir su vida de traición y me sorprendió y me dio miedo no haber advertido hasta ese momento que parecía inventado para el comisario Ugarte, Beltenebros, el príncipe de las tinieblas, el que habita y mira en la oscuridad, sin más luz que la de los cigarrillos que resplandecen como ojos (*Beltenebros*, pág. 199).

Una de las características que une a Valdivia y al comisario Ugarte es su enfermedad: son nictálopes. Esa deficiencia visual los condena al reino de la oscuridad, del claroscuro, lo convierte en príncipe de las tinieblas. Para Valdivia y Ugarte esa enfermedad es accesoria; en el caso de Beltenebros esa enfermedad es esencial, forma parte de su personalidad más íntima: vivir en la oscuridad, en lo indeterminado, en la traición, en lo desconocido. La verdadera personalidad de ese personaje, por tanto, es la que se identifica con Beltenebros. Estos trastornos de la personalidad, esta confusión de la personalidad se adecua mal al esquema establecido por Juan Bargalló. En primer lugar, no hay dos identidades para poder hablar de desdoblamiento, sino tres. En segundo lugar, Beltenebros no tiene un verdadero problema de identidad, sino que son los lectores y el resto de los personajes los que tratan de encontrarlo. De hecho, señala Elvire Gomez-Vidal, “la recherche de l’identité du personnage Beltenebros est donc l’un des moteurs du roman, un facteur essentiel du suspense”⁴¹⁷. En tercer lugar, Beltenebros confunde al resto de los personajes atribuyendo su verdadera identidad de traidor a otros, y utilizando el disfraz de héroe –como en el caso de la identidad de Valdivia– o el

⁴¹⁷ *Ib.*, pág. 209.

disfraz de guardián del régimen franquista –como en el caso de la identidad del comisario Ugarte–. Según esto, el tipo que más se acerca a este caso particular es el de *Anfitrión*, en que un personaje se hace pasar por otro, usando si es necesario el disfraz, para engañar a los demás. Beltenebros actúa a la inversa, utiliza los disfraces no para hacerse pasar por otros, sino para que otros, involuntariamente, pasen por él.

El análisis de los personajes de esta novela ha demostrado la preocupación del ubetense por desenmascarar los engaños de las apariencias, para intentar que se critique con la razón –y no arrastrado por los sentimientos o por otra forma cualquiera de irracionalidad–, y la preocupación, también, por los problemas de identidad y vacío que sufre el hombre actual. Esta es una de sus primeras novelas y, por lo tanto, está muy influida por los libros y las películas que el novelista conocía. Esta influencia, por consiguiente, ha sido decisiva en cuanto a la composición de los personajes, en muchos aspectos, muy literarios y cinematográficos⁴¹⁸.

5.2.4. Manuel de *El jinete polaco*: en busca del tiempo perdido.

El personaje que articula el mundo novelesco de *El jinete polaco* es Manuel. De todos los personajes que ha imaginado y creado Antonio

⁴¹⁸ Acerca de este asunto es esclarecedor el artículo de Marta Beatriz Ferrari, “El cine, la tradición y Borges en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina” (art. cit.), donde se hace un recorrido por las fuentes de que se vale el novelista: el relato de espionaje, el género policiaco negro, la tradición de los libros de caballería, el estilo y los temas de Borges, el cine e, incluso, una técnica pictórica: el “sfumato”. Es también sugestivo el capítulo de A. Signore, “*Beltenebros*: percorsi di significazione tra romanzo e film” (en M. A. Roca Mussons (coord.), *Raccontare nel novecento spagnolo*, Firenze, Alinea, 2000). Aquí la autora hace un estudio de la novela y de la película dirigida por Pilar Miró desde el punto de vista genérico –negro y rosa– y desde los preceptos, generalmente aceptados, de la posmodernidad –la mezcla de cultura de élite y cultura de masas–. Al analizar la novela descubre la relación que se establece entre la obra y el cine de los años 40 y 50 –*Rebeca* o *Rebelión a bordo*–.

Muñoz Molina, éste es quizá el de mayor grandeza heroica, el más redondo, el mejor terminado y el que representa no sólo a una clase muy concreta de personas (aquellos personajes de provincias que pretenden cambiar su destino) sino también a todos aquellos que en algún momento se han sentido desplazados, desarraigados. Esta obra se mueve, como sostiene Muñoz Molina, no en “el espacio de la discusión ideológica, sino [en] el espacio de la naturaleza humana”⁴¹⁹.

Cuando, en este caso, se dice que el personaje tiene grandeza heroica, se debe aclarar lo que significa. El héroe moderno se diferencia mucho de aquellos héroes de la tradición literaria clásica que, convencidos y seguros de su heroicidad y de su destino, se limitaban a cumplir con los preceptos que su calidad heroica les imponía. La mayor preocupación de los héroes modernos es, precisamente, conseguir lo que a los héroes clásicos les era dado: su calidad de héroe, el dominio de su destino. En la modernidad, al lector se le cuentan las historias de gentes como él, que, con un poco de fortuna, consiguen vivir con cierta dignidad heroica y grandeza de espíritu. Por eso, el lector, que es como los personajes, y, por tanto, conoce sus debilidades, previene al novelista, en palabras del escritor estadounidense Henry James, autor de *Otra vuelta de tuerca*, “para que no haga de sus personajes seres demasiado *interpretativos* del embrollo del destino o, dicho con otras palabras, demasiado divinamente, demasiado pedantemente listos”⁴²⁰. Es decir, el lector contemporáneo sabe de las flaquezas de los personajes, porque son las mismas que las suyas, y quiere un héroe que busque su propio destino pero sin que se perciba, con naturalidad.

⁴¹⁹ Muñoz Molina contesta de esta manera a la pregunta realizada por Cobo Navajas acerca de su postura ideológica en esta novela, frente a la postura mantenida en *Beatus ille* (M. L. Cobo Navajas, *op. cit.*, pág. 54).

⁴²⁰ H. James, “Prólogo a « The Princess Cassamassima »”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 67.

En este apartado se prestará atención, exclusivamente, a Manuel, aunque de manera tangencial, y en la medida en que tengan relación con él, se comentarán algunos aspectos de los demás, que, por otra parte, son bastante numerosos. Para tratar de imponer un poco de orden, Justo Serna hace una clasificación de los personajes de *El jinete polaco*, agrupándolos en tres grandes grupos: los apocados y mansos que son capaces de osadías que ignoraban, de actos maravillosa o estúpidamente heroicos, hazañas que redimen su existencia (entre ellos sitúa a Manuel, al abuelo Manuel o al comandante Galaz); los obstinados en cumplir con el destino que le fue impuesto al nacer, enemistados con el mundo y con ellos mismos (Francisco, el padre de Manuel, y Pedro Expósito Expósito, su bisabuelo); y, finalmente, un grupo constituido por los solitarios, clandestinos e incluso patéticos o ridículos que tienen, eso sí, algún tipo de destreza que la provincia se encargará de ahogar (encuadra aquí a Florencio Pérez, a Ramiro Retratista o a Lorencito Quesada)⁴²¹.

Esta clasificación engloba a la totalidad de los personajes de la novela. A pesar de la utilidad de esta distribución y de su incuestionable acierto –y como suele pasar con los grandes personajes de la literatura– Manuel no puede encasillarse en ninguno de estos tres grupos. Justo Serna lo coloca en el primero, pero ¿cuál es la hazaña maravillosa o estúpida que realiza Manuel? Está claro cuáles son esas hazañas en el caso del abuelo –presentarse vestido de guardia de asalto tras el levantamiento militar– o en el caso del comandante Galaz –acabar con un teniente para mantenerse fiel a la república–; el caso de Manuel, sin embargo, se escapa de toda clasificación, porque posee características de los tres grupos. En todo caso, su peculiaridad fundamental es que no se resigna a cumplir con los designios de su destino, aunque efectivamente tenga que vivir según lo que otros le han impuesto. De este modo, el

⁴²¹ Se ha seguido, para esta clasificación, a Justo Serna, *op. cit.*, págs. 202-204.

comandante Galaz anhela otra vida distinta de la que tiene, aunque actúa con responsabilidad en su profesión de militar.

La imposibilidad de adaptar a Manuel a alguno de los grupos tiene que ver con el tipo de trama en el que se sustenta la obra. El protagonista no nace y muere manteniendo una misma naturaleza, sino que su personalidad sufre un proceso de maduración. Norman Friedman, en un artículo titulado “Forms of plot”, y recogido por Enric Sullà en una antología de textos teóricos, se refiere a la trama de personaje como un tipo específico. Señala Friedman, y esto enlaza con lo que viene diciéndose, que “puesto que este tipo de trama frecuentemente implica el proceso de madurez de personajes jóvenes, podemos denominarla «trama de maduración», a menudo la misma de lo que hemos venido a llamar *Bildungsroman*”⁴²². En este tipo de tramas, que se da en *El jinete polaco*, además, continúa Friedman, “nuestras esperanzas más profundas de que el protagonista escogerá, después de todo, el camino correcto resultan confirmadas, y nuestra respuesta final es la de una sensación de justificada satisfacción”⁴²³. O lo que es lo mismo, después del caos y el desequilibrio que supone el aprendizaje, las aguas vuelven a su cauce y se logra un cierto grado de armonía. Esto es precisamente lo que va a analizarse en este apartado: el proceso de ruptura con su destino y la posterior aceptación de un destino propio, pero vinculado a sus raíces campesinas y provincianas.

Manuel pertenece a la misma estirpe de todos esos personajes de Antonio Muñoz Molina que se consideran a sí mismos fracasados y que no encuentran su lugar en el mundo. Manuel, desde que nació, ha vivido rodeado del miedo y de la resignación, del acatamiento silencioso del destino impuesto con el nacimiento. Así, Manuel ha sido testigo de cómo

⁴²² N. Friedman, “Tipos de trama”, en E. Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 74-75.

⁴²³ *Ib.*, pág. 75.

su familia ha heredado la deshonra de su bisabuelo y la ha asimilado y hecho suya como una humillación: “La vergüenza de acordarse de que no tenía apellidos legítimos, recién nacido lo abandonaron en la inclusa, y le pusieron Pedro por el día en que fue recogido por las monjas y Expósito Expósito como una doble injuria [...] que iría con él [...] y que [...] mi abuela, transmitiría a sus hijos” (*El jinete polaco*, págs. 140-141)⁴²⁴. Eso es, en efecto, de lo que Manuel reniega, de seguir transmitiendo el ilógico sentimiento de humillación de algo que pasó hacía más de un siglo y, por otra parte, el escrupuloso cumplimiento de todo lo que marcara la tradición. Esto, además, lo relaciona con otros personajes del autor que se ven obligados a soportar el peso de la herencia: por ejemplo Minaya, de *Beatus ille*, carga a sus espaldas con la incompetencia de un padre, negado para los negocios, que le dejó al morir “algunos retratos de familia y un raro instinto para percibir la cercanía del fracaso” (*Beatus ille*, pág. 15)⁴²⁵. De la misma forma, se puede poner a Manuel en relación con personajes de otros autores que mantienen ese apego obligatorio a las historias de otros tiempos: por ejemplo, uno de los narradores de la novela *¡Absalón, Absalón!*, de William Faulkner. En el comentario crítico que Muñoz Molina presenta como prólogo a este libro, escribe las siguientes palabras, aplicables, sin ningún género de dudas, a *El jinete polaco*: “Quentin Compson averigua

⁴²⁴ Este mismo sentimiento de vergüenza lo conservó la abuela Leonor durante toda su vida: “También ella, a los ochenta y cinco años, más de un siglo después de que mi bisabuelo fuera abandonado en la inclusa, conserva intacto el dolor de la injuria” (*El jinete polaco*, pág. 92).

⁴²⁵ Igualmente, en *El jinete polaco* se encuentran personajes que están condenados a repetir lo que les ha sido transmitido y a estancarse en esa condena: “La antigua guardesa, su madre, de quien heredó no sólo el puesto, sino hasta la condición temprana de viuda y la tendencia a una solitaria excentricidad gradualmente contaminada de beatería y de locura” (pág. 58); “mis amigos, enquistados sin un rastro de rebelión en su melancolía de provincias, más gordos, con menos pelo [...] recibíendome [...] con una hospitalidad atenuada por la desconfianza, como si íntimamente me echasen en cara una deserción que no era sino la consecuencia de una voluntad de huir que todos compartimos y que solo yo cumplí hasta el final” (pág.411).

e inventa gradualmente la genealogía de la culpa que él cree que le ha sido transmitida, como el pecado original, por el simple hecho de nacer”⁴²⁶.

El primer escollo con el que tropieza Manuel al tratar de deshacerse de la tradición es el sentimiento de culpa. Es necesario destacar, con Christian Casaubon, que “les protagonistes sont souvent porteurs de la mémoire des autres que se mêle à la leur”⁴²⁷. Podría prescindirse, incluso, del adverbio *souvent* y, entonces, llegar a comprender mejor la responsabilidad y la presión que se vierte sobre Manuel, que tiene la obligación moral de evitar que desaparezca lo que con tanto esfuerzo se ha mantenido entre los suyos: la historia familiar y colectiva de un pueblo. Tal vez ya no duela tanto el escarnio por el abandono del bisabuelo Pedro Expósito, pero la indignación se la deben a su bisabuelo, después a sus abuelos, después a sus padres y, finalmente, a sus hijos.

La sensación de haber roto la cadena provoca en Manuel un sentimiento intenso de desasosiego y de culpa que lo atormenta durante el desarrollo de toda la novela. Ese martirio se ve intensificado, especialmente, cuando Manuel piensa en el abandono injusto al que ha sometido a sus padres, a los que contempla con una profunda ternura: “No me acuerdo de su cara y huyo de la culpabilidad de imaginarme cómo será ahora mismo su vida, el progreso de la vejez, el dolor de las articulaciones, la dificultad de subir las escaleras, de mantener limpia la casa, ella sola, sin la ayuda de nadie” (*El jinete polaco*, págs. 82-83). El sentimiento de culpa al pensar en su madre es descarnado, pero, en otros lugares, esa culpabilidad está suavizada o diluida por una postura

⁴²⁶ A. Muñoz Molina, “Prólogo” a W. Faulkner, *¡Absalom, Absalom!*, Madrid, Ed. Debate, 1991, pág. XIII.

⁴²⁷ C. Casaubon, “Des racines à l’exil: mémoire et oubli”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/casaubon/des_racines_a_lexil/des_racines.htm, pág. 2.

afectuosa ante ellos y ante la vejez. De esta manera, Manuel siente verdadera compasión al mirar a su padre y un miedo particular hacia el paso del tiempo y su propio envejecimiento:

Sólo le faltan dos años para jubilarse. Lo pienso y me niego a aceptarlo. Se pone en pie y me pide que lo disculpe porque debe acostarse y me dan ganas de acercarme a él y de besarlo, pero no hago nada, le digo buenas noches y al mirarlo de espaldas sigo viéndolo fuerte y erguido, cansado pero todavía invencible, mucho más joven que cualquier hombre de su edad (*El jinete polaco*, pág. 554)⁴²⁸.

La compasión no va dirigida únicamente hacia su padre o hacia su madre. Esa ternura es una forma de querer a sí mismo, porque, después de renegar, con toda la fuerza de la adolescencia⁴²⁹, de los saberes transmitidos de generación en generación, después de haber intentado sacudirse el polvo anticuado de la tradición para vestirse con los ropajes de la modernidad, se da cuenta de que “uno se pasa parte de la vida queriendo no parecerse a su padre y un día descubre que ha heredado no lo mejor de él, sino sus manías más insoportables” (*El jinete polaco*, pág. 457). Inevitablemente, Manuel pertenece a su familia y arrastra, mal que le pese, sus costumbres, sus gestos y, lo más importante, aquello que decía Borges, esa urdimbre de palabras propias, “ese dialecto de alusiones / que toda agrupación humana va urdiendo”⁴³⁰. Cuando Manuel deja de odiar a su padre y llega a entenderlo, la comprensión se hace

⁴²⁸ En otro lugar, la ternura se hace explícita: “Casi lo reconozco desde lejos, igual que de niño lo reconocía entre la gente del mercado por su manera de andar con un arrebato de admiración y ternura, aunque no viera su cara, pero no sé calcular su edad” (*El jinete polaco*, pág. 27).

⁴²⁹ “Pero no sé quién es ni cómo es y sólo empezaré a comprenderlo cuando pasen los años y el odio y la necesidad de sublevarme contra él se extingan y empiece a descubrir lo mucho que nos parecemos” (pág. 238).

⁴³⁰ J. L. Borges, “Llaneza”, en *Obra poética, I*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 50.

recíproca. De esta manera, se relaja la culpa de Manuel y se suavizan los reproches de su padre, que no entendía cómo su hijo ha podido abandonar la huerta que con tanto trabajo y empeño cultivaba:

«He pensado que voy a vender la huerta [...]. Yo solo ya no tengo fuerzas para tanto trabajo, y dice el médico que cualquier día puede darme otra vez el dolor». No me hacía un reproche por haberlo abandonado: se rendía melancólicamente a la evidencia del cambio de los tiempos, aceptaba que ya no era joven y que mi porvenir no iba a parecerse al que él imaginó (*El jinete polaco*, pág. 399).

El sentimiento de culpabilidad de Manuel, que recorre toda la novela, se diluye en la tercera parte, que supone una vuelta a las raíces. Manuel es un verdadero héroe, se ha sobrepuesto a todas las supersticiones, ha superado todas las ceremonias pueblerinas, rebelándose incluso contra su propia familia, con un anhelo de libertad impropio de un joven de provincias. La superación de ese desarraigo se percibe en el cambio de su actitud. Hay un momento en la novela, cuando está en una habitación neoyorquina con Nadia y recuerda su pueblo natal, en que el lector se percata de que Manuel ha llegado a un estadio de tranquilidad. Ya no odia, ni desdigna su ciudad, ni tampoco se enfrenta a las aprensiones de su familia, sino que simplemente se da cuenta de que “no sentía angustia, ni premura, ni miedo, como tantas veces, como casi siempre en su vida, ni el remordimiento sin motivo que lo había trastornado desde que tuvo uso de razón” (*El jinete polaco*, pág. 19). Manuel ha conseguido descargarse de todo el lastre que supone la provincia –el miedo y el remordimiento, fundamentalmente– sin romper con ella. Antes de llegar a este punto de armonía, ha pasado por fases muy aciagas y desagradables, de desconciertos y angustias, que se superan gracias a la relación sentimental con Nadia.

La acción de la novela avanza movida por el conflicto que supone el desarraigado del joven. Muñoz Molina cree que, para que haya novela, debe existir una contrariedad y señala, en ese sentido, refiriéndose a los héroes que más interesan en la literatura que “en todos ellos hay un disgusto escondido o notorio hacia su posición en la realidad, en los alveolos de las clases sociales, en los vasos comunicantes de la ternura o del desarraigo”⁴³¹. Efectivamente, Manuel oculta una rebelión contra su clase social, una rabia contra la imposibilidad de marcharse de Mágina, un pueblo que lo asfixia, con sus costumbres de siglos y con su clasismo arraigado. Ese clasismo impide, incluso, que Manuel se acerque a la zona en la que vive Marina, la jovencita de la que andaba enamorado cuando estudiaba en el instituto. Soria Olmedo, haciendo alusión a este aspecto, indica, en la introducción a *Nada del otro mundo*, que el tipo de personaje o de héroe que utiliza normalmente el autor en sus cuentos – aunque estas palabras se pueden extrapolar, sin ningún inconveniente, a esta novela y a su protagonista– es aquel que va “del margen al centro de la vida, del campo a la ciudad, de la adolescencia a la madurez [...] donde todo lo sólido se desvanece en el aire”. Continúa diciendo que “los héroes de Muñoz Molina modulan esta trayectoria una y otra vez con tonos y contextos precisos y adecuados a cada ocasión”⁴³². En efecto, en Manuel se recopilan todas las transiciones: del pueblo a la ciudad, de la infancia a la madurez, de la realidad al deseo, del pasado al futuro, y otra vez al pasado. Esas transiciones, que son traumáticas y no siempre satisfactorias, lo convierten en un inadaptado, en un desarraigado que no encuentra su sitio ni en el prosaísmo de lo primero ni en el supuesto paraíso de lo segundo. El anhelo de Manuel es desprenderse de todo aquello a lo que estaba predestinado y consigue, frente a eso, el vacío de

⁴³¹ A. Muñoz Molina, “Sospecha de una trampa”, en *Las apariencias*, edición citada, pág. 266.

⁴³² A. Soria Olmedo, art. cit., pág. 21.

un vagabundo errante en busca de un lugar y un estado con el que identificarse. Esa es, en las palabras inteligentes de Mas i Usó, la tragedia de Manuel, que “consiste en haber deseado salir huyendo de Mágina como un jinete salvaje en busca de mundo y ahora, desde la otra parte del mismo, añorar su ciudad y sentir la necesidad de recordarla como una seña de identidad”⁴³³. Cuando recupere esas señas de identidad, la armonía se habrá recuperado.

Todo este proceso de alejamiento de las raíces comunes suele justificarse, como de hecho se hace muchas veces, hablando de los problemas psicológicos y sociales con los que tiene que enfrentarse el hombre postmoderno, en esta nueva edad de la comunicación en la que el yo se encuentra saturado⁴³⁴. Están documentadas las crisis de personalidad que sufren los protagonistas de la novela contemporánea, pero no es menos cierto que esas crisis no responden siempre al reflejo exacto de la sociedad. No puede olvidarse que, ante todo, las novelas son obras literarias que encierran en sus mundos de palabras toda una tradición muy fecunda, la tradición occidental. En este sentido, es interesante destacar que este tipo de personajes existen desde muy antiguo. Bajtín habla de ello al referirse al subgénero de la novela regional, en contraposición al idilio: “Como norma, no existían en el idilio héroes ajenos al mundo idílico. En la novela regional aparecen algunas veces un héroe que se separa del conjunto local, se marcha a la ciudad, y parece o vuelve cual hijo pródigo a la comunidad natal”⁴³⁵. Con esto se quiere argumentar, simplemente, que este modelo de protagonista que trata de desvincularse de su tierra es muy antiguo y conocido en la

⁴³³ P. Mas i Usó, *op. cit.*, pág. 53.

⁴³⁴ Vid. K. J. Gergen, *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (Barcelona, Padiós, 1992), donde se trata el tema de la presión que sufre, en la actualidad, la integridad del individuo; G. Lipovetsky (*op. cit.*, págs. 17-33), que aborda el tema de la desorientación contemporánea como consecuencia de la oferta excesiva y desordenada en todas las esferas sociales.

⁴³⁵ M. Bajtín, *op. cit.*, págs. 381-382.

tradición literaria. Sí es cierto, a pesar de todo, que esas escapadas de la región, de las que habla Bajtín, iban encaminadas en otro sentido, no exactamente motivadas por un rechazo visceral de sus propias raíces, sino, más bien, para hacer fortuna, para conocer nuevos mundos, para vivir aventuras, etcétera. La ruptura radical con la tradición, la desazón de sentirse incómodo en todos los lugares, viene precedido y determinado, como indica el propio Muñoz Molina, por el “tránsito de una sociedad arcaica a una moderna, y eso –continúa– implica muchas cosas, entre ellas el desarraigo de la gente”⁴³⁶.

El desarraigo de la gente aparece cuando se siente la herencia no como un bien de la comunidad, sino como una condena para el individuo. Para evitar esa pena, que, según Justo Serna, es la del “miedo transmitido de generación en generación [...] y la vieja ignominia del bisabuelo Pedro, la herida familiar del expósito ignorante de su origen”, Manuel busca alejarse de su tradición familiar, detener la transmisión de los miedos, de las humillaciones del pasado hacia el futuro. En palabras de Serna, “si el joven se cree un jinete en la tormenta es porque se vive arrojado a un mundo que no es el suyo, un mundo hipotecado de antemano, con infiernos y con determinaciones de sus antecesores”⁴³⁷. El protagonista no sabía, sin embargo, que, al abandonar el mundo de sus padres, sólo le quedaría el vacío y la nada, un sentimiento intenso de alienación. Muñoz Molina, cuando trata el asunto del nombre de sus criaturas, señala que “es una manera de poseer el personaje, es una manera de tenerlo entero y tenerlo sonoramente, resumido en una sola

⁴³⁶ X. Monet, “Escribo contra mí mismo porque necesito romper con lo que he hecho”, *El País*, jueves, 17 de octubre de 1991. En este mismo sentido, Zamora Águila se refiere a la desorientación contemporánea: “Pesimismo, fatalismo, angustia, náusea (asco): ésta es la ética de los personajes principales de la novela frente al problema de la libertad que les plantea su tiempo histórico” (V. F. Zamora Águila, “Memoria, anticipación y tiempo en *El jinete polaco*: algunas implicaciones filosóficas”, en I. Beisel (ed.) *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa contemporánea*, en *Ask*, Mannheim, vol. IX, 1997 (número monográfico), pág. 65.

⁴³⁷ Justo Serna, *op. cit.*, pág. 191.

palabra”⁴³⁸. En concordancia con sus palabras, se entenderá que el protagonista de *El jinete polaco*, que lleva el mismo nombre que su abuelo y que es, además, un nombre muy arraigado en las costumbres populares, no pueda desprenderse de su ascendencia sin renunciar, con ese gesto, a parte de su integridad individual. Por esta razón, señala Christine Pérès, en relación con los personajes de las cuatro primeras novelas del autor, que “en dépit de leurs divergences apparentes, ces romans du déracinement représentent tous des variations sur le même thème: la quête obsédante d’une identité perdue”⁴³⁹. Efectivamente, Manuel se ha quedado sin identidad, aunque, más que perderla, ha renunciado a ella, con el precio que eso supone. En un momento del libro, se considera condenado e incapaz de librarse de esa condena: “Me hago la raya, me echo el flequillo sobre los ojos, es inútil, siempre tendré cara de palurdo, cara de hortelano, de mocetón de Mágina, quién pudiera parecerse a Jim Morrison, o a Lou Reed” (*El jinete polaco*, pág. 236). No siente como suya ni su propia cara, que arrastra el aire de familia y, por tanto, una herencia insobornable.

La forma más rápida de escapar de la tradición es el exilio voluntario. *El jinete polaco* es una novela llena de exilios y de exiliados que, en un artículo bastante fino de M. E. Jordan, se enumeran por orden cronológico: don Mercurio, Pedro Expósito, Otto Zenner, el abuelo Manuel, el comandante Galaz, el Praxis, Ramiro Retratista y, finalmente, el propio Manuel. Aunque se equiparan, o parecen equipararse, cada uno de los exilios como rasgo propio de la postmodernidad, hay que llamar la atención sobre una cosa: no todos estos destierros tienen la misma entidad y la misma causa. De hecho, el exilio de Manuel es único. No se parece al de Don Mercurio, Pedro Expósito, Otto Zenner, el abuelo

⁴³⁸ F. Martín Gil, “El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Quimera*, Barcelona, nº 83, noviembre de 1988, pág. 28.

⁴³⁹ C. Pérès, *Le nouveau roman espagnol et la quête d’identité: Antonio Muñoz Molina*, Paris, L’Harmattan, 2001, pág. 15.

Manuel o el Praxis, porque estos son exilios obligados por la situación política que se vive y no suponen una ruptura con la tierra; al contrario, originan una mayor ligazón. Tampoco se parece al de Ramiro Retratista, que se produce por un motivo de orden artístico. Mágina asfixia su obra fotográfica y no quiere que su arte se deje encorsetar por las exigencias de la provincia. El exilio voluntario de Manuel, en cambio, según indica acertadamente Jordan, “es producto de la *gap generation*, de la transculturación provocada por los medios masivos de comunicación, de los cambios socio-económicos que han alejado a su generación de la tradición campesina y la han encaminado a profesiones liberales”⁴⁴⁰. Se echa en falta, en la enumeración de los exilios, el de Nadia, que se convierte en uno de los más importantes por su relevancia argumental. Nadia incita a Manuel para que comience a contarle cómo es Mágina y, de este modo, lo lleva a reencontrarse con su tradición oral.

El artículo de Jordan peca de un esfuerzo excesivo por incluir la obra del jienense dentro de la moda postmoderna, cuyos rasgos fundamentales son, según este análisis, el exilio y la equiparación de historia y ficción. Aunque en virtud del exilio cabría sostener que esta novela es postmoderna, debe subrayarse que deja de serlo en el preciso instante en que Manuel regresa a la tradición y se enquistaba en la cadena de la transmisión de la cultura: Nadia es la primera a quien le transmite su herencia.

Aunque Manuel es un personaje excepcional dentro de la obra y su exilio es incomparable con el resto, existe una estrecha relación con el comandante Galaz. Jordan lo pone de manifiesto cuando habla de la similitud de caracteres y de la similitud actancial de ambos personajes⁴⁴¹. En primer lugar, sus exilios respectivos no son sólo físicos, sino también

⁴⁴⁰ M. E. Jordan, “Los exilios de *El jinete polaco*”, en F. Sevilla y C. Alvar (eds.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Castalia, 2000, pág. 563.

⁴⁴¹ *Ib.*, págs. 565-566.

espirituales, motivados por un sentimiento de alienación con el entorno y con la propia vida que llevan. De esta manera, en la vida de Manuel y de Galaz se cumple lo que Muñoz Molina preconizaba, en el prólogo a *Don Gitano* del escritor e hispanista irlandés Walter Starkie, cuando se refería al viaje a las tinieblas que se produce en algunas obras: “el corazón de las tinieblas no está en el centro innombrado de África, sino en la conciencia del viajero, en una calle de la ciudad, a un paso de nosotros”⁴⁴². En efecto, ambos personajes, aunque de manera distinta, sienten la tiniebla, el malestar y el desarraigo en su ciudad natal. Después, cuando se exilian, se unen al desarraigo la alienación y el sentimiento de desconocimiento y de desubicación en los nuevos lugares. Tan desarraigado está el comandante Galaz como Manuel, tanto destierro existe en quien cumplió sus anhelos de marcharse de la ciudad y después comprobó que, en realidad, quería volver a ella, como quien anhela continuamente ser otra cosa distinta de la que es y no lo consigue nunca.

El comandante Galaz cumplió desde siempre con lo que su familia y la tradición le marcaban. Fue un militar ejemplar, sin tener ningún tipo de interés por esa profesión; fue un esposo ejemplar sin amar a su mujer, sólo por el hecho de tener una descendencia a quien transmitir lo que sus padres le habían obligado a heredar⁴⁴³. De hecho, el símbolo de Galaz, que a través de Nadia será trasladado a Manuel, es el cuadro atribuido a Rembrandt, “El jinete polaco”. Nadia percibe esta identificación: “Mira la cara indiferente y joven del jinete y le parece ver en ella un helado desafío que siempre le dio miedo, una solitaria determinación en la que ahora adivina el retrato espiritual de su padre” (*El jinete polaco*, pág. 497). Nadie hasta entonces se había percatado de ello, nadie podía

⁴⁴² A. Muñoz Molina, “Prólogo” a W. Starkie, *Don Gitano*, Granada, Diputación Provincial, 1985, s. n.

⁴⁴³ “No amaba el Ejército, pero tampoco amaba a su primera novia el día que se casó con ella, y nada de eso le impidió ser un oficial modélico ni un marido escrupulosamente fiel” (*El jinete polaco*, pág. 301).

sospechar que bajo la ejemplaridad del comandante se escondía un anhelo de libertad sólo equiparable al Manuel adolescente. De hecho, junto con el protagonista, es el único que tiene las suficientes agallas para romper, “en las primeras horas nocturnas de una confusión que velozmente se desbocaría hacia la guerra, con el destino que le fue asignado desde que nació” (*El jinete polaco*, pág. 219)⁴⁴⁴. Se diferencia de Manuel, tal vez, en que el arrojo le llegó demasiado tarde y le costó un desarraigo crónico. La tragedia del comandante Galaz es mayor que la del traductor quien, al final de la novela, logra reconciliarse con su memoria y sus raíces. Como en el poema XXIII de sus proverbios y cantares, de Antonio Machado, Galaz vive en paz con los hombres y en guerra con sus entrañas. Antes de liquidar a aquel teniente se dice en la novela: “No sentía miedo, sino una ira sin objeto ni destinatario preciso que se volvía contra él mismo convertida en rencor” (*El jinete polaco*, pág. 346). El comandante confiesa amargamente, al llegar a España después de bastante tiempo: “Este ya no es mi país. Ya no hay ninguno que lo sea” (*El jinete polaco*, pág. 224). En cambio, Manuel puede estar satisfecho de haber logrado recuperar su país y su tierra. Por tanto, el personaje más desgraciado de cuantos pueblan la obra es Galaz, que vive un fracaso sin solución. El de Manuel, en cambio, está más ligado a la literatura y a las ilusiones adolescentes, un fracaso más literario, menos real. La desgracia de Manuel, en algunos momentos, está muy cercana de una pose pesimista.

Manuel, por otra parte, apoya su exilio no sólo en la lejanía física de su pueblo y en la lejanía moral, sino que fundamenta su separación en la ruptura con la lengua. Las lenguas arrastran una tradición y la mejor

⁴⁴⁴ En la novela, se dice explícitamente que nunca decidió lo que quería hacer y que se desentendió, por tanto, del dominio de su destino: “Un enigma imposible, el de su vida hasta los treinta y dos años, el de su entrega inflexible a una tarea que nunca le importó: la de llegar a ser lo que otros decidieron que fuese” (*El jinete polaco*, pág. 253).

forma de luchar contra la herencia es romper con su vehículo de transmisión. El problema es que Manuel no se siente cómodo, no sabe instalarse en otras lenguas. Así, cuando, trabajando, observa a su alrededor, ve “traductores soñolientos [que] miran por el cristal de sus cabinas y buscan equivalencias instantáneas para las palabras absurdas que escuchan en los auriculares pensando en otra cosa” (*El jinete polaco*, pág. 426)⁴⁴⁵. Es importante el adjetivo “absurdas” aplicado a las palabras. La lengua propia nunca es absurda, nunca es un galimatías, uno la emplea con la intención de comunicar a los demás algo íntimo, algo propio. Cuando Manuel se convierte en mero transmisor de palabras que no entiende y que no le dicen nada, está traicionando la esencia del lenguaje y al mundo de su infancia: abandona las palabras de sus padres para usar palabras vacías. Manuel no podía haber elegido un trabajo más apropiado para apartarse de la tradición y exiliarse de Mágina. Ese alejamiento conlleva, inevitablemente, un estado perpetuo de alienación. Es curioso, sin embargo, que, en medio de la vorágine de palabras sin sentido que debe escuchar permanentemente, Manuel descubra en sus reflexiones, en sus pensamientos, las frases que decía su padre. Eso sucede cuando se pregunta a sí mismo por qué está trabajando con un idioma que no le pertenece. En la construcción de la pregunta usa una expresión de su padre, que probablemente fuera de su abuelo. Supone esto el inicio del reconocimiento de una tradición con la que, hasta ese instante, estaba enfrentado:

Miro con atención el fondo de mi vaso y mi sombra se acerca para no dejarme solo y me hace en voz baja la pregunta, qué estás haciendo aquí, qué tienes tú que ver con nadie, eso era lo que me

⁴⁴⁵ La gente de su pueblo, temiendo el poder embaucador de la palabra ajena, “no las pronuncian por miedo a equivocarse, tal vez incluso por desconfianza hacia ellas, pues no ignoran que son palabras de otros y que con frecuencia propagan la mentira y sirven para afirmar la primacía de sus dueños” (*El jinete polaco*, págs. 577-578).

decía mi padre para alejarme de los malos amigos, qué hago yo en una cabina de traducción del Parlamento Europeo (*El jinete polaco*, pág. 441).

Cuando Nadia le pide que le cuente cosas –cosas tuyas, de verdad, las que siente como propias antes de decirlas–, entonces comienza el proceso de reintegración que desembocará en el regreso a Mágina y en el interés por conocer el final de la historia de la momia. Cuando la novela está concluyendo, Manuel se encuentra con Julián, el cochero de don Mercurio: “Me inclino hacia Julián para no perder ni una palabra y no puedo graduar el orden de las preguntas que se me ocurren. [...] Estoy sentado frente a ese hombre como cuando escuchaba hablar a mi abuelo Manuel en la mesa camilla” (*El jinete polaco*, pág. 591). Julián le dice algo que todos los lectores están pensando: “Que seas tú quien viene a preguntarme al cabo de tantos años” (*El jinete polaco*, pág. 592). Esa pregunta supone el reconocimiento de que Manuel ha vuelto a interesarse por el pasado, por la tradición y a integrarse en ella.

Obviamente, el papel de Nadia es imprescindible para que se produzca esa integración. Sin ella no habría fotos, ni Biblia protestante, ni *Cantar de los Cantares*, ni lámina de “El jinete polaco” que dieran pie a Manuel para su relato. Ya casi al final del libro, refiriéndose a la gente de Mágina y reconciliado, todavía a medias, con su pasado, dice el protagonista acerca de las palabras lo siguiente:

Yo escucho las palabras de Mágina, las de los hortelanos y los aceituneros, las que aprendí de mis padres, y me doy cuenta de que muy pronto desaparecerán porque ya casi no existen las cosas que nombraban [...]: también en las palabras soy un extranjero y un advenedizo, he perdido las que me legaron y el acento con que me enseñaron a decirlas y no acabo de aceptar como mías las que aprendí después. Vivo entre ellas y de ellas pero me son ajenas y

no pueden explicarme y tal vez me rechazan igual que las miradas claras y frías de la gente que se cruza conmigo en las ciudades adonde quise huir cuando tenía quince años. En casa de mis padres y en las calles de Mágina siento que habito en el reino de las palabras y que vuelvo a ser habitado por ellas (*El jinete polaco*, págs. 577-578).

Sin tener conciencia de ello, Manuel ha transmitido esas palabras y esas historias, que piensa que están desapareciendo, a Nadia y con ello les ha otorgado una generación más de vida: la del hijo de Nadia. Manuel, en efecto, vive entre las palabras de otros idiomas pero no siente que lo representen, que lo contengan. Sólo es habitado por ellas en Mágina y sólo se reconcilia con su pasado, con su presente y con su futuro aceptándolas como suyas. La gran ventaja de Manuel, y también del comandante Galaz, es que ellos, cuando se marcharon, se hicieron inmunes a la transformación de Mágina y al paso del tiempo, conservando así la imagen perfecta, inmutable, del pasado. En este sentido, destaca Christian Casaubon que “ceux qui sont partis ne sont pas les plus infidèles à sa mémoire, car ceux qui sont restés ont déserté cet autre monde, cet autre temps dans lequel continuent à vivre les exilés”⁴⁴⁶. Téngase en cuenta que en este mundo pasado seguían viviendo también, anacrónicamente, los componentes del grupo clandestino de resistencia en *Beltenebros*. La diferencia entre aquellos y los personajes de *El jinete polaco* es que, en esta última novela, el recuerdo sobrevive como consecuencia de un sentimiento de cariño hacia el pasado que, en última

⁴⁴⁶ Christian Casaubon, art. cit., pág. 6. Ingenuamente Manuel, al llegar delante de la puerta de su casa espera “instintivamente oír el sonido metálico del llamador, pero mi padre ha pulsado el timbre” (*El jinete polaco*, pág. 548). Es Manuel, y no su padre, el que ha permanecido fiel a la memoria. En *Sefarad*, la voz en primera persona que habla en el primer capítulo de la obra dice: “Sólo quienes nos hemos ido sabemos cómo era nuestra ciudad y advertimos hasta qué punto ha cambiado: son los que se quedaron los que no la recuerdan, los que al verla día a día la han ido perdiendo y dejando que se desfigure, aunque piensen que son ellos los que se mantuvieron fieles, y nosotros, en cierta medida, los desertores” (*Sefarad*, pág. 17).

instancia, logra ponerse al día; en *Beltenebros*, en cambio, los personajes imaginan un mundo paralelo que evoluciona según sus elucubraciones, inexistente, que no se corresponde con el de la realidad.

La memoria, despertada por el encuentro con Nadia, es lo que salva a Manuel y lo libera del mundo de significantes para llevarlo, de nuevo, al mundo de los significados. Esto conduce a la conversión del protagonista en un eslabón más de la cadena de la herencia y de los saberes populares. La importancia de Nadia en este proceso es puesta de manifiesto por William Sherzer, quien señala que “Manuel, at the conclusion of *El jinete polaco*, finds in his future relationship with Nadia *his only act that will finally provide sense to his life*. The reader finds a double action, the collective and the particular. Galaz, alone, confronted his destiny. Manuel returns temporarily to a town that he now perceives as his paradise lost”⁴⁴⁷. Y esas dos acciones, debería añadirse, tienen como punto de confluencia a Nadia, hija de Galaz y amante de Manuel. Nadia personifica y verifica la leyenda del comandante, que Manuel había escuchado tantas veces de niño, y, a la vez, obliga al protagonista a iniciar un acercamiento a la tradición desde el momento en que le pide – ella también es una exiliada de sus raíces– que le cuente cómo es Mágina, como ha sido él, cómo es su familia⁴⁴⁸. En ese sentido, Nadia

⁴⁴⁷ W. Sherzer, art. cit., pág. 21.

⁴⁴⁸ M. T. Ibáñez Ehrlich se refiere a los anhelos contrarios, pero que son el mismo en esencia, de Manuel y Nadia; el primero quiere abandonar su pueblo y para ello utiliza la música inglesa; la segunda utiliza la música tradicional española para abandonar su exilio y regresar a las raíces perdidas de su cultura (M. T. Ibáñez Ehrlich, “«Jinete en la tormenta»: música y metáfora”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*, pág. 126). En cuanto a este asunto musical, a la relación entre los personajes de *El jinete polaco* y algunas canciones y algunos cantantes, se puede acudir al listado detallado realizado por S. A. Oropesa (*op. cit.*, págs. 105-116). Aquí se presta especial atención a la relación de Manuel con “Riders on the Storm” de Jim Morrison, el principal referente en su adolescencia. Otros críticos se han acercado también al tema de la música en la obra del ubetense: Olympia B. González, con su artículo “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*” (*Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 10, nº 2, 1995); de la misma forma, Isabelle Prat, en su tesis doctoral, dedica un apartado a la presencia de la música en los artículos periodísticos del autor, en *El jinete polaco*, en *Los misterios de Madrid* y en

empuja a Manuel a acordarse de la ciudad que, como dice Sherzer, es su “paradise lost”. Ese paraíso perdido corresponde, precisamente, a la necesidad de Manuel por encontrar su identidad, que la poseyó solo durante su infancia, cuando todavía no deseaba huir de Mágina y aún asumía todas las palabras que escuchaba, no sólo las de su familia, sino las de todos los personajes con los que se relacionaba: desde el teniente Chamorro hasta el tío Pedro.

La unión a la tradición y la recuperación evidente de su paraíso perdido se materializa al final de la obra, según las reglas características del género de la novela regional que dictaba Bajtín. Esas peculiaridades, que fijaba el crítico ruso, guardan bastantes puntos en común con otras palabras suyas en las que se refiere a lo que él llama idilio familiar y que puede ser muy significativo en el análisis de la novela de Muñoz Molina:

La acción de la novela conduce al héroe principal (o a los héroes) del gran mundo –aunque ajeno– de las casualidades, al microuniverso natal –pequeño pero seguro y sólido– de la familia, en el que no existe nada ajeno, casual, incomprensible; donde se restablecen las relaciones auténticamente humanas; donde se reanudan, sobre la base familiar, las antiguas vecindades: el amor, el matrimonio, la procreación, la vejez tranquila de los padres reencontrados, las comidas familiares⁴⁴⁹.

Es obvio que no todo es aplicable a la novela del ubetense. Hay que tener en cuenta el cambio social y el cambio de patrón genérico experimentado en la segunda mitad del siglo XX. Se cumple en *El jinete polaco* el regreso a las “relaciones auténticamente humanas”,

Plenilunio, estructurándolo en torno a tres géneros: la música rebelde (rock), el jazz y la música clásica (I. Prat, *L'écriture du quotidien: une convergence entre journalisme et roman (Antonio Muñoz Molina de 1990 à 1999)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2002, págs. 330-344).

⁴⁴⁹ M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 383.

renunciando a la confusión que significa su vida como traductor, pero no se produce la integración total en la cultura tradicional, ligada a la tierra y en lucha contra las inclemencias de la naturaleza. El matrimonio y la procreación no aparecen recogidos en la obra, si bien el final abierto implica grandes esperanzas de que una pareja, que además tienen un hijo, permanezca estable. En este sentido, puede hablarse de un final abierto, pero feliz, porque desde el momento en que aparece Nadia los lazos familiares entre Manuel y su familia empiezan a anudarse. Ibáñez Erhlich llama la atención sobre este asunto: “en la primera parte, Manuel recibe las raíces como base de su personalidad; en la segunda, buscará su propio ser por medio de la ruptura con lo anterior; en la tercera, “El jinete polaco”, las dos tendencias se aúnan para dar paso al equilibrio”⁴⁵⁰. Esto mismo es lo que destacaba Bajtín de la novela regional: el regreso a la armonía.

Aunque la rememoración de Mágina es casi una obligación impuesta por Nadia, que le pide siempre palabras, que no deje nunca de contarle historias y tradiciones de Mágina, Manuel tiene, de manera innata, una especial predisposición para entregarse al recuerdo y a la recuperación de la infancia. Este dato es interesante en relación con la poética del ubetense. En muchas de sus novelas (*Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Plenilunio*, incluso *En ausencia de Blanca*) sus personajes tienen una preocupación constante por el pasado y, normalmente, esa preocupación está ligada al paraíso perdido de la infancia. Así uno de los recuerdos más intensos en la vida de Minaya es la primera vez que entra en la casa de su tío abuelo. Del mismo modo, Jacinto Solana guarda como un tesoro la primera impresión que tuvo al entrar en la biblioteca de su amigo. En *Plenilunio*, el inspector está marcado por una infancia de

⁴⁵⁰ M. T. Ibáñez Ehrlich, art. cit., pág. 124. En este mismo sentido, C. Martín Gaité se refiere a “la necesidad acuciante [de Manuel] de recuperar unas raíces de las que hasta entonces había renegado, de recomponer el tejido de su historia con puntadas de hilo verdadero” (art. cit., pág. 7).

internados y humillaciones. Mario, de *En ausencia de Blanca*, recuerda, con un sentimiento mezclado de ternura y conmiseración, el respeto casi supersticioso de su padre, y de las gentes de pueblo, hacia la cultura, el saber y los libros. Antonio Torres Carnerero, en su tesis doctoral sobre Francisco Umbral, destaca la presencia constante de materiales novelescos que provienen de su infancia. Sus apreciaciones sobre Umbral son, igualmente, aplicables a la obra del ubetense: “La infancia es ante todo, ese foso común conocido por autor y lector, con el cual ambos pueden experimentar unas mismas emociones y sensaciones, filón literario que Francisco Umbral quiere aprovechar”⁴⁵¹.

La adolescencia condujo a un intento violento por romper con el mundo claustrofóbico de Mágina. Pero, si al principio, Manuel quiere huir a ese mundo fabuloso del extranjero y de la lengua inglesa, al final de su aventura, por el contrario, es Mágina la que se está convirtiendo en imagen ideal, transformada ahora en una ciudad deseada. Manuel contagia de su mirada positiva a Nadia que, por otra parte, muestra un interés constante por la ciudad y por formar parte de la cultura española de su padre. Este cruce de anhelos opuestos que son, en definitiva, el mismo anhelo –conseguir lo que no se tiene– es destacado, en su libro, por Franco Bagnouls: “Manuel, sin el velo del deseo y la fantasía posa la mirada sobre su ciudad natal con una objetividad descarnada, esta última mirada representa una reconciliación con ella, con su verdad formada tanto por la realidad abyecta como por la imaginación y el recuerdo creador”⁴⁵². Tal vez exagere Franco Bagnouls con el adjetivo descarnada. La visión que Manuel tiene de su ciudad de origen está siempre tamizada: o bien por su insignificancia en relación con las grandes

⁴⁵¹ A. Torres Carnerero, *La poética de Francisco Umbral*, Sevilla, Padilla Libros, 2003, pág. 371.

⁴⁵² M. L. Franco Bagnouls, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés Editores, 2001, pág. 77.

ciudades de sus imaginaciones; o bien por su carácter salvador y su calidad de paraíso perdido en relación con el desarraigo y la pérdida de identidad que sufre en el exterior. Nunca existe, en esta novela una objetividad descarnada, porque la imaginación y el recuerdo no lo permiten. Christine Pérès pone de relieve la mezcla continua de deseo y de rememoración en la producción literaria del ubetense: “Les narrateurs de Muñoz Molina sont tous des voyageurs immobiles perdus dans la remémoration d’un passé que leur désir et leur imagination font renaître”⁴⁵³. La inexistencia de la objetividad no quiere decir, no obstante, que los personajes de Muñoz Molina se dejen engañar por el espejismo de la nostalgia. Simplemente, se sienten atrapados por el recuerdo del paraíso perdido, de la infancia y se dejan arrastrar, de vez en cuando, por las quimeras de la imaginación.

La postura de Manuel, más que engarzar con la postura engañosa de la nostalgia y de beneficiarse del tópico que dice que cualquier tiempo pasado fue mejor, se circunscribe en la órbita de una ruptura contraria al descreimiento de la postmodernidad. Muñoz Molina, al recuperar la memoria de un pueblo y al inscribir a un individuo en su tradición cultural, abunda en la esperanza del futuro enriquecido por las vivencias del pasado y la herencia. Manuel, al principio, con no poca pose literaria, quiso convertirse en uno de esos hombres postmodernos que se van a la ciudad y olvidan sus raíces. No contaba Manuel con que ese tipo de hombres son tremendamente desgraciados y que no tienen ningún tipo de asidero a la esperanza. Cuando encuentra a Nadia y cambia de actitud, la dicha empieza a poseerlo. David K. Herzberger atiende, precisamente, a esta relación entre el pasado, el presente y el futuro en la cultura occidental del siglo XX, desde Nietzsche, que reniega del pasado y del presente, hasta Proust y Faulkner, que lo recuperan. Esos dos escritores no están elegidos al azar. Son, quizá, los que mayor influencia han tenido

⁴⁵³ C. Pérès, *op. cit.*, pág. 102.

en el ubetense en cuanto al tratamiento del tiempo y de las voces se refiere. Las palabras que Herzberger emplea para referirse a la transformación de Manuel son muy interesantes: “In *El jinete polaco*, Manuel’s literal and symbolic awakening stems from his conscious decision to reinvest his identity in the past when for nearly two decades he had attempted precisely the opposite”⁴⁵⁴. Ciertamente, Manuel renace cuando ahonda en sus orígenes.

El ahondamiento en sus raíces y el recuerdo de su vida de niño y de adolescente se lleva a cabo por medio de una técnica utilizada ya por Proust. Es famoso el episodio de *En busca del tiempo perdido* en que el narrador, después de comenzar a comerse una magdalena, recuerda la infancia en casa de sus tías. De la misma forma, en *El jinete polaco*, la memoria funciona empujada por las sensaciones⁴⁵⁵. Esas sensaciones son, en esta obra, las fotos que Ramiro Retratista cede al comandante Galaz, éste a su hija y Nadia a Manuel; la Biblia protestante que evoca la relación entre Águeda y don Mercurio; y finalmente, los recuerdos compartidos con Nadia, que estuvo durante una temporada en Mágina y le proporciona a Manuel, enamorado de ella, el interés necesario para afianzar sus lazos con la ciudad: ayudar a Nadia a recordar –y, como consecuencia, recordar él mismo– es una señal de amor, puesto que Manuel empieza a hablar porque Nadia quiere saber más sobre sí misma. Christian Casaubon se ocupa de cómo se desarrolla el proceso de la rememoración, muy vinculado a la inconsciencia: “Ce qui fait resurgir le passé dans l’esprit des personnages, comme chez le narrateur de *À la*

⁴⁵⁴ D. K. Herzberger, “Oblivion and Remembrance: the Double Desire of Muñoz Molina’s *El jinete polaco*”, en J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pág. 128.

⁴⁵⁵ Ignacio Echevarría critica el despliegue innecesario de objetos en *El jinete polaco*, que conducen a la rememoración del protagonista. En oposición a eso, sitúa la sencillez y la maestría con la que Proust lleva a cabo, con una simple magdalena, el mismo proceso (I. Echevarría, “En el baúl de los recuerdos”, *El País*, 16 de noviembre de 1991).

recherche du temps perdu, ce sont les sensations, car elles nous renvoient à quelque chose qui s'est inscrit en nous parfois avant que nous en ayons conscience",⁴⁵⁶. A través de Nadia, de la reproducción de *El jinete polaco*, heredado del comandante Galaz y de las fotos heredadas de Ramiro Retratista, Manuel comienza su búsqueda particular del tiempo perdido y logra recuperarlo.

5.2.5. Lorencito Quesada: el Quijote moliniano

Muchos de los personajes ilustres de la literatura han padecido algún grado de enajenación mental, provocada, en muchas ocasiones, por los efectos derivados de un gusto excesivo y un entusiasmo enfermizo por la ficción. Son conocidísimos los desatinos, en los campos manchegos, de Don Quijote, y también de Sancho, cuya imaginación estaba infectada por las palabras del hidalgo; son conocidos, igualmente, los delirios de la señora Bovary o de la desheredada galdosiana; o la locura vidriosa del aficionado a las letras Tomás Rodaja, enfermo tras comer un membrillo con un hechizo de amor. De todos estos personajes se nutre la personalidad y la locura del protagonista de *Los misterios de Madrid*, Lorencito Quesada.

Muñoz Molina utiliza, con asiduidad, el recurso poético mediante el cual sus personajes aparecen en diferentes obras. Este empleo repetido confiere al lector la posibilidad de conocerlo antes de verlo actuar. Philippe Hamon se refiere al nombre del personaje como una etiqueta vacía semánticamente que va cargándose de significación a lo largo de la obra:

⁴⁵⁶ C. Casaubon, art. cit., pág. 3.

À la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un locuteur, « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive⁴⁵⁷.

En contra de las palabras de Hamon, o matizándolas, existen ciertas obras literarias donde se utiliza el conocimiento previo que posee el lector acerca de las características de un personaje concreto. No es sólo Muñoz Molina quien usa este recurso. Juan Carlos Onetti, por ejemplo, maestro del autor, crea un mundo perfectamente cerrado donde se mueven siempre los mismos personajes y donde el lector ha adquirido con ellos una relación de familiaridad. Por otra parte, el autor puede hacer que en su obra intervengan personajes conocidos y fijados en la tradición literaria occidental. A nadie se le ocurriría acoger en su obra a don Juan y hacer una descripción de su personalidad, a menos que esa descripción vaya en contra de lo tradicionalmente asentado.

La primera aparición pública de Lorencito Quesada tiene lugar en un cuento titulado “El cuarto del fantasma”. En este cuento, el lector conoce ya los principales datos de la personalidad del joven. Se sabe que está interesado por el esoterismo, por las ciencias ocultas, por la parapsicología, por los extraterrestres, etc.; que tiene una escasa cultura pero que quiere convertirse en un periodista de prestigio y que da sus primeros pasos en el periódico provincial *Singladura*; se conoce su forma de expresarse, plagada de frases hechas, distorsionadas en algunos casos por la impericia de Lorencito; y se sabe, finalmente, que el escaso conocimiento que tiene del periodismo y de los reporteros intrépidos lo adquirió en el cine y la ficción, puesto que su trabajo en el Sistema

⁴⁵⁷ P. Hamon, art. cit., pág. 126.

Métrico, una tienda de ropa, y su participación continua en las cofradías locales ocupan todo su tiempo. El joven Quesada es, como Don Quijote, un ser inocente, de buen corazón, que se deja arrastrar por su locura.

La siguiente aparición de Lorencito se produce en la obra maestra del jienense, *El jinete polaco*. Allí, el personaje no ha evolucionado, es el mismo que en “El cuarto del fantasma”. Sigue con su fe imperturbable en sus posibilidades de ascender en la jerarquía periodística y, de la misma forma, mantiene su bondadoso esfuerzo por elevar su tierra, Mágina, al lugar más noble entre las joyas monumentales españolas.

Será en *Los misterios de Madrid* donde Lorencito Quesada se convierta en protagonista de sus propias aventuras. En la capital cosmopolita, descubre que la vida no es exactamente igual que en las películas y en la ficción, donde él está educado y donde ha adquirido su particular visión del mundo; y se percata, igualmente, de que su confianza y su inocencia son incompatibles con la maldad del hombre que se refleja, aunque tal vez de una manera un poco exagerada, en la obra.

La novela moderna, inaugurada por *Don Quijote*, pero precedida por toda la tradición picaresca española, consta de una característica fundamental: la desaparición del héroe clásico. Hasta entonces, hubiera sido inconcebible que un personaje tan ridículo como Lorencito Quesada –aunque no por ello el lector deje de sentir una gran atracción y una enorme ternura hacia él– fuera el protagonista de una novela. Ortega y Gasset establece una frontera bien delimitada entre el héroe y el antihéroe: “De querer ser [propio del héroe] a creer que se es [propio del ridículo] ya va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez”⁴⁵⁸. Lorencito Quesada tiene el defecto de creerse un periodista de investigación. En él no queda ningún vestigio heroico propio del héroe clásico. Ángeles Encinar se refiere al concepto

⁴⁵⁸ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 239.

clásico del héroe y afirma que “conlleva un sentimiento de grandeza, superioridad, algo fuera de las posibilidades del mundo normal”, y que, cuando se habla de héroe, por muchos matices que quieran interponerse, siempre “permanece un residuo común respecto a la excepcionalidad de ese ser humano”⁴⁵⁹. De Lorencito sólo puede hablarse en términos antiheroicos o, como sostiene Ortega y Gasset, atendiendo a su carácter ridículo.

Efectivamente, el vecino de Mágina, trabajador riguroso del Sistema Métrico, es un periodista local de poco valor y escritor de poca destreza que utiliza un lenguaje grandilocuente y gastado para ensalzar su idolatrada ciudad natal. El lector sabe que Lorencito es esto, pero él tiene una imagen de sí mismo equivocada: se cree un periodista activo, cuyas aportaciones a *Singladura* son imprescindibles para la gloria del periódico, y como una persona que sabe desenvolverse con soltura en todos los ambientes, desde los locales a los cosmopolitas de la capital madrileña.

Habría que preguntarse cómo el lector percibe esa discordancia entre su verdadero carácter y el personaje que el propio Lorencito se arma en su cabeza. Fundamentalmente, el descubrimiento de su personalidad se produce mediante sus propias palabras. Cuando el lector se enfrenta a las frases hechas que constantemente aparecen en la obra y a la visión que de sí mismo tiene Lorencito, no puede más que asumir que el protagonista de esa novela es un loco o, si no lo hace, convertirse en una persona tan ingenua, tan alejada de la realidad y de la cordura, como el farmacéutico, que ve en él un ídolo digno de la mayor fama.

Lorencito Quesada pertenece a la estirpe de los personajes que, como don Quijote, han perdido la cordura como consecuencia de su pasión por las mentiras de la literatura. Es necesario destacar que

⁴⁵⁹ A. Encinar, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990, págs. 25-26.

Lorencito y Alonso llevan, o es posible que llevaran, el mismo apellido⁴⁶⁰, a pesar de que Muñoz Molina sostiene que lo más importante de un nombre es que le suene bien y a pesar de que afirme, cuando habla del apellido de este personaje, que no lo eligió con la intención de que coincidiera con el apellido de don Quijote, sino simplemente porque le sonaba bien⁴⁶¹. Lo que sí parece obvia es la intención ridiculizante del diminutivo, que lo condena, irremediablemente, a una falta total de seriedad y de dignidad. Sea cual sea la causa de la elección de ese nombre, el hecho es que Lorencito actúa igual que el hidalgo manchego, de una manera inconveniente, sin ningún tipo de relación con la realidad.

Si en los Siglos de Oro el referente cultural era la literatura y, específicamente, los libros de caballería, en el siglo XX y XXI, el cine ocupa ese lugar preferente. Sin embargo, Lorencito también es un lector de literatura que, según lo que ha aprendido en los libros y en las películas del género detectivesco, quiere convertirse en un reportero intrépido que vive aventuras como las del cine y que las resuelve según los patrones aprendidos en él. Igual que don Quijote, que hace su penitencia en Sierra Morena porque sus héroes caballerescos así lo hacían, cuando Lorencito se sube a un taxi interpela al chófer como ha visto que lo hacen en el cine⁴⁶². Estas situaciones, de las que está plagado el libro, demuestran la escasa magnitud del héroe, que carece de iniciativa propia y nunca se desprende de lo aprendido, de lo dado.

Las mentiras del cine y de la literatura y sus tópicos pueden imitarse irónicamente y parodiarse. La locura consiste en no saber discernir que tras los tópicos de la ficción no hay nada, sólo una falta de correspondencia con la realidad. Lorencito Quesada no es capaz de apreciarlo y el farmacéutico que transcribe su aventura tampoco. Parece

⁴⁶⁰ E. García de León, art. cit., págs. 93-94 y pág. 112.

⁴⁶¹ J. M. Begines Hormigo, "Conversaciones con Muñoz Molina", art. cit., pág. 17.

⁴⁶² A. Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pág. 43. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

que Muñoz Molina advierte a los lectores de que tan loco es el que actúa según los modelos cinematográficos como el que observa esa actuación y no nota nada extraño. El novelista advierte de que hay que mirar con ironía, y tal vez con una cierta ternura, las palabras y las desgracias que sufren esos personajes. El lector ciertamente experimenta el mismo sentimiento de empatía con Don Quijote y Sancho cuando sufren las burlas de los duques que con Lorencito Quesada cuando padece todas esas desventuras en Madrid por culpa de la trama urdida por don Sebastián Guadalimar. Y de la misma manera, también, el lector puede reírse de ellos como los tejedores de la trama, porque, en efecto, son merecedores de todas las bromas de que son objeto y de las desdichas que les sobrevienen. Ortega y Gasset, al hablar sobre la cualidad de lo heroico, señala que “como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico”⁴⁶³.

La obra narrativa del ubetense está plagada de personajes como Quesada cuyos actos no se corresponden con la realidad de sus personas. En *Ardor guerrero* hay un personaje secundario de gran valor: el brigada Peláez. El lector siente rápidamente simpatía hacia él porque se presenta, dentro del espacio asfixiante y brutal que representa el cuartel, como un suboficial que carece totalmente de esa marcialidad salvaje y cruel que representan otros personajes, como el sargento Martelo, y cuyas costumbres militares son muy relajadas. El brigada Peláez está asociado a dos frases fundamentales: “En todos los trabajos se fuma” y “¿me ves la idea?”. A partir de aquí puede rastrearse la personalidad del brigada. Mezclado con el típico estereotipo andaluz –porque es de Úbeda, como la voz que narra la historia– se toma cada cierto tiempo un descanso del trabajo. Con la segunda frase no hace más que demostrar su inocencia al

⁴⁶³ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, págs. 237-238.

creerse inteligente o complicado en sus discurrir intelectual. De cualquier forma, lo realmente llamativo de este personaje pusilánime, que reside en el País Vasco y que sobrelleva como puede su miedo perpetuo, es su esperanza de ascender en el escalafón militar y el hecho de considerarse valioso y respetado entre los altos mandos del ejército. En un momento de la obra le dice al narrador: “En cuanto salgamos de cocina convenzo al capitán para que te mande de permiso. Ya sabes tú que a mí no se atreve a negarme nada” (*Ardor guerrero*, pág. 287). El narrador, como Salcedo o Pepe Rifón, sabe que esa supuesta influencia es falsa y que el brigada Peláez, que en alguna ocasión parece desmoronarse y percatarse de su verdadera condición, no tiene más influencia que ellos, que no está hecho para el ejército y que, casi con toda seguridad, jamás ascenderá ni un sólo escalón más de la jerarquía castrense. El narrador, al verse en apuros, toma en consideración la posibilidad de pedirle ayuda, pero desestima la idea: “Se vio desde el principio que entre los mandos de la compañía el pobre hombre era un cero a la izquierda. Habría sido inútil buscar apoyo en él porque el brigada Peláez aún me parecía más acobardado y vulnerable que yo” (*Ardor guerrero*, pág. 194). Como podrá apreciarse, tanto Lorencito Quesada como el brigada Peláez creen ser más grandes de lo que son en realidad; es entonces cuando aparece en la novela el encargado de “tirarle de los pies”, en palabras de Ortega, y mostrar su verdadero carácter. Existe, por tanto, necesariamente, un cierto grado de ironía, de sarcasmo o de burla para que se produzca la integración del personaje en la realidad.

Finalmente, para cerrar este apartado de los locos molinianos, debería prestarse atención a los personajes de *Beltenebros*, fundamentalmente a Luque, que como se recordará aparece también en *Beatus ille* y en *El jinete polaco*. Los personajes de esta novela, Luque y el grupo clandestino que lucha contra la dictadura, actúan según los patrones y los modelos aprendidos en el cine y en los libros de detectives

y de espionaje. La única diferencia que existe con Lorencito o el brigada Peláez es que mientras estos son ridiculizados constantemente y convertidos en comedia, el retorno de Luque a la realidad se muestra como una tragedia. Que Luque no sea capaz de darse cuenta de que no todos los miembros de la resistencia son héroes o de que no todos los asesinatos son justificables, o que no sea capaz de evolucionar, sino que permanezca anclado en un anacronismo ingenuo de libertades y heroísmos, no puede tomarlo a risa Darman, que es el personaje que cuenta la historia. La obsesión de Luque por el heroísmo, además, le cuesta la vida a Andrade. Frente a los desmoronamientos puntuales de Lorencito y el brigada Peláez, que se confiesan interiormente no poder vivir la vida que tienen en su cabeza, Luque permanece siempre imperturbable, seguro de que llegará a ser un héroe de la resistencia antifranquista, igual que Darman, y no valora moralmente las fases que debe atravesar para conseguirlo. Luque lleva al extremo lo que le han contado, sin pasarlo por el intelecto, arrastrado por los libros estalinistas que ha leído.

5.2.6. *Plenilunio y Sefarad*: el homenaje a las víctimas

La trayectoria literaria de Antonio Muñoz Molina se caracteriza por una marcada conciencia de la responsabilidad ética del escritor, aunque nunca pierde de vista que, al escribir una novela, se intenta crear, simplemente, una obra de arte⁴⁶⁴. Efectivamente, en estas dos novelas, una perteneciente al género detectivesco y la otra subtitulada “novela de novelas”, se puede percibir claramente una atención

⁴⁶⁴ En su participación en un programa de libros en Canal Sur TV, “El público lee” (programa nº 57), cuando le preguntan si había escrito *Ventanas de Manhattan* para llamar la atención sobre la descompensación de la riqueza en Estados Unidos, el escritor responde que los libros no se escriben para llamar la atención sobre nada.

decidida a las víctimas, si bien en *Plenilunio* parece apreciarse cierta justicia poética con la detención del asesino y en *Sefarad* es infructífero cualquier intento de castigar al verdugo, ya que el verdugo es la sociedad entera y la naturaleza humana. En *Sefarad* las víctimas, los excluidos no son solamente los arrastrados a los campos de exterminio nazis, o los deportados a Siberia por el régimen comunista, después de haber sido perseguidos como traidores, sino también los enfermos, los emigrados, los que, de alguna forma, han perdido ese tinte de uniformidad que une a todos los individuos de una sociedad común. De esta manera, una de las frases más reveladoras de la obra, y que encierra, quizá, la esencia misma de la postura adoptada por el novelista ante los expulsados, es la siguiente: “Una marca que no se ve y sin embargo no puede borrarse, una mancha indeleble que no está en la cara ni en la presencia exterior, sino en la sangre, la sangre del judío o la del enfermo, la de quien sabe que será expulsado si se descubre su condición” (*Sefarad*, pág. 389).

Además de esta preocupación, que podría aplicarse también al asesino de *Plenilunio*, existe en *Sefarad* otra cuestión más inquietante todavía. Muñoz Molina se centra no sólo en el hecho de que pueda descubrirse cierta naturaleza que, con razón o sin ella, excluye al individuo de la masa, sino también en una circunstancia más atroz: la decisión colectiva de convertir a alguien en algo que no es y, además, declararlo culpable de serlo. En este sentido, afirma el autor que en *Sefarad* puede percibirse una experiencia asimilable por quien haya sufrido la marginación en cualquiera de sus formas y por quien haya sido visto como algo que no es:

En definitiva, por cualquiera que sienta en un momento determinado que el mundo se quiebra a su alrededor y que se ha convertido en un enemigo; en algo que otros han decidido que es.

Igual que alguien decide de pronto que eres judío, aunque tú no lo hayas pensado en tu vida, también alguien decide que eres un traidor, que es lo que sucedía durante las purgas estalinistas⁴⁶⁵.

El hecho de convertirse en culpable, en algo que uno no es, aparece en toda la literatura de Franz Kafka, desde Josef K., que acepta una culpa que desconoce y que otros le han impuesto, al que no “lo acusaron de nada, salvo de ser culpable” (*Sefarad*, pág. 64), hasta la imagen de un Kafka niño que suplica a su cocinera que no lo delate ante su maestro: “Yo empezaba a suplicar, ella meneaba la cabeza, cuanto más le suplicaba tanto más importante me parecía el motivo de mi súplica, tanto mayor el peligro”⁴⁶⁶. Al asimilarse que se es culpable, como Kafka niño, no se puede hacer otra cosa sino agrandar el sentimiento de culpa.

En *Plenilunio* se defiende la inocencia de las víctimas y la culpabilidad de los verdugos por encima de todos los matices que quieran o puedan interponerse. Es una buena novela de género que peca tal vez de defender demasiado explícitamente esa postura ideológica, más apropiada, quizás, para un artículo periodístico. Es importante destacar la intensa relación existente entre esta obra y *Sefarad*; de hecho, *Plenilunio* cuadraría perfectamente como capítulo de aquélla, puesto que se cuenta la vida del inspector, marcado desde su nacimiento por la exclusión del mundo de los normales⁴⁶⁷, y del asesino, un joven infeliz que, al no poder soportar su vida de pescadero, ha reaccionado

⁴⁶⁵ A. Loureiro, “Entrevista: Antonio Muñoz Molina, vidas de novela”, *Leer*, nº 120, 2001, pág. 45.

⁴⁶⁶ F. Kafka, *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 59.

⁴⁶⁷ “Leyó por encima la fecha y el encabezamiento, *Madrid*, la prosa cruenta y oficial que resumía en unas cuantas líneas su origen y la mancha con la que había nacido y el porvenir que se le asignaba, *hallándose su madre falta de medios e incapacitada por enfermedad y su padre cumpliendo la arriba señalada condena*”, en A. Muñoz Molina, *Plenilunio*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, pág. 142. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

vilmente⁴⁶⁸. Justo Serna, en un magnífico trabajo que aparece en Internet, en la página de la Universidad de Valencia, relaciona estas dos obras y las opone a las publicaciones anteriores del autor. Frente a obras como *El jinete polaco*, *Beatus ille*, *Los misterios de Madrid* u otra cualquiera en que los personajes, aunque timoratos y pusilánimes, son capaces de emprender empresas que mejoren su posición en el presente y que rompan con los dolores del pasado, “en *Plenilunio*”, afirma Justo Serna, “los protagonistas arrastran silenciosamente un pasado de dolor, un presente de desconcierto o de vacío, de humillación y de estupor, son taciturnos y están llenos de estigmas invisibles y de heridas profundísimas”. Serna no se limita a esta apreciación general, sino que destaca que “el personaje central de *Plenilunio* es la niña asesinada, la niña que sufre estupro y muerte, la víctima absoluta de la iniquidad, del rencor y de la perversidad”. Es esto lo que relaciona *Plenilunio* y *Sefarad*: “Ese dato, el de la piedad con la víctima, estaba ya en *El jinete polaco*, pero ahora cobra una dimensión de tragedia clásica y de horror sin reparación posible. Y ese dato, ese tratamiento y ese motivo reaparecen transformados en *Sefarad*”⁴⁶⁹.

Por otra parte, en las dos novelas, el lector es testigo de la debilidad de las fronteras entre la bondad y la ignominia. En *Sefarad*, los supervivientes de la masacre nazi y de las persecuciones comunistas son incapaces, en ciertas ocasiones y en algunos momentos en que el recuerdo de su pasado se lo impide, de mirar tiernamente a un anciano o de dar los buenos días con cordialidad a una anciana, porque, en efecto, dudan de si esconden un pasado de acusaciones contra los judíos y de gritos de apoyo al III Reich. En el último capítulo de la obra, que

⁴⁶⁸ Tal vez, Manuel, el protagonista de *El jinete polaco*, si no se hubiera marchado a estudiar a Madrid, habría acabado como el asesino de *Plenilunio*: angustiado por su vida de tendero.

⁴⁶⁹ J. Serna, “Pasados posibles. Memoria, ficción y vida en Antonio Muñoz Molina”, <http://www.uv.es/~jserna/ammp.htm>, pág. 10.

también lleva por nombre “Sefarad”, una voz en primera persona, que coincide con la de Muñoz Molina o, según los preceptos de lo real verosímil, podría coincidir, reflexiona de la siguiente manera, mientras se bebe un chocolate en una pastelería alemana:

Qué habría hecho ese hombre en la Alemania de los años treinta, y más tarde, durante la guerra, dónde habría estado. [...] Fui mirando a las otras personas que había en el local [...] y en cada cara de hombre o mujer quería imaginarme los rasgos y las actitudes de cincuenta o sesenta años atrás, de modo que se iba produciendo en ellas un principio inquietante y luego amenazador de transformación, una punzada negra de sospecha, y esas facciones ajadas y apacibles las veía jóvenes y crueles [...]: cuántos de los que estaban a mi alrededor habrían gritado *Heil Hitler*, qué habría en la conciencia, en la memoria de cada uno de ellos, hombre o mujer, cómo me habrían mirado al cruzarse conmigo si yo hubiera llevado una estrella amarilla cosida en la pechera del abrigo (*Sefarad*, pág. 483).

En las acusaciones, en los comportamientos de las personas durante la eclosión del nazismo, se pone de relieve en la obra el hecho de que la bondad o la vileza, el valor o la cobardía no dependen tanto de la personalidad y los ideales del individuo como de la sucesión de azares y de reacciones más o menos irracionales que lo arrastran, en una situación límite, a actuar de una manera concreta. Muñoz Molina pretende recoger en su obra esta suma de azares y la desorientación ante sucesos inesperados en la actuación de sus personajes. A pesar de lo dicho, el miedo o el afán de supervivencia no eximen de culpa a los verdugos ni eliminan de las víctimas su cualidad de inocentes.

En *Plenilunio* tampoco está claro dónde comienza el límite de la maldad. Así, se busca tras una cara absolutamente normal, la iniquidad

de un asesino. Igual que en *Sefarad*, la cara no es el reflejo del alma. En un pasaje de la novela, el inspector se resigna ante la imposibilidad de reconocer al asesino a través de sus rasgos físicos:

Podría haberlos visto mil veces y no habría sospechado de ellos. Cualquier mirada puede ser la de un inocente o la de un culpable, pensaba, acordándose de las miradas serenas y francas que había en cada una de las fotos del cartel de los terroristas más buscados (*Plenilunio*, págs. 482-483).

Esta preocupación del escritor ubetense entronca con su interés constante de convertir la literatura en un arma de lucidez y de clarividencia, en un arma que sea capaz de dotar al hombre de la inteligencia suficiente para desenmascarar la realidad que se oculta debajo de lo aparente. En relación con esto, es de cita obligada un artículo, titulado “Nadie lo diría”⁴⁷⁰, recogido en la compilación que lleva por nombre *Las apariencias*, donde se muestra a un joven, de normalidad rotunda pero integrante del grupo terrorista ETA, que carga su coche de explosivos para colocar bombas en las calles más concurridas de las grandes ciudades.

En *Plenilunio* y *Sefarad*, el lector asiste al triunfo de la solidaridad humana y la defensa de las víctimas sobre la lógica de las leyes, que parecen proteger algunas veces los intereses de los verdugos. Dice K. Beilin –y esto puede aplicarse también a *Plenilunio*– que “*Sefarad* nos muestra al individuo disperso y múltiple y nos invita a un ejercicio permanente de empatía”⁴⁷¹. Efectivamente, Muñoz Molina sirve al lector una serie de escenas, de vidas desgraciadas de novela, en

⁴⁷⁰ A. Muñoz Molina, “Nadie lo diría”, en *Las apariencias*, edición citada, págs. 85-89.

⁴⁷¹ K. Beilin, “Antonio Muñoz Molina: *Sefarad*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 27, nº 2, 2002, pág. 340.

las que el lector suele identificarse con la víctima y en las que el propio autor se ve implicado: “He pretendido contar lo que yo descubriría de esos personajes, pero también contar mi actitud ante esos personajes; la forma en que el descubrimiento de esas personas y sus historias entraba en mi propia vida”⁴⁷². No obstante, hay un capítulo en *Sefarad* – “Berghof”⁴⁷³–, donde el lector es puesto a prueba, donde se enfrenta a una mezcla de conmiseración y repugnancia ante la agonía de un anciano nazi, oficial en su juventud de las SS. El personaje que lo encuentra a punto de morir, un médico que veranea cerca de la mansión donde vive, experimenta la misma sensación que el lector. La distancia temporal, los años que separan las matanzas de los nazis, o los actos sanguinarios de los comunistas, del presente –intenta mostrar Muñoz Molina con este capítulo– no absuelve a sus ejecutores ante los ojos de la humanidad. La memoria no puede cometer el error de permitir que el tiempo la adormezca y se lleve con él las atrocidades del pasado. Así, en la novela, el médico observa el poderío del pasado y las monstruosidades que auspiciado por él se cometieron, frente a la decadencia actual, al ingreso de ese oficial en el mundo de los excluidos, la vejez y la enfermedad:

No hay nada que no sea nazi, que no conmemore y celebre el III Reich. Lo que yo percibo como confusa proliferación tiene un orden perfecto y catalogado de museo. Y mientras tanto ese hombre sigue jadeando en el suelo, llamándome con la voz tan ronca que apenas brota de la oquedad cavernosa del pecho, *Bitte*, mirándome aterrado con sus ojos incoloros y enrojecidos en los lagrimales y en las comisuras internas de los párpados (*Sefarad*, pág. 267).

⁴⁷² A. Loureiro, art. cit., pág. 48.

⁴⁷³ Aquí se puede apreciar una clara referencia a *La montaña mágica*, de T. Mann.

En *Plenilunio* hay un momento en que el inspector se enfrenta al verdugo cara a cara. El caso, sin embargo, es completamente distinto. En *Sefarad* el tiempo ha apaciguado los ánimos, en *Plenilunio*, en cambio, el inspector sufre todavía el dolor de los padres cuya hija fue asesinada y la impotencia de los familiares de la segunda niña, que también estuvo a punto de morir. Esto precisamente se colige de la “novela de novelas”: aunque hoy en día no se oiga el dolor de los que perdieron a sus familiares o sufrieron en su propia persona el peso de la barbarie, la indignación debe ser la misma que ante los crímenes recientes. No significa eso, evidentemente, el inicio de una campaña de caza y captura contra los antiguos afiliados al partido nazi o los antiguos jefes comunistas, sino una toma de conciencia ante esos sucesos y una alerta máxima para que no vuelva a suceder. En la misma línea de responsabilidad ética del escritor, Muñoz Molina pretende desenmascarar las mentiras del pasado, tan manipulable como el futuro⁴⁷⁴, dejando al margen los embellecimientos que ha llevado a cabo la imaginación literaria y las ideologías de cada uno: así, en *Sefarad* se muestra tanto la barbarie nazi como la comunista y, en *Beatus ille*, tanto la barbarie fascista como la de los republicanos más exaltados y radicales, que obligaron a Justo Solana a participar, aunque de manera indirecta, en la guerra civil⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ A este respecto, es interesante el análisis de la memoria colectiva, que realiza Justo Serna, donde se considera esa memoria como algo transmitido, acriticamente, de generación en generación, aceptado mayoritariamente como real lo que los narradores ni siquiera han vivido. El escritor debe rebelarse contra esa comodidad mental y tratar de recuperar la verdadera memoria del pasado (*Vid.*, J. Serna, art. cit., pág. 5).

⁴⁷⁵ “Camarada, préstanos el hacha, que ahora mismo te la devolvemos, y el viejo se asustó, no quería, [...] y el otro le puso la pistola en el pecho y le dice, pues ahora vas a echar abajo esa puerta, que ahí dentro hay unos señoritos que no nos quieren abrir, fíjate qué poca educación, y el viejo [...] daba los golpes muy despacio [...] hasta que el otro le volvió a acercar la pistola y le dijo que a ver si es que estaba de parte de los falangistas de allí dentro, y el viejo dio tres golpes por el lado de la cerradura y derribó la puerta” (*Beatus ille*, pág. 237).

5.2.7. Claudio y Abengoa en *Carlota Fainberg*: pedantería y autenticidad como moldes para la narración

Carlota Fainberg es una de las obras más interesantes y entretenidas de Antonio Muñoz Molina. Como suele ocurrir con la producción literaria del ubetense, detrás de la aparente sencillez estructural se esconde una trama bien urdida y, en algunas ocasiones, cargada de ironía y de intenciones cómicas. Estas palabras previas al análisis de los personajes principales de la obra son necesarias para la comprensión precisa del papel que desempeña cada uno en el armazón de la novela.

Los personajes principales, a pesar del título, son Claudio y Marcelo Abengoa⁴⁷⁶. Responden a un modelo muy utilizado por Antonio Muñoz Molina: Claudio es profesor de literatura en una universidad americana (Humbert College) que no está conforme con la vida que lleva y que se considera un fracasado. Claudio pertenece a esa clase de personajes, muy usado por el narrador ubetense desde sus primeras obras, que rechaza la realidad y habita en el mundo paralelo de la vida posible que su imaginación ha creado para defenderse de su prosaísmo vital. Frente al destino marcado por el fracaso de Claudio, sitúa el autor a Marcelo Abengoa, modelo también muy usado por el novelista. Abengoa es un hombre de negocios que trabaja en una multinacional encargada de comprar, por todo el mundo, hoteles en ruina y resucitarlos. Es práctico, sabe en todo momento lo que debe hacer y disfruta del presente sin preocuparse por el futuro, ni por las imaginaciones fantasiosas que él atribuye a la literatura y a la debilidad

⁴⁷⁶ No se atenderá al personaje de Carlota por dos razones principales: es un personaje plano que se utiliza como pretexto para la narración; no aporta nada interesante al estudio de la teoría literaria del ubetense.

femenina. Marcelo Abengoa no se siente, como Claudio, un fracasado porque se centra exclusivamente en el presente, recordando sólo lo placentero del pasado y sin ninguna inquietud por el futuro. Abengoa es un fanfarrón jactancioso que presume de su saber estar y de sus conquistas sexuales; Claudio, por el contrario, es un profesor pedante que cuida en exceso su lenguaje, para no incurrir en faltas contra lo políticamente correcto y arruinar así su futuro profesional. La diferente personalidad de los dos la define con precisión Abengoa:

Tú no me vas a comprender, Claudio, porque a ti se te ve, no te lo tomes a mal, que eres un poco triste, como todos los artistas. Pero es que a mí la tristeza no me dura, aunque algunas veces me empeñe [...] Yo comprendo que si me durara más la tristeza tendría más vida interior, por ejemplo, aquella noche en Buenos Aires, pero fue tomarme la pizza tan rica, tan fina y tan bien tostada, y beberme el vino y luego la grappa, y me puse tan contento (*Carlota Fainberg*, págs. 76-77).

El lugar en el que estos dos mundos tan dispares coinciden es el aeropuerto de Pittsburgh, donde una tormenta de nieve les impide salir para sus destinos respectivos: a Buenos Aires, Claudio; Abengoa, a Miami.

Muñoz Molina ha declarado en numerosas ocasiones la importancia que ha tenido la oralidad en su relación con la literatura, tanto en su experiencia de lector como de escritor. Del mismo modo que la oralidad ha influido enormemente en su producción novelística, también ha gozado de una importancia fundamental en la creación de sus personajes: “Los [personajes] de mis novelas me importan menos por lo que hacen que por lo que saben, por lo que están dispuestos a

contar”⁴⁷⁷. Efectivamente, también al lector le interesa, principalmente, lo que Abengoa está dispuesto a contarle, porque en realidad lo que hace es tomarse un refresco en un aeropuerto y permanecer sentado, conversando con un desconocido, esperando a que anuncien por megafonía que su vuelo saldrá en breve. Se ha dejado al margen a Claudio voluntariamente, porque, la verdad, su relato tiene escaso interés. Es más, como señala Salvador A. Oropesa, “la ironía de la historia estriba en que la narra el personaje incorrecto“, ya que “el profesor es supuestamente el hombre de cultura, sofisticado, y el hombre de negocios es el español incorregible, con los defectos supuestamente ancestrales de la cultura española. Pero el triunfador es Abengoa y el derrotado es el profesor”⁴⁷⁸ y, además, debería añadirse, quien sabe contar una historia es Abengoa y no Claudio.

En *Carlota Fainberg* el lector asiste a la transmisión de dos historias: la escrita, la culta, la pedante, de Claudio, que nos cuenta su encuentro con Abengoa, su viaje a Buenos Aires, para dar una conferencia sobre el soneto “Blind Pew” de Borges, y su fracaso académico; la historia de Abengoa, la oral, la que tiene lugar en el aeropuerto, que narra la relación sexual que mantuvo con Carlota Fainberg en el hotel Town Hall de Buenos Aires es la que realmente capta la atención de los lectores –y del propio Claudio, que si al principio se sentía un poco molesto por la locuacidad de Marcelo Abengoa, al final siente verdadera curiosidad por conocer cómo termina la aventura–.

Claudio escucha la historia que Abengoa le cuenta y la comenta con los procedimientos de la crítica textual más pedante y de menor utilidad. Claudio no es capaz de disfrutar de la vida, tan enfrascado como está en el mundo académico de literaturas y de críticas. Se

⁴⁷⁷ A. Muñoz Molina, “La invención del personaje”, art. cit., pág. 87.

⁴⁷⁸ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 20.

sorprende Claudio, y así se lo hace saber al lector, cada vez que Abengoa usa expresiones abiertamente contrarias a lo políticamente correcto:

Mientras escuchaba a Abengoa, yo miraba instintivamente a mi alrededor, por miedo a que aquella conversación fuera sorprendida, como si estuviera en el departamento y alguna faculty de feminismo agresivo rondara en busca de una oportunidad de acusarme de verbal harassment o de Male chauvinismo. Pero él, Abengoa, estaba claro que vivía en otro mundo, no sé si más feliz, pero sí menos sobresaltado. Su ignorancia de las tremendas gender wars me pareció, contra mi voluntad, tan envidiable como su desenvoltura de narrador inocente, o naïf, para ser más exactos, aunque ya sé que tal noción es en sí misma tan discutible, tan, lo diré claro, *sospechosa*, como la de autor, o la de (*italics*, por supuesto) *obra* (*Carlota Fainberg*, págs. 53-54)⁴⁷⁹.

Por otra parte, la preocupación excesiva de Claudio por analizar el relato de Abengoa lo convierte o bien en un amante obsesivo de su trabajo, o bien, y esto parece más probable, en un personaje de cortas luces que, por culpa de un bagaje intelectual vacío, no es capaz de disfrutar de la literatura de una manera sencilla y entregada. William M. Sherzer, en un artículo dedicado a esta obra, señala que *Carlota Fainberg* es una burla irónica de la crítica literaria y de sus defectos, pero a la vez una defensa de ella, puesto que el texto literario requiere del comentario crítico para entenderlo y disfrutarlo completamente:

⁴⁷⁹ Esta preocupación constante de Claudio por no cometer errores relacionados con el machismo, el racismo o la defensa de la cultura occidental se encuentran en diversos pasajes de la novela, mezclados, igual que aquí, con la visión irónica de la crítica textual: “Tan incomprensibles como los escritos teóricos de José Lezama Lima, por poner un ejemplo que espero no sea interpretado como antillatinoamericano” (*Carlota Fainberg*, pág. 44); “¿Me estaba convirtiendo, a esas alturas de mi vida profesional, en un receptor pasivo y acrítico, en eso que Cortázar llamó, certera, pero infortunadamente, «un lector hembra»?” (*Carlota Fainberg*, pág. 57).

It constitutes Muñoz Molina's literary manifesto, a carefully crafted burlesque of the contemporary academician's approach to fiction. At the conclusion, however, Muñoz Molina unwittingly turns the tables on himself when the critic becomes privy to meaning while the character remains in the dark, chained to a realistic interpretation of a fantastic occurrence that he would only understand if he possessed the critic's information. Intellectual discourse needs story, and that discourse is ultimately less important, but can story achieve independence? Can it exist without critical commentary? As much as this narrative seems to be a diatribe in favor of that opinion, the value of commentary, down but not out, is ultimately and ironically vindicated⁴⁸⁰.

No parece que estas palabras de Sherzer sean acertadas del todo. Son muchos los lectores de literatura que desconocen absolutamente cualquier concepto de la crítica textual o de la teoría de la literatura y no por ello dejan de disfrutar el libro. Hay que reconocer, eso sí, que cuanto mayor competencia literaria posee un lector mayor es su comprensión del texto y su placer. El problema surge cuando no se usa la crítica como instrumento para el disfrute, sino que la obra se convierte en un pretexto para la erudición vacía y pedante. Sirvan los siguientes ejemplos como muestra de la vacuidad crítica, los argumentos enrevesados y las ocurrencias más disparatadas de los que hace gala Claudio ante la inocencia literaria, casi edénica, de Abengoa: “¿Estaba Abengoa, sin saberlo, ejerciendo la digression como transgression, como ruptura del discurso narrativo canónico, al modo de ciertos textos de Juan Goytisolo que yo mismo analicé en un paper titulado *Homo/hiper/hetero/textualidad* [...]?” (Carlota Fainberg, pág.

⁴⁸⁰ W. Sherzer, “Antonio Muñoz Molina's «Carlota Fainberg»: An Ironic Manifesto”, *Romance Notes*, n° 38, 1998, pág. 293.

57); “Lo ocurrido con Carlota Fainberg había sido «muy bonito, una noche inolvidable», pero sólo eso, una noche, «el sueño de una noche», dijo Abengoa, con inesperada intersexualidad shakespeareana” (*Carlota Fainberg*, pág. 115); “¿Carecía Abengoa de lo que Frank Kermode ha llamado «the sense of an ending», o se inclinaba, sin saberlo, por esa predilección hacia los finales abiertos que se inculca ahora en los writing workshops de las universidades?” (*Carlota Fainberg*, págs. 135-136)⁴⁸¹.

A pesar del virtuosismo crítico del que se enorgullece Claudio, el lector comprueba que, a medida que transcurre el relato, el profesor se va aburriendo de su propia erudición y se entrega a la narración oral que le están regalando. A Claudio le sucede como al lector, que va olvidándose de sus intrigas académicas y de sus continuas glosas que interrumpen las palabras de Abengoa. Incluso el autor parece aburrirse de las ininteligibles y peregrinas teorías crítico-literarias de Claudio⁴⁸² y olvidarlas para disfrutar, como si se vivieran en carne propia, las aventuras amorosas del empresario. De esta forma, después de hacer concesiones parciales⁴⁸³ al relato de Abengoa, termina renegando de todo el bagaje narratológico con que mira el mundo y confesando,

⁴⁸¹ Aparece claramente, también, la intención paródica del autor en el siguiente fragmento: “No existe narración inocente, ni lectura inocente, así que el texto es a la vez la batalla y el botín, o, para usar la equivalencia valientemente sugerida por Daniella Marshall Norris, todo semantic field es en realidad un battlefield, incluso, se me ocurre a mí (tendría que apuntar esta idea para un posible desarrollo) un oilfield en el que la prospección petrolífera sólo tiene éxito verdadero cuando llega a las capas más profundas” (*Carlota Fainberg*, págs. 36-37).

⁴⁸² El propio Claudio confiesa no entender algunas de las teorías que enuncia: “Los estudios pioneros y esclarecedores de Michel Foucault, estudios que todos citamos tantas veces en nuestros papers, aunque yo confieso, para mi vergüenza (y si se supiera, también para mi ruina), que jamás he terminado de leer ninguno de ellos, y que cuanto más empeño pongo en descifrarlos menos los entiendo”. Y añade, para no quitar importancia al crítico, y tal vez temiendo que alguien pueda interpretar sus palabras como una descalificación de Foucault: “Lo cual es una prueba de mis tristes limitaciones intelectuales” (*Carlota Fainberg*, págs. 88-89).

⁴⁸³ “Dije que no con impaciencia, ya puerilmente atrapado en el relato” (*Carlota Fainberg*, pág. 62); “Unos segundos después yo ya estaba de nuevo atrapado en su relato y no me era posible la huida” (*Carlota Fainberg*, pág. 123).

aunque eso sí, en la misma línea pedantesca, que ha sido vencido y seducido por el acto mágico de contar:

Pero yo, lo confieso en los términos formulados por Chapman, ya tenía mucho más interés en la story de Abengoa que en su discourse, lo cual, en un profesor universitario, no deja de ser un poco childish: atrapado en una fugaz suspension of disbelief, yo abdicaba de todos mis escrúpulos narratológicos y quería simplemente saber lo que pasaba a continuación (*Carlota Fainberg*, págs. 130-131).

Desde el momento en que se deja embaucar por las palabras de Abengoa, se deja llevar también por su personalidad, de manera que cuando llega a Buenos Aires –y empujado, obviamente, por la emoción de descubrir la ciudad de “El Aleph”– en vez de asistir religiosamente al congreso al que estaba invitado, se dedica a pasear y dirige sus pasos hacia el hotel Town Hall, para saber de Carlota. Claudio, después de oír a Abengoa, ha cambiado su sentido de la responsabilidad y disfruta del presente, sin ningún reparo de enfrentarse a lo políticamente correcto:

Había pensado asistir esa mañana a la conference, pero me dio pereza y me puse a caminar sin propósito [...] le di la razón al ya borroso Abengoa [...] Me gustaba ver a esas mujeres bellas y enérgicas taconeando por las calles, entrando y saliendo de las tiendas exclusivas de la Recoleta [...] Me sentía raro, exaltado. Hacía cosas que no estoy acostumbrado a hacer (*Carlota Fainberg*, págs. 144-145).

Claudio, por fin, ha sido capaz de disfrutar de la vida gracias a un relato oral, olvidando todos los conceptos narratológicos sin los que era incapaz de acercarse a una obra literaria. La historia erótica entre

Carlota y Abengoa ha posibilitado el disfrute más placentero de la vida utilizando para ello la literatura. En *Carlota Fainberg* se lleva a cabo la materialización de la idea moliniana según la cual la ficción debe servir como instrumento para el acercamiento al mundo y para su disfrute. En este caso, un relato sencillo, lineal, sin grandes complicaciones técnicas, como el de Abengoa, ha logrado persuadir a Claudio. Muñoz Molina con una novela también sencilla, al menos aparentemente, intenta convencer artísticamente al lector de cuál es el arte que importa: el que se refiere a la realidad. Esa realidad, sin embargo, no es la histórica, la que ha sucedido, sino la literaria, la de los sucesos verosímilmente posibles, porque la historia de Abengoa no se corresponde con lo que pasó, sino con lo que pudo haber pasado. En última instancia, la literatura tiene que servir, también, como una forma de entretenimiento y como una manera de evadirse de los contratiempos: por ejemplo, el retraso de un vuelo por culpa de una tormenta de nieve.

5.2.8. *En ausencia de Blanca: una poética en clave*

El ideal literario de Muñoz Molina sufre una evolución hasta llegar a su actual concepción de la literatura. Ahora el autor se centra en los motivos interesantes que la vida le ofrece. Para darse cuenta de ello necesitó “inventar escritos apócrifos, espías helados, pianistas alcohólicos que vivían literariamente en hoteles y manejaban armas de fuego”⁴⁸⁴. Es decir, ha pasado utilizar materiales que provienen del cine o de la literatura para crear sus personajes (*Beatus ille*, *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*) a fundarse en la realidad, aunque esto no signifique que la tradición artística carezca de interés e influencia.

⁴⁸⁴ R. Martín y A. Muñoz Molina, *Sostener la mirada. Imágenes de La Alpujarra*, Granada, Junta de Andalucía, 1993, pág. 21.

Los personajes fundamentales de la novela en cuanto a la concepción que el autor tiene del arte y de la literatura son Mario, Blanca y el colectivo integrado por los artistas. El análisis se centrará en dos ejes básicos que darán cuenta, además de la construcción de los personajes, de los planteamientos estéticos de Muñoz Molina: por una parte, la relación entre la realidad y la irrealidad⁴⁸⁵, y por otro, la diferencia entre lo que el considera el arte provechoso o verdadero y el arte inútil o falso. El primer aspecto, el de la realidad y la irrealidad, adquiere relevancia desde el mismo momento en que Mario y Blanca mantienen una postura diferente ante la vida. Mario proviene de clase humilde, trabaja en Jaén como funcionario y coincide con Blanca en la despedida de soltero de un conocido. Mario y Blanca se casan pero la relación entre ellos no parece marchar del todo bien: mientras Mario es un apasionado obsesivo, siempre atento a los más mínimos deseos de Blanca, el amor de ella no parece sobrepasar el límite de un mero agradecimiento. Sus discusiones, de las que se deja constancia en numerosas ocasiones, iban de lo más nimio a lo más trascendente: desde la manera de comer, que Blanca recriminaba, hasta el desacuerdo sobre si debían o no tener un hijo. Su origen humilde y la necesidad de buscar qué comer, hace que Mario tenga los pies bien plantados sobre la tierra y que choque con el mundo de ensoñaciones de su esposa. Él sospecha que “la penuria lo vuelve a uno amedrentado y conformista: es la presencia segura del dinero [...] lo que despierta y alimenta la audacia» (*En ausencia de Blanca*, págs. 40-41).

Blanca, por el contrario, ha nacido en una familia de abogados adinerados a los que jamás les faltó ningún lujo. Por tanto, tenía asegurada la vida real, de manera que buscó el riesgo y el entretenimiento al margen de ella. Tanto es así que, en alguna ocasión,

⁴⁸⁵ Se prefiere el término irrealidad frente al de ficción porque en el primero puede incluirse la locura.

afirma Mario que «ella estaría viendo [una película francesa o japonesa subtitulada] con un fervor que no solía casi nunca dedicar a las cosas reales» (*En ausencia de Blanca*, pág. 127). Esta preocupación obsesiva por el arte –la misma que Mario siente por ella– la convierte en el estereotipo de la heroína romántica. Desde el nombre –que simboliza lo etéreo, con la romántica palidez enfermiza, la pureza– hasta las características que se le atribuyen responden al tipo romántico, obviamente salvando las diferencias: su tendencia a «la melancolía viajera» (*En ausencia de Blanca*, pág. 54), la iconografía de mujer romántica con que es rodeada⁴⁸⁶, etc.

Ante la altura social e intelectual de Blanca, Mario siente un profundo complejo de inferioridad, alimentado por los comentarios de ella, que se avergüenza de su esposo y que no ha perdido su preocupación de clase por conservar las apariencias sociales, hasta el punto de que «cuando estaban con amigos de ella, Blanca [...] eludía usar la palabra *delineante*, pero la que ya no soportaba pronunciar nunca era *funcionario*» (*En ausencia de Blanca*, pág. 25); y, por supuesto, «delante de extraños Blanca no bromeaba sobre la ignorancia culinaria de su marido, incluso le atribuía preferencias que él no sabía que tuviera» (*En ausencia de Blanca*, pág. 43). Como consecuencia de esa inferioridad económica, social e intelectual, Mario empieza a preocuparse por estar a la altura de su esposa y a dudar de su compatibilidad con ella: él, tan pegado a la tierra y lo cotidiano; ella, tan relacionada con el arte y las excelsitudes del alma humana:

Una mujer adecuada obviamente para otro, tal vez no el pintor Naranjo ni el desalmado Onésimo, pero en cualquier caso otro, no él, Mario, sino otro más alto, más rubio, más culto, más viajero,

⁴⁸⁶ “Los tinteros con la tinta sepia, sus cuadernos en los que tomaba notas, copiaba poemas o frases y pegaba recortes, su papel de cartas y sus sobres de color lila” (*En ausencia de Blanca*, pág. 36).

más imaginativo, más parecido a ella, no un delineante de la Diputación Provincial de Jaén (*En ausencia de Blanca*, pág. 102).

La obsesión continua de Mario por Blanca, y sus intentos infatigables de ponerse a la altura de su imaginación, provocan el desapego traumático de Mario de la realidad. Desde el principio de su vida matrimonial, Mario había perdido los amigos, no hablaba con nadie, no tenía más vida que ella, más gustos ni más costumbres que los de ella con el fin de conquistarla. A pesar de esa complacencia absoluta, nunca estaba seguro de que, cuando llegara a casa doce o trece minutos después de salir del trabajo, iba a encontrarla allí, esperándolo. Siempre creía que lo iba a abandonar, por cualquiera de los artistas que la entusiasmaban. El narrador, que en muchos pasajes de la novela se vuelve irónico, afirma, poniendo en alerta al lector, que “no estaba loco: pero no tener nadie a quien decirle que albergaba graves sospechas de que la mujer que vivía con él ya no era Blanca lo sumía en una insalubre soledad de poseedor de un secreto inconfesable” (*En ausencia de Blanca*, pág. 124). Es decir, la influencia de Blanca ha provocado la salida de Mario de la realidad, la *blanquización* de Mario, que si bien no ha ido al terreno de arte y la ficción, ha llegado a la irrealidad mediante la locura, mediante la lectura de su esposa.

Hasta este momento se ha visto cómo la Blanca estereotipada provoca el desequilibrio en Mario. Pero sucede, como en *El Quijote*, el efecto contrario, o sea, la *mariotización* de Blanca, el abandono definitivo del estereotipo que, antes de la aparición de Mario, sólo se quiebra ante el único contratiempo que, según la mentalidad del delineante, puede sobrevenirle a un rico: el desengaño amoroso. Hasta conocerlo, los amores de Blanca no habían sido reales, se apoyaban en el

arte, en la admiración del artista y el asombro ante la cultura.⁴⁸⁷ Pero cuando pierde un amor se vuelve frágil y real, abandona el mundo de la imaginación. En este estado la encuentra Mario, el tedioso hombre de la cotidianidad. Lo primero que hace al encontrarla es recomponerla, situar todas las piezas desperdigadas para conformar de nuevo a la Blanca del estereotipo:

Cayó enferma de depresión y de anemia, del desarreglo espantoso de su vida diaria, y Mario, amigo servicial todavía, enamorado secreto, la estuvo cuidando, le ayudó a resolver, con su destreza administrativa, el desastre de sus papeles con la seguridad social, logró que volvieran a conectarle el suministro de electricidad (*En ausencia de Blanca*, pág. 113).

La desenvoltura de Mario en los asuntos cotidianos, su actuación como enfermero, hizo que ella se reconciliara de nuevo con la vida que había llevado hasta entonces. Blanca se da cuenta de la labor recompositiva que hizo Mario y se siente sinceramente agradecida. Un día le dijo “tú me reconstruiste” (*En ausencia de Blanca*, pág. 62) y le regaló un libro en su primer aniversario dedicado con los versos que Alberti le escribió a María Teresa León: “Cuando tú apareciste / penaba yo en la entraña más profunda / de una cueva sin aire y sin salida” (*En ausencia de Blanca*, pág. 75). Este agradecimiento íntimo y el especial estado de fragilidad por el que atraviesa Blanca le acarrearán los primeros indicios del contagio de la vida real (ya Mario, en cambio, aspira a entrar en la esfera de la irrealidad) y ejecuta quizás el acto más vitalista de su vida: “Fue hacia él y le sostuvo la cara para que él no le diera dos besos

⁴⁸⁷ Antonio Muñoz Molina distingue en “La disciplina de la imaginación”, art. cit., entre la educación y la cultura. El primero es el mundo de la responsabilidad y el esfuerzo, el segundo el de la farándula y el espectáculo.

en las mejillas y lo besó en los labios [...] delante de sus compañeros de oficina” (*En ausencia de Blanca*, pág. 122).

Este inicio de vitalismo y anclaje en la realidad cesó. Blanca comenzó a sentirse cada vez más recuperada de su enfermedad de amor, a reunirse con los amigos de siempre, a charlar de lo de siempre y a escribir, como siempre, en su diario. Mario empezaba a desentonar en ese mundo y ambos lo notaron. Se intensificaron entonces los recelos de Mario, su preocupación constante por perderla. Por eso, quiso ser culto, espontáneo e ingenioso como los artistas de Blanca, elevarse sobre la realidad rutinaria. No lo consigue y le cuesta una obsesión que desemboca en la irrealidad.

Aunque Mario aspirara a lo contrario, se había convertido en el punto de unión de su esposa con lo real. Le dice ella “tú me mantienes firme [...], tú eres mi cimiento en tierra” (*En ausencia de Blanca*, pág. 125). Eso era lo que odiaba él y eso mismo lo que iba a transformar a Blanca. En el relato sólo aparecen muestras, indicios de esa transformación, pero no se ve el proceso progresivamente, sino que, tras estos indicios aparece una Blanca desconocida para el Mario que, también progresivamente, ha abandonado la realidad⁴⁸⁸. La Blanca ausente, la Blanca real se encuentra en el primer capítulo y en el último – el relato tiene una estructura circular– donde se enumeran todas las aficiones y costumbres de la Blanca del arte comparándola con ésta. La Blanca antigua “jamás había dado pruebas de que la impresionaran sus ojos” (*En ausencia de Blanca*, pág. 136) y “apenas escuchaba ahora música clásica, y jamás se encerraba con llave en el estudio” (*En ausencia de Blanca*, pág. 137). Se había convertido en una mujer normal y corriente. Hay que tener en cuenta que cuando Blanca escucha música clásica o ve cine de autor no lo hace porque disfrute con ello, sino

⁴⁸⁸ Esta técnica de mostrar únicamente los dos extremos y no la transformación progresiva introduce el relato en el ámbito de lo fantástico.

simplemente por esnobismo. La música clásica o cierto tipo de películas son, en efecto, la clase de arte que Muñoz Molina considera verdaderos. El problema de Blanca es que, realmente, es incapaz de aprovechar esa autenticidad, no puede apreciar ninguna manifestación artística por la sencilla razón de que no ha adquirido competencia estética, no ha educado su gusto, se ha dejado llevar, desde siempre, por el revoloteo de la cultura⁴⁸⁹.

En el desequilibrio de Mario existen raptos egoístas, incongruentes con su obsesión: “Mario, sin darse mucha cuenta, estaba dejando de ser desdichado, y hubo una noche en la que aceptó que Blanca no volvería y que a él ya no le importaba vivir con aquella otra mujer que se le parecía tanto” (*En ausencia de Blanca*, pág. 137). El funcionario, en la irrealidad en que está sumido, tiene un momento de lucidez y entiende que debería haber procurado atraer a Blanca al mundo en el que viven las personas reales. Pero ahora que Blanca se ha apartado de su postura de esnob y saborea la vida directamente, le parece imposible que haya sucedido, no entiende que haya podido ocurrir y siente a su esposa como una impostora.

Para demostrar la *blanquización* de Mario, la *mariotización* de Blanca y el acuerdo para la convivencia, se puede reproducir el final de la novela:

Entonces, volviéndose de costado para abrazarla mejor, tan cerca que respiraba su aliento y veía en sus pupilas su propia cara masculina y ansiosa, cerró los ojos y apretó con fuerza los párpados, temiendo que si los abría un espejismo iba a deshacerse, porque ahora estaba seguro, con los ojos cerrados, húmedos de lágrimas, de que aquella mujer que lo estrechaba no era Blanca: Blanca nunca habría respirado ni gemido así, Blanca, la otra, la

⁴⁸⁹ Vid. A. Muñoz Molina, “La disciplina de la imaginación”, art. cit.

verdadera, la casi idéntica, la que ya no le importaba haber perdido, la que no iba a encontrar si abría los ojos, nunca se había echado a reír en sus brazos ni murmurado en sus oídos las palabras de desvergüenza y dulzura que la desconocida le decía (*En ausencia de Blanca*, pág. 138).

En cuanto al otro aspecto, al enfrentamiento en la novela entre el arte considerado verdadero y el arte falso, el impostor, debe decirse que Muñoz Molina tiene unas ideas muy claras sobre lo que es arte y sobre lo que no es más que artificiosidad retórica y lucimiento personal, en el sentido más negativo de los términos. *En ausencia de Blanca* recoge su postura sobre el arte, enfrentando la vacuidad de los artistas, exhibicionistas y vanidosos a los artistas serios, que actúan con naturalidad y usan los materiales que la vida real les ofrece.

En *Sostener la mirada. Imágenes de La Alpujarra*, el autor comenta las fotografías de Ricardo Martín. Allí hace un elogio del arte fotográfico y de su calidad frente al virtuosismo narcisista y vacío que él atribuye a las vanguardias de las últimas décadas, o lo que es lo mismo, al movimiento estético identificado con la postmodernidad:

Casi únicamente los fotógrafos han conservado intacta en nuestros tiempos la serenidad moral, la intensidad humana y la pasión por lo real que fueron los materiales comunes de la pintura y la escultura hasta la frívola irrupción de las vanguardias. Por una mezcla de mercadotecnia y señoritismo intelectual, una parte muy considerable del arte más celebrado en las últimas décadas reniega con asco de toda responsabilidad hacia el mundo y se vuelve extenuadoramente hacia sí mismo, y sólo parece existir porque existen los críticos, las galerías, alguien que lo define como tal.

Un poco más adelante Muñoz Molina insiste sobre este mismo punto y se exaspera ante la afectación y la falta de sinceridad en el ámbito artístico, donde, antes de opinar sobre la obra, se mira la firma de su autor:

Por culpa de una hipertrofia del peor romanticismo, el Pintor, el Artista, el Genio, se han convertido en tiranos extravagantes a los que se les celebra cualquier estridencia y cualquier estupidez. Cualquier superficie en la que estampen su firma será automáticamente un talonario de cheques⁴⁹⁰.

Estas ideas aparecen en la novela *En ausencia de Blanca*: Mario representa el mundo de la realidad –aunque, como se ha visto, al final a punto está de cambiar de bando– y del arte responsable y verdadero; Jimmy N. y Lluís Onésimo son los artistas que representan la frivolidad artística.

Mario no es capaz de emocionarse con el arte que exalta su esposa y que está de moda en Jaén. Él se acerca al arte de una manera inocente, sin atisbo de pedantería y con sinceridad, alabando lo que le produce placer y desechando lo que no. Esta forma de actuar conlleva, igualmente, una forma de vivir y de disfrutar de la vida, aunque no esté prestigiado por el esnobismo del artista de turno. De manera que, en Madrid, antes de entrar en una ópera inaguantable donde no existía ni principio ni final, estaban “en una bella plaza popular de Lavapiés en la que a Mario le habría gustado quedarse tomando una cerveza y mirando a la gente. Pero no se atrevió a decírselo a Blanca” (*En ausencia de Blanca*, pág. 53). Y al llegar del trabajo cada día notaba con emoción, “con gratitud y júbilo los olores cotidianos de su casa, el de la limpieza, el de los muebles encerados, el de la comida que acababa de prepararle

⁴⁹⁰ R. Martín y A. Muñoz Molina, *op. cit.*, pág. 13 y pág. 14, respectivamente.

Blanca” (*En ausencia de Blanca*, pág. 26). Estos eran los momentos que lo llenaban de gozo, lo verdaderamente imprescindible en la vida. Mario disfruta la realidad que tiene y vive. Sin embargo comprende en seguida, en su obsesión por su esposa, que ese hecho lo está apartando de ella. Blanca, por su condición de esnob, siempre se había enamorado de artistas –fotógrafos, cantantes, pintores– y ahora, por una broma del azar, se encontraba casada tal vez por agradecimiento con un funcionario conformista. Esto provoca que Mario, con su sentimiento eterno de inferioridad, trate, con un esfuerzo sobrehumano, de entender el arte moderno, él, que había sido educado “en el respeto algo miedoso de los pobres hacia el Arte y el Saber” (*En ausencia de Blanca*, pág. 48) – canónicos, se podría decir–. Lo que para Blanca parecía suponer una especie de éxtasis místico, una transformación del espíritu, una elevación del alma gracias al arte, en su esposo tenía efectos distintos:

La virtud de darle sueño a Mario, cuyas reacciones frente al arte solían ser tan de orden físico como una erupción alérgica: Frida Khalo, por ejemplo, le provocaba un cosquilleo seboso y peludo en el cielo de la boca, y Antoni Tàpies (que, por fortuna, no era santo de la devoción de Blanca) una mezcla de aburrida tristeza y de ardor de estómago (*En ausencia de Blanca*, págs. 51-52).

Mario no percibe, en esa maraña confusa de artistas que se vanaglorian de su inteligencia, su ingeniosidad y su maestría y de gentes que, como los pedantes que elogiaban el traje nuevo del emperador, aplauden sus extravagancias, que es sólo él quien puede decir, con orgullo, que se emociona de verdad con cierto tipo de arte, con una sensibilidad mayor que todos ellos y que, además, es capaz de disfrutar de los placeres de la vida: desde un almuerzo exquisito hasta el solaz del aire fresco sentado en una plaza mientras toma una cerveza. Cree, por el

periodo de confusión y de alteración de cánones en que vive, que tal vez está mal emocionarse con esos detalles. Sin embargo, a veces esa emoción “no sólo era verdadera, sino también correcta” (*En ausencia de Blanca*, pág. 57), es decir, estaba prestigiada por la mirada esnob de su esposa:

[Iba] escuchando una [cinta de boleros de Moncho] mientras volvía a casa, y como era muy sentimental enseguida le subió del estómago hacia el pecho y la garganta, y luego hacia los lacrimales, una densa marea de congoja sin explicación y de felicidad irremediable, como recordada, como ennoblecida y afirmada de antemano por el paso del tiempo [...] tenía el corazón reblandecido y los ojos húmedos por la música, y disfrutaba no sólo de su amor por Blanca, sino de la evidencia absoluta de que estaba gozando sin el menor residuo de incertidumbre una emoción estética disfrutada previamente por ella, certificada por ella (*En ausencia de Blanca*, págs. 55-56).

No es raro que Mario se rebelara contra el arte contemporáneo, puesto que, por un lado, tenía una concepción canónica, clásica, y, por otro, el arte del momento no era digno de elogio. La reacción típica de los artistas que practica este arte es, según el autor, acusar al público de ignorante, de no tener sensibilidad estética y, por tanto, de no apreciar sus excelencias. En el libro se ironiza complacientemente sobre los ochenta:

Eran los ochenta, y en las jerarquías misteriosas de aquella gente, sastres y peluqueros y cantantes de género aflamencado merecían la misma reverencia que los pintores o escultores [...] natural, no sólo porque uno se acostumbra a todo, sino porque al fijarse con más detalle en las obras de aquellos pintores y escultores que

Blanca frecuentaba no les supo apreciar mucho más mérito que a un corte de pelo (*En ausencia de Blanca*, págs. 47-48).

Lo que más antipatía provoca en Mario, y en los lectores, es el papel del artista, retratado tal vez caricaturescamente pero basado, sin duda, en modelos reales, su suficiencia y su extravagancia estúpida. Dos son los principales representantes: Jimmy N. (nombre artístico de Naranjo) y Lluís Onésimo. Los artistas aparecen como irresponsables que creen que el exhibicionismo y la excentricidad son el primer paso para ser artista. Se desprende una nota de tristeza al hablar de la evolución de Naranjo, porque, cuando todavía tenía mucho que aprender, había tomado como maestro a Jackson Pollock y “se encerraba a pintar cada mañana” (*En ausencia de Blanca*, pág. 70), siguiendo el principio de la disciplina de la imaginación establecida por el novelista. La tontería y el abandono de ese esfuerzo diario y constante han provocado la ruina del porvenir de un pintor incipiente que comenzaba a dar sus primeros pasos.

Puede decirse, para cerrar este apartado, que el análisis de los personajes de esta novela corta de carácter fantástico ofrece abiertamente al lector la visión actual que de la literatura y del arte tiene el ubetense. El entramado de relaciones que se establece entre los personajes pone de manifiesto los diferentes grados existentes entre el arte provechoso y responsable y el arte inútil: Mario representa el primero, aunque mantiene escarceos con el segundo, como consecuencia de su amor obsesivo por Blanca; Jimmy N. y Lluís Onésimo, que representan decididamente ese arte falso; y Blanca, que, por un exceso de pedantería, se deja deslumbrar por la retórica vacía de los artistas y adquiere, después de desestabilizar los pilares canónicos del Arte y el Saber de Mario, la capacidad de disfrutar directamente de la vida y el arte, gracias a la presencia constante y sensata de su esposo.

Finalmente, el arte se identifica en la obra con aquello que proporciona placer a quien se ha educado, ha conseguido cierta competencia estética y prescinde de la parafernalia que envuelve el mundo del arte para contemplar, sin prejuicios, la obra. El fraude artístico, en cambio, se sostiene en la pedantería de algunos seguidores entusiastas que no saben ni siquiera disfrutar de la vida cotidiana, de una ciudad o de un parque si no lo han leído en un libro o visto representado en un lienzo. El arte se convierte en fraude cuando sólo hace referencia al propio arte y subestima la vida. De igual modo, el receptor se equivoca si no se acerca a la literatura o a la pintura con la intención, además del disfrute o el entretenimiento, de conocer mejor la realidad.

6. EL ESTILO

6.1. Naturalidad y precisión

Antonio Muñoz Molina ha reflexionado en torno a algunos aspectos teóricos que tienen que ver con el estilo, si bien él se refiere a aquellos supuesto generales que convierten al novelista, según él, en un buen escritor, sin preocuparse demasiado de elementos más concretos, relacionados con aquello que atañe directamente a la expresión: las figuras retóricas. Su ideal, del que deja constancia en muchos lugares de su producción escrita⁴⁹¹, es la naturalidad y la precisión. En un artículo recogido en *La vida por delante*, “El misterio de la lentitud”, se refiere a la maestría que supone la ausencia de artificio y elogia tanto la obra del pintor Antonio López como la del director de cine Víctor Erice:

En un cuadro o en una escultura de Antonio López García, los lugares, los objetos y las presencias humanas parecen detenidos en

⁴⁹¹ Vid. A. Muñoz Molina, “Un fracaso honorable”, en *Unas gafas de Pla*, edición citada, págs.19-21; A. Muñoz Molina, “Descrédito del cine”, en *Las apariencias*, edición citada, págs. 250-251; R. Martín y A. Muñoz Molina, *op. cit.*, pág. 15; A. Muñoz Molina, “Novela de una novela”, en J. Soubeyroux (dir.), *Mouvement et discontinuité : Approches méthodologiques appliquées à l'histoire et aux littératures d'Espagne et d'Amérique Latine : Hommages au professeur A. Gutiérrez*, Saint Étienne, Université, 1995, pág. 14.

una lejanía temporal que es la misma que se adhiere como un óxido a las fotografías desde el mismo instante en que son tomadas; cada plano de una película de Víctor Erice contiene la emoción de lo que está sucediendo y la melancolía de lo recordado, pero también ha sido calculado como una estática composición visual, sólo que con tal refinamiento que siempre da una impresión de *naturalidad y de azar*, como esos cuadros en los que las figuras parecen haberse detenido al irrumpir nosotros a mirarlos. Si dicen que el petulante de Théophile Gautier, al encontrarse en el Prado frente a *Las Meninas*, preguntó: «¿Dónde está el cuadro?», en algunos momentos del cine de Erice, sobre todo en este *El sol del membrillo*, cabe preguntarse dónde está la película porque *no vemos ni un rastro perceptible de artificio, ni de amaneramiento, ni de esas trampas y crujidos de mecanismo y carpintería que a mí cada vez me desagradan más, no sólo en el cine, sino también en la literatura, la mía incluida*⁴⁹².

La filiación borgiana del ubetense parece indudable, sobre todo, si se consideran las palabras que pronunció el argentino en una entrevista concedida a Rita Guibert. Allí, Borges expresa lo que para él supondría el máximo acierto estilístico. Y da la casualidad de que son la naturalidad, o la ausencia aparente de artificio, y la justeza en cuanto a los términos utilizados:

Si en una página todos los adjetivos o todas las metáforas son nuevos, eso suele corresponder a la vanidad, al deseo de asombrar al lector y no creo que el lector deba sentir que el escritor es diestro. Conviene que el escritor lo sea, pero no que el lector lo sienta. Cuando las cosas están muy bien hechas parecen no sólo fáciles sino inevitables. Si se nota un esfuerzo, denota un fracaso

⁴⁹² A. Muñoz Molina, “El misterio de la lentitud”, en *La vida por delante*, edición citada, pág. 196. El subrayado no aparece en el original.

de parte del escritor. Tampoco quiero decir que un escritor deba ser espontáneo, porque eso significaría que el escritor acierta inmediatamente con la palabra más justa, lo cual me parece muy inverosímil. Una vez terminado un trabajo, debe parecer espontáneo, aunque se vea que está lleno de secretas astucias y modestas destrezas, pero no de destrezas vanidosas⁴⁹³.

Muñoz Molina coincide con el argentino en estos dos rasgos fundamentales del estilo, que, por otra parte, lo lleva a la práctica. Efectivamente, el ubetense busca siempre en sus obras, por un lado, el efecto de la naturalidad, de lo inevitable, como dice Borges, detrás de un gran esfuerzo estilístico por parte del escritor; y, por otro, la necesidad de desarrollar la intuición necesaria para encontrar las palabras justas, precisas, que, conjugadas con la naturalidad, sirvan, al escritor, para expresar exactamente lo que quiere y, al lector, para entender perfectamente el mundo novelesco que se le está mostrando. En la introducción al trabajo fotográfico de Ricardo Martín, el ubetense se refiere de manera explícita al fenómeno de la naturalidad, a la vez que arremete duramente contra el arte, los artistas y los críticos de arte arropados por la banalidad, por los oropeles del arte falso, aquel arte vanidoso, como decía Borges, que no esconde nada bajo esa vanidad:

El arte del siglo XX, y las teorías del siglo XX sobre el arte, tienden a favorecer la confusión y la dificultad: en la simpleza aparente de las cosas comunes, una buena fotografía o un edificio o

⁴⁹³ R. Guibert, “Borges habla de Borges”, en J. Alazraki, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 349-350. En este mismo sentido, en una entrevista concedida en 1976 a Joaquín Soler Serrano, en el programa de TVE “Grandes personajes a fondo”, Borges comenta que “lo barroco se interpone entre el escritor y el lector. Además, podría decirse que lo barroco tiene un pecado, que es el pecado de la vanidad: si un escritor es barroco es como si pidiera que lo admiraran. Se siente el arte barroco como un ejercicio de la vanidad. Aun en el caso de los más grandes”.

un cuadro limpiamente concebidos y trazados, hay casi un misterio teológico que las vuelve herméticas a la aproximación de los entendidos oficiales, esos que se presentan a sí mismos como mediadores imprescindibles entre la obra de arte y el espectador, y que tienden a elaborar la admiración mediante procedimientos tan rudimentarios como los que suministra la pornografía a sus adictos. Pero la cima de la experiencia estética tal vez sea percibida como un hecho natural, como un simple impacto cuya pericia técnica permanece sabiamente oculta tras una serena expresión de realidad o inmediatez⁴⁹⁴.

Sus palabras son un ataque a los eruditos que no se preocupan de la grandeza de la naturalidad y la sencillez artística, sino que pretenden provocar la admiración de quienes los escuchan dándole a sus palabras la apariencia de la complejidad⁴⁹⁵. El novelista cree que estos eruditos y críticos oficiales “confunden el mérito con la dificultad, y no saben darse cuenta de que la sencillez de un resultado esconde muchas veces una maestría técnica tan alta que ha borrado sus propias huellas y se ha vuelto invisible”⁴⁹⁶. Este es el ideal moliniano: conseguir que las técnicas utilizadas durante el proceso de la narración queden ocultas, que el lector no descubra ninguno de los artificios técnicos a través de los cuales se compone la narración. De estas palabras de Muñoz Molina, se colige que el ubetense es extremadamente clásico, opuesto o enfrentado al estilo

⁴⁹⁴ R. Martín y A. Muñoz Molina, *op. cit.*, pág. 11.

⁴⁹⁵ En otro sitio, insiste en la pedantería crítica y de algunos receptores: “En uno de los aforismos de Nietzsche se refiere a esa gente que enturbia las aguas para hacerlas parecer más profundas: hay un cierto número de personas, más o menos relacionadas directamente con la literatura, que tienen interés en hacerla mucho más oscura y más confusa de lo que es, a fin de adjudicarse a sí mismas una importancia o una profundidad que seguramente poseen, no lo dudo, pero que no tienen nada que ver con el oficio al que yo me dedico y con las cosas que más me gustan de los libros” (A. Muñoz Molina, “Introducción” a *Pura alegría*, edición citada, pág. 13).

⁴⁹⁶ A. Muñoz Molina, *Mirar el mundo con los ojos abiertos*, edición citada, pág. 21.

vanidoso y exhibicionista de algunas corrientes artísticas, entre ellas algunas contemporáneas.

La concepción del arte como un sistema de artificios creados para impresionar al lector, para hacerlo sentir inferior ante el apabullante estilismo de la obra, provoca en Muñoz Molina un rechazo expreso. Cuenta el autor que, en sus comienzos como literato, padeció la obligación de ser experimental en la forma y revolucionario en el contenido. En el prólogo a *El Aleph* de Borges, se lamenta de esta circunstancia que le impidió escribir durante una temporada: “Los dos mandamientos [...] –el del compromiso explícito y el del vanguardismo obligatorio–, me forzaban a aproximarme a la literatura en una actitud tan artificiosa que cualquier expresión natural me resultaba imposible”⁴⁹⁷. Ante tales exigencias, el ubetense, cuyo ideal de estilo es la aparente naturalidad de un esfuerzo estilístico serio, no puede hacer otra cosa sino rebelarse contra esos imperativos y buscar su propia voz, continuando la línea de recuperación del argumento iniciada por escritores como Juan Marsé o Eduardo Mendoza, y teniendo siempre como modelos de estilo y como modelo de escritura a los grandes clásicos de la literatura universal: Cervantes, Borges, Faulkner, etc. Frente a ese ideal experimental del extrañamiento permanente, Muñoz Molina se plega al ideal estilístico del “escribo como hablo”, propuesto por Juan de Valdés⁴⁹⁸. Él intenta siempre “contar un momento sin énfasis, sin la apariencia de retórica; contar como si se estuviera hablando. Yo me eduqué en Borges”. Es grande el peso de la oralidad en la educación sentimental y literaria del autor, que, mucho antes de tener relación con la literatura impresa, había escuchado las historias de su abuelo y se había convertido en contador de

⁴⁹⁷ A. Muñoz Molina, “Prólogo” a J. L. Borges, *El Aleph*, edición citada, pág. 13.

⁴⁹⁸ Valdés, unos de los interlocutores de su *Diálogo de la lengua* (Madrid, Cátedra, 1990), sostiene lo siguiente: “El estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es posible” (pág. 233).

películas para otros niños. Por todo esto concluye que lo que más le interesa es “construir el artificio máximo que es el artificio de la naturalidad”⁴⁹⁹.

Gérard Genette, en su libro *Ficción y dicción*, recoge una crítica formulada contra la concepción atomista o concretista del estilo. Esta concepción, o esta forma de acercarse al estudio del estilo, plantea fundamentalmente dos problemas: por una parte, desde esta perspectiva es difícil determinar los elementos marcados estilísticamente y, por otra, esta concepción favorece “una estética manierista para la que el estilo más notable (en el doble sentido de la palabra) será el más cargado de rasgos”. Esto conlleva, según la crítica formulada por Henri Meschonnic, y recogida por Genette, “a valorizar la «escritura artística», a identificar «lo bello con lo extraño y lo curioso»”⁵⁰⁰. Contra esto levanta también su voz el narrador ubetense, para quien lo más difícil de conseguir es, precisamente, no llamar la atención sobre el estilo, sino sobre la historia que se está contando, porque, como decía Borges, esas astucias secretas, o esas destrezas humildes aprendidas con el tiempo, deben pasar desapercibidas para, finalmente, provocar en el lector el efecto estético de la sencillez o la naturalidad.

El objetivo último de la naturalidad es sin duda uno de los fines más difíciles de conseguir en la literatura, sobre todo si se tienen en cuenta las siguientes palabras de Genette, para quien todo discurso está necesariamente estilizado, cargado de estilo. El crítico francés afirma que “no hay el discurso más el estilo, no hay discurso sin estilo, como tampoco estilo sin discurso: el estilo es el aspecto del discurso, sea cual fuere, y la ausencia de ese aspecto es un concepto manifiestamente carente de sentido”⁵⁰¹. Por esta razón, la naturalidad es tan difícil de

⁴⁹⁹ E. A. Scarlett, art. cit., págs. 73-74.

⁵⁰⁰ G. Genette, *Ficción y dicción*, edición citada, pág. 109.

⁵⁰¹ *Ib.*, pág. 110.

conseguir: siempre que se escribe se utilizan palabras mil veces repetidas en la literatura, tópicos que pululan por el ambiente y se establecen en el imaginario colectivo, clichés lingüísticos más o menos fijados a lo largo de la historia, etc. Este hecho obliga al escritor, que quiera ser realmente original y formarse una voz propia, a romper o transformar esos rasgos estilísticos más o menos fosilizados. Para hacerlo, hay que violentar la lengua, provocar un extrañamiento que, por supuesto, es percibido por el lector como un ejercicio de estilo. La verdadera dificultad estriba, como se ha dicho, en violentar la lengua sin que se note esa violencia, de manera que el lector acoja las palabras de una obra como palabra clásica, que acoja las voces que le hablan en la novela como voces plenamente insertadas en la tradición, totalmente originales, en el doble sentido del término: relacionadas con los orígenes, con las raíces de la tradición, por un lado; y capaces de desestabilizarla, introduciendo algún tipo de novedad, por otro. En este sentido, Muñoz Molina propone los siguientes ingredientes para obtener los resultados deseados:

Un ejercicio desvelado y continuo de naturalidad, de valentía y de vigilancia. Desvelo y naturalidad para saber qué es lo que tiene uno que decir y decirlo con las únicas palabras posibles, para no impostar o engolar la propia voz. Valentía [...] para no rendirnos a la rutina de los caminos ya pisados muchas veces. Vigilancia para que las palabras muertas no contaminen nuestra voz, para que esa literatura residual que circula por el aire como los gases tóxicos no se introduzca en el fluido de nuestra escritura⁵⁰².

Según la opinión de algunos críticos, el ubetense consigue imprimir en sus escritos ese objetivo último de la naturalidad, que tan difícil es de conquistar. Sanz Villanueva, con gran inteligencia y agudeza

⁵⁰² A. Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, edición citada, pág. 57.

crítica, destaca la capacidad moliniana para ocultar el artificio. Comenta, en contraposición, su labor como cuentista y como novelista, y concluye que, a pesar de los diferentes grados de calidad, siempre aparece en su obra este rasgo estilístico: “Muñoz Molina está más dotado para la narración con meandros y detalles ambientales [...], pero también estas piezas cortas poseen interés y demuestran la eficacia de una de sus mejores virtudes, un arte de narrar con naturalidad sin que apenas se note el artificio”⁵⁰³. Ciertamente, aunque algunos de sus cuentos carecen de la importancia literaria de sus obras mayores, no dejan por ello de poseer, como característica primordial, ese sentido de la naturalidad estética o estilística. Si en alguno de sus cuentos se percibe cierto grado de engolamiento, responde antes a los dolores propios del crecimiento como escritor que a una intención consciente de extrañamiento estilístico o experimentalismo literario. La obra del jienense ha ido evolucionando con el tiempo y con el oficio artesanal y disciplinado del escritor. Él mismo confiesa que conseguir la naturalidad depende de un esfuerzo permanente de estilo y, además, de un proceso largo de aprendizaje, en el que es necesario, incluso, tener un poco de suerte para triunfar:

Yo creo que toda persona que hace algo muy bien tiende a ser natural, porque ha dominado muy profundamente una técnica o una serie de recursos. La naturalidad es la consecuencia de un adiestramiento muy, muy persistente, pero no sólo en la literatura, en todo. Se empieza por la rigidez y se sigue por la naturalidad, si hay suerte. En música, en todo, hasta para producir coches⁵⁰⁴.

Pues bien, en sus primeros cuentos, donde a veces se percibe cierto grado de rigidez, de la que habla Muñoz Molina, la ausencia de la

⁵⁰³ S. Sanz Villanueva, “Primera impresión”, art. cit., pág. 31.

⁵⁰⁴ J. M. Begines Hormigo, “Conversaciones con Muñoz Molina”, art. cit., págs. 18-19.

naturalidad no se debe a una determinación consciente del escritor, sino, en todo caso, a la impericia propia de alguien que está aprendiendo un oficio artesano, y que deja vislumbrar, de vez en cuando, destellos nítidos de una escritura potente, fuertemente marcada por el ideal de la naturalidad. Y es que, como dice Tzvetan Todorov, “no es una victoria de la literatura si lo que percibimos es la descripción y no lo que está descrito”⁵⁰⁵.

A la naturalidad, normalmente, va unido otro rasgo muy importante para entender la concepción poética del novelista: la claridad, la precisión, la concisión, conceptos todos estrechamente ligados y a los que se refiere Borges. Hans Ulrich Gumbrecht escribe unas palabras donde relaciona el estilo natural, exento de artificio visible, con el sentido común, o, en otras palabras, con la claridad y la lucidez que se desprende de un estilo perfectamente conciso y natural. Gumbrecht sostiene que “*la perfección del arte debe buscarse en la supresión de su apariencia artística*”, porque “el arte donde el esfuerzo del artista resulta manifiesto, se considera «artificial» y se rechaza en nombre del concepto de naturaleza que, en la práctica, se acerca más a la idea de resaltar «el sano sentido común» que a la de acentuar los aspectos sentimentales”⁵⁰⁶.

Esa supresión de la apariencia artística supone un doble esfuerzo por parte del escritor: en primer lugar, obliga a permanecer atento, o desvelado como decía Muñoz Molina, ante el peligro del engolamiento y de la vanidad artificiosa de las palabras; en segundo lugar, impone la necesidad de contar algo, y de contarlo, según las ideas poéticas del ubetense, con lucidez, porque la atención se vuelca sobre lo narrado y no exclusivamente sobre la narración. En un prólogo del novelista a un libro de poemas de Ruiz Amezcuca, escribe que “es siempre una buena noticia

⁵⁰⁵ T. Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, pág. 236.

⁵⁰⁶ H. U. Gumbrecht, “«Cual Fénix de las cenizas» o del canon a lo clásico”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, edición citada, pág. 66.

que el poeta camine ligero de equipaje para tocar, puliendo su expresión, la médula misma de las cosas”⁵⁰⁷. Es esto exactamente lo que acaba de decirse. El esfuerzo por encontrar un estilo natural provoca, normalmente, la exigencia de la elucidación de la realidad a través de la palabra. Cuando el estilo es artificioso –aunque hay notables excepciones, como Góngora o Quevedo– la literatura, normalmente, se vuelve sobre sí misma, se enclaustra en la propia obra literaria y es más difícil que se produzca la revelación del mundo y de la vida a través del conocimiento literario.

Por otra parte, la naturalidad y la claridad, en el acercamiento a las cuestiones relacionadas con la realidad, denota una gran maestría, y también gran inteligencia, en el escritor que logra conseguir un estilo de estas características. Dice Baroja, en su libro *La intuición y el estilo*, que “una idea, a no ser que sea matemática, tiene que estar expresada por palabras, pero al usar de ellas sin claridad y con una prolijidad exagerada no conduce más que a un juego sofisticado”. Esto conlleva inexorablemente el alejamiento del estilo que conduce a la aprehensión, por medio de la palabra, de las verdades que más importan al hombre, y que se tratan en la literatura desde que existe: el amor, el odio, la muerte, el miedo, la amistad, etc. Continúa Pío Baroja, afirmando que “el que tiene una idea clara y la quiere exponer, la expone de una manera también clara, quizá con poca elegancia, pero siempre con claridad”⁵⁰⁸. Efectivamente este es el deseo, también del ubetense, lograr que sus escritos, además de provocar cierta simpatía estética, además de ser recibidos como textos inevitables por su naturalidad, estimulen la inteligencia del lector mediante la claridad y la precisión de sus palabras.

⁵⁰⁷ A. Muñoz Molina, “Prólogo” a M. Ruiz Amezcua, *Una verdad extraña. Poesía 1974-2001*, Barcelona, Octaedro, 2002, pág. 18.

⁵⁰⁸ P. Baroja, *op. cit.*, pág. 31.

A lo largo de su obra aparece muchas veces el rasgo de la concisión o de la precisión, pero como estos atributos son conceptos que no se pueden medir, cualquier fragmento que se proponga como ejemplo de economía estética (y como dice Henry James, “en arte economía significa siempre belleza”⁵⁰⁹), puede entenderse para demostrar lo contrario: el prosaísmo o la insustancialidad de las palabras del ubetense. De cualquier forma, aquí se defiende la habilidad del autor para, con pocas palabras, con pinceladas breves, formar en la mente del lector una situación bien concreta.

Aunque su concepción actual del estilo es el que se ha expuesto hasta el momento, no puede dejar de señalarse que, en sus primeros libros –fundamentalmente en *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros*, y en menor medida en *Beatus ille*–, una cierta artificiosidad y la influencia de los tópicos literarios es palpable. Andrés Soria Olmedo, en la magnífica introducción a la colección de cuentos *Nada del otro mundo*, establece dos periodos distintos en la producción literaria del ubetense. Según Soria Olmedo, “en la prosa de Muñoz Molina puede observarse el progresivo control y contención de una proclividad inicial a la retórica ciceroniana, amplificatoria [...], a favor de una tendencia más senequista o tacitista [...] más escueta y directa”⁵¹⁰. Efectivamente, hay una gran distancia entre *El invierno en Lisboa*, por ejemplo, y *El jinete polaco*. En la primera, donde tal vez no hay tanta amplificación como dice Soria, se busca siempre la sorpresa del lector, el impacto de las palabras; en la segunda, en cambio, se busca no la sorpresa del lector, sino ponerle ante los ojos lo que mirado mil veces y nunca ha visto, y provocar en él un reconocimiento y una identificación con lo que lee. En *El jinete polaco*, Muñoz Molina ha aprendido el arte de la contención desinhibida, es decir, el arte de la claridad y la precisión, pero arrebatada en el sentido de que

⁵⁰⁹ H. James, “Prólogo a *The Altar of the Dead and Other Stories*”, en *op. cit.*, pág. 77.

⁵¹⁰ A. Soria Olmedo, art. cit., pág. 14.

las palabras del autor no están sujetas, como en sus primeras obras, al molde rígido del subgénero detectivesco.

Hay quien defiende, sin embargo, “ese poderío absoluto del estilo” en *El invierno en Lisboa*. Esta expresión es de Rafael Conte, que continúa hablando de “la fascinación de esta prosa singular, sin duda alguna la más personal y sabia de todas las de nuestros jóvenes narradores. La más «literaria», también, cosa que es de agradecer en estos tiempos de premuras y falsificaciones; pero que también corre el peligro de caer en el artificio”⁵¹¹. En las palabras de Conte, al entusiasmo le sucede el recelo, la incertidumbre de si ese estilo innegablemente poderoso puede llegar a convertirse en algo repetido y desilusionante. Las siguientes obras del ubetense no siguieron por ese camino espinoso que temía Conte, sino que se dirigieron hacia metas más relacionadas ya no con los tópicos literaturizantes, sino con el desvelamiento de la realidad y de la vida. Muñoz Molina, después de una etapa más artificiosa, que dependía de la lógica fascinación que la literatura ejercía, por aquel entonces, sobre el joven escritor, se despoja de todo aquello que es accesorio, de toda la retórica literaria más superficial, y se queda, solamente, con lo esencial. Como es natural, esto repercute, y muy positivamente, en su producción posterior.

Muñoz Molina ha evolucionado hacia posturas más acordes con esa contención de la que habla Soria. Su estilo pasa de estar basado en los tópicos de la literatura, en sus primeras obras, al estilo natural y preciso, a partir del Premio Planeta. De hecho, su última obra, *Ventanas de Manhattan*, es un ejemplo de prosa donde la intensidad estilística desborda cada página. Este desbordamiento, sin embargo, no está reñido con el modelo que impone la naturalidad y la contención. Juan Manuel de Prada en una entrevista le pregunta cómo se logra el impacto

⁵¹¹ R. Conte, “Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo”, *Ínsula*, nº 490, 1987, pág. 15.

expresivo en el lector. Muñoz Molina le contesta que “reuniendo intensidad y precisión”⁵¹². Es eso exactamente lo que puede encontrarse en sus obras, en algunas, obviamente, más que en otras. El ubetense es un escritor minucioso que busca en cada página captar la atención del lector. Y lo hace de la manera más difícil: sin excesos retóricos, aparentemente, con la naturalidad de quien cuenta una anécdota, o de quien le cuenta a su hijo historias de sus abuelos, o, como en *Ventanas de Manhattan*, de quien le cuenta a un amigo las experiencias y las impresiones que ha tenido en su viaje. En este momento, uno se da cuenta, como decía Kafka, “qué cosa más refinada es publicar”⁵¹³.

6.2. Ironía y parodia: la transformación de los géneros y otros aspectos

El género de la novela posee la característica principal de la indefinición, lo que permite englobar dentro del mismo marbete títulos de los signos más diversos. El género novelístico tiene la capacidad de acoger dentro de su terreno los estilos propios de cualquiera de los demás géneros, literarios o no, desde la poesía hasta el estilo administrativo. Por esto es por lo que dice Bajtín, cuando analiza el lenguaje propio de la novela, que en este género “el lenguaje no sólo sirve para representar, sino también de objeto de la representación. La palabra novelesca es siempre autocrítica”. Más adelante señala que “todos los medios directos de expresión de esos géneros, y los géneros mismos, se convierten, al incorporarse a la novela, en objeto de la representación”⁵¹⁴. Una vez que se ha producido esta incorporación del lenguaje ajeno, solo falta que se

⁵¹² J. M. de Prada, “El alma de los débiles: sobre *Plenilunio*”, *Suplemento Literario. La Nación* (Buenos Aires), 25 de mayo de 1997.

⁵¹³ F. Kafka, *op. cit.*, pág. 175.

⁵¹⁴ M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 419.

introduzca la risa, la burla o la ironía para que el lector se encuentre ante una parodia. Puede ser que no se introduzca este matiz ridiculizante, y entonces se asiste, únicamente, a la manera intencionada en que el escritor pretende extraer las cualidades estéticas de lenguajes tal vez fosilizados. Hay un ejemplo de este procedimiento en *Beatus ille*, donde se representa el estilo administrativo de la dictadura, donde los nombres deben ser exactos para no equivocar la condena: “«Manuel Alberto Santos Crivelli [...] ¿Es cierto que por invitación de usted el llamado Jacinto Solana Guzmán se trasladó a dicha finca [La Isla de Cuba] el día uno de abril del presente año?»” (*Beatus ille*, pág. 208).

Antonio Muñoz Molina, educado literariamente en Borges y en Cervantes, utiliza el recurso de la ironía, prácticamente, en todas sus obras. El *Diccionario de la lengua*, de la Real Academia Española, define la ironía con tres acepciones distintas: la primera, “burla fina y disimulada”; la segunda, “tono burlón con que se dice”; y la tercera, “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”. Esteban Torre, por su parte, sostiene, en *Fundamentos de poética española*, que la ironía “consiste en la mención de una realidad por su contraria, de modo que se pueda entender contextualmente nuestra intención”. Continúa, diciendo que “las formas y efectos de la ironía son muy variados. Así el *asteísmo*, o expresión de una alabanza bajo forma de reprensión, o viceversa; el *sarcasmo*, o ironía cruel, etc.”⁵¹⁵.

La ironía del ubetense, esa burla fina y no malintencionada, se mezcla en su obra con otro recurso muy habitual, también aprendido en Cervantes: la parodia o la recreación burlesca de modelos anteriores. En el diccionario de la Academia se define la parodia como “Imitación burlesca”. Genette, por su parte, hace unas observaciones muy pertinentes acerca de la parodia. El teórico francés, llamando la atención

⁵¹⁵ E. Torre y M. A. Vázquez, *Fundamentos de poética española*, Sevilla, Alfar, 1986, pág. 142.

sobre el uso de la palabra en la *Poética* de Aristóteles, presta atención a la etimología: “*ôda*, es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»; *parodien*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete”⁵¹⁶. Esa imitación burlesca de la que habla el diccionario, o esa forma de cantar en falsete a la que alude Genette, puede encontrarse en muchas de las obras del escritor andaluz.

La parodia, prosiguiendo con este ensayo de definición, pertenece a uno de los tipos de relaciones transtextuales establecidas por Genette. El distingue cinco tipo: la relación de intertextualidad, la relación que mantiene el texto con su paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad, dentro de la cual debe situarse la parodia. Genette entiende por hipertextualidad, “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁵¹⁷. La parodia, por lo tanto, entierra sus raíces en una obra anterior, de la que se aprovecha.

La ironía y la parodia son recursos muy antiguos y muy utilizados en etapas anteriores de la literatura española y universal. El barroco, por ejemplo, con el que guarda ciertas similitudes filosóficas el periodo contemporáneo, se caracterizaba, entre otros muchos rasgos que no van a tratarse aquí, por el uso de los tópicos literarios renacentistas, y también de la visión idealizada de la mitología griega, no para continuar engrosando esa tradición, sino para ridiculizarlos, para burlarse de ellos y para provocar la risa en el lector. La literatura barroca es tremendamente esteticista y está fuertemente volcada hacia ella misma. Muestra de lo

⁵¹⁶ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 20.

⁵¹⁷ *Ib.*, pág. 14. Los cinco tipos de relaciones transtextuales están definidos de las páginas 10 a la 17.

que se está diciendo pueden ser algunos poemas de Quevedo⁵¹⁸, la *Gatomaquia* de Lope de Vega, o sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, donde se compone un cancionero al modo de los renacentistas, pero transgrediendo todos los tópicos, empezando por el del nombre de la amada, que se llama Juana. Mijael Bajtín sitúa el origen de la parodia muchos antes de la eclosión del estilo barroco:

La palabra indirecta, es decir, la palabra ajena representada, el lenguaje ajeno puesto entre comillas entonativas, tiene una gran antigüedad: la encontramos en fases muy tempranas de la literatura. Es más: antes de la aparición de la novela nos encontramos con un rico universo de variadas formas que transmiten remedan, representa bajo diferentes puntos de vista, la palabra ajena, el habla ajena y el lenguaje ajeno, entre los cuales están también los lenguajes de los géneros directos⁵¹⁹.

A pesar de lo dicho, se considera esta actitud paródica ante la propia literatura, esa ironía ante los tópicos transmitidos, como un rasgo esencialmente postmoderno. Hay que decir, en favor de los que defienden que la ironía es un rasgo propio de la postmodernidad, que la manera irónica en que el artista de otro tiempo se enfrentaba a la vida, y la forma en que se enfrenta el artista actual, es diferente, tal vez como

⁵¹⁸ Por ejemplo, el soneto “A Apolo siguiendo a Dafne”, donde se parodia el poema de Garcilaso. El primer cuarteto es el siguiente: “Bermejazo platero de las cumbres, / a cuya luz se espulga la canalla / la ninfa Dafne, que se afufa y calla / si la quieres gozar, paga y no alumbres” (F. de Quevedo, *Poesía original completa*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1999, pág. 529). En este poema puede observarse el “travestismo burlesco” del que habla Genette, que se refiere a esta técnica en los términos que siguen: “El travestismo burlesco reescribe un texto noble, conservando su «acción», es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro «estilo», en el sentido clásico del término” (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, edición citada, pág. 75).

⁵¹⁹ M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 420.

consecuencia de una concepción filosófica distinta. La ironía postmoderna es heredera de la romántica, si se admite que este tipo de ironía responde al patrón establecido y definido por Hegel. El filósofo alemán constata que las teorías sobre el arte de F. Schlegel, apoyadas por la filosofía de Fichte, han originado las distintas formas de la ironía. Se fundamentan estas teorías, principalmente, en la concepción del yo y en la relación de éste con la realidad:

Todo lo que existe en sí y por sí sólo es apariencia; en lugar de llevar su verdad y realidad en ellas mismas, las cosas sólo poseen la apariencia que reciben del yo, sometidas como están a su fuerza y arbitrio. La afirmación y la supresión dependen completamente de la voluntad del yo, concebido como un yo absoluto⁵²⁰.

Si la concepción de la realidad y del yo es tal y como aparece en el párrafo anterior, no es de extrañar que el artista no se tome en serio la realidad. En el instante mismo en que deja de considerarse con seriedad la realidad circundante, surge la ironía:

Si el artista adopta este punto de vista de un yo que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo, a sus ojos no aparecerá nada que tenga un carácter serio, pues el formalismo del yo es la única cosa a la que atribuirá un valor⁵²¹.

La ironía postmoderna es muy parecida a la que se ha descrito: el artista postmoderno, igual que el romántico, no se toma en serio la realidad e ironiza sobre ella. La diferencia con los románticos es, quizá, que, en el XIX, en palabras de Hegel, “el sujeto aspira a la verdad y a la

⁵²⁰ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, pág. 141.

⁵²¹ *Ib.*, pág. 142.

objetividad, pero es incapaz de salir de su aislamiento [...]. El sujeto cae entonces en una especie de tristeza lánguida”⁵²². El postmoderno no tiene esta preocupación por la verdad, porque para él no existe y, por tanto, vive en la despreocupación, en la indiferencia pura y en una alegría artificial que parece no agotarse nunca.

Sea la ironía un rasgo de la postmodernidad o no, lo cierto es que a lo largo de toda la obra de Muñoz Molina, que es lo que realmente interesa, se encuentra la parodia continua de género, personajes, situaciones, tópicos, etc. y la visión irónica ante la realidad, al estilo de Cervantes y Borges.

Para que exista la parodia, la parodia burlesca, es imprescindible tener una actitud irónica ante el objeto parodiado. Y para este novelista, la ironía es uno de los rasgos estilísticos más importantes de un buen escritor. Esto guarda una intensa relación con la función que él atribuye a la literatura (la de despertar la inteligencia del lector, ponerlo alerta contra lo asumido y aceptado), porque le permite desligarse de los discursos oficiales y de los tópicos admitidos para deshacerlos y juzgarlos crítica y racionalmente. Por eso dice el autor que “cuando se consigue alcanzar la ironía es el máximo, lo máximo que hay en el arte, por lo menos en el arte literario”⁵²³. Y es que, como él mismo sostiene:

La literatura sin ironía no es nada, la ironía está en las cosas. [...]. La ironía es reconocer que las cosas pueden ser de otra manera, que hay otra manera de mirar las cosas. La ironía implica que yo vea a un militar que se supone que es el emblema de lo más represivo y de lo peor, que después me dé cuenta que es un pobre señor que vive clandestinamente en un piso de Martutene y que su

⁵²² *Ib.*, pág. 143.

⁵²³ I. García-Albi, art. cit., pág. 24.

mujer le dice cosas cariñosas y es un militar que, el pobre, no quería ser militar⁵²⁴.

En este trabajo se viene defendiendo que Muñoz Molina no es un escritor postmoderno, al menos en la forma en que, por lo general, este término se entiende. No es postmoderno, entre otras cosas, por su preocupación constante por los grandes empeños estéticos, la importancia que le da a la disciplina, su compromiso moral y por algo que chirriaría en los oídos de cualquier postmoderno: la búsqueda de la Verdad, no como una imposición única, sino como una forma de ir acercándose, poco a poco y progresivamente, a lo que se esconde debajo de las apariencias. Todo postmoderno “puro”, en cambio, se jacta de negar la existencia de una verdad –todo son opiniones y todo es opinable–, y, además, se enorgullece de no tener la más mínima intención de salir a buscarla. Sanz Villanueva, hablando de *Los misterios de Madrid*, se sorprende de que Muñoz Molina recurra a las técnicas supuestamente propias de la postmodernidad:

En lugar de un relato recto de suspense y muertes, Antonio Muñoz Molina practica un escorzo al borde del chafarrinón sobre una sistemática parodia de personajes y de situaciones convencionales. Algo que, en otra clave, ya ha practicado, pues tanto *El invierno en Lisboa* como *Beltenebros* son tributarias del postmoderno gusto de rehacer géneros o formas conocidos, lo cual no deja de sorprender en un narrador de aliento tan clásico como él⁵²⁵.

El crítico acierta totalmente al hablar de la cualidad clásica del espíritu de Muñoz Molina y de sus obras. Quizá se equivoca al juzgar el

⁵²⁴ J. Cruz, art. cit., pág. 73.

⁵²⁵ S. Sanz Villanueva, “Un alto en el camino”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, pág. 27.

uso de la ironía y la parodia como rasgo exclusivo de la postmodernidad. En este sentido, defendiendo no la cualidad postmoderna, sino su fuerte raigambre moderna, Muñoz Molina, en algún momento, se ha sorprendido de que haya quien quiere ser postmoderno sin haber conseguido pasar antes por el estadio de la modernidad. Olga López-Valero Colbert, en una tesis doctoral escrita con mucha sensatez y bastante sentido común, rechaza la consideración del ubetense como escritor postmoderno:

Critics have almost unanimously labelled Antonio Muñoz Molina as postmodern writer, for what I think are wrong or insufficient reasons, such as his inclusion of photographic or cinematographic techniques or themes, and his mixing of popular and high culture. Let us recall, however, that several modernist writers like Josep Conrad, James Joyce, and Julio Cortázar, to cite just a few, incorporated cinematographic techniques in their literature. I believe therefore that Antonio Muñoz Molina's project is decidedly modernist, and his novels are modern for the most part. And yet, most critics have overlooked the most dynamic postmodern aspects of Muñoz Molina's work⁵²⁶.

Como López-Valero, se sostiene aquí que Muñoz Molina es un escritor que vive en la época dominada por el aliento de la postmodernidad, pero con unas ideas y un proyecto asentado firmemente en la modernidad, entre otras cosas porque la modernidad supone una fe en el desarrollo humano, una esperanza en el progreso que Muñoz Molina conserva en muchos de sus escritos y en su actitud moral. Teniendo en cuenta estas palabras, Sanz Villanueva se precipita al juzgar como postmoderno el uso de la parodia. Como dice López-Valero, la

⁵²⁶ O. López-Valero Colbert, *History and Popular Culture in the Novels of Antonio Muñoz Molina*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1999, págs. 182-183.

utilización de ciertos recursos no supone, unívocamente, la adscripción a la corriente de la postmodernidad. Por esa regla de tres, tal vez debería decirse que Cervantes, Quevedo o Lope de Vega son postmodernos. Si a Muñoz Molina se le puede atribuir ese calificativo es, precisamente, porque escribe a finales del siglo XX y principios del XXI y no en el siglo XVII.

Existen, además, definiciones particulares de la parodia postmoderna que en nada se diferencian de una definición general de la misma. De esta manera, Linda Hutcheon destaca que la parodia postmoderna no tiene siempre como objetivo ridiculizar la obra parodiada, sino que puede ser una forma de homenaje, que se opone, al mismo tiempo que supone una continuación, a la tradición –habría que preguntarse en qué se diferencia este tipo de parodia “postmoderna” de la que hace Cervantes de los libros de caballería, por ejemplo–:

What I mean by “parody” here [...] is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity⁵²⁷.

Tal vez, lo que diferencia la obra del ubetense de otros escritores contemporáneos suyos, y que también usan la parodia o la ironía, es la manera de utilizarlas. La parodia llevada a cabo en sus libros está impregnada siempre por la mirada irónica de un narrador o de un personaje, que queda al margen de la acción, y que permite, de esta

⁵²⁷ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1992, pág. 26.

manera, conseguir cierto grado de alejamiento u objetividad. La parodia, y la ironía, que ejecuta el ubetense, no es un fin en sí misma, no se agota en el simple juego literario, sino que, por el contrario, aspira a convertirse en un medio para zarandear las creencias y los prejuicios del lector. Muñoz Molina, a través del juego paródico e irónico, pretende mostrar al lector la falsedad de muchos tópicos literarios, la falta de correspondencia entre lo que se dice en la literatura y lo que sucede en la realidad. Evidentemente, para hacer esto tiene que utilizar la literatura, y, en algunos casos, los tópicos literarios, con la intención de acabar con ellos desde dentro de la propia literatura, exactamente igual que hacían los escritores barrocos. Mijael Bajtín que trata profundamente el tema de la parodia, habla de su función desenmascaradora y de su uso como un ejercicio de lucidez mental, en la misma dirección en que la usa el ubetense. Establece la novela como género continuador de los géneros satírico-burlescos medievales:

En los *fabliau* y en los *shvanka*, en las farsas y en los ciclos satírico-paródicos, tiene lugar una lucha contra el ambiente feudal y contra la convencionalidad viciada, contra la mentira que ha invadido las relaciones humanas. A estos les son opuestas, como fuerza desenmascaradora, la inteligencia lúcida, alegre e ingeniosa del pícaro [...], las burlas paródicas del bufón y la incomprensión ingeniosa del tonto. A la mentira grave y sombría se le opone el engaño alegre del pícaro; a la falsedad e hipocresía interesada la simpleza desinteresada y la sana incomprensión del tonto; y al convencionalismo y la falsedad, en general la forma desenmascaradora sintética (paródica) por medio de la cual se expresa el bufón.

Esa lucha contra el convencionalismo es continuada por la novela sobre una base más profunda y más de principio⁵²⁸.

Como podrá observarse en estas palabras del crítico ruso, la parodia no es más que el reflejo de una sociedad que subyace por debajo de lo socialmente aceptado. Contra esa hipocresía social, el gracioso o el tonto imponen su mirada, que desvela toda la hipocresía escondida en las palabras de los nobles. La novela moderna se ha deshecho de los personajes tipo, por lo que para ejercer su fuerza crítica y para desvelar las vergüenzas de la sociedad no tiene más remedio que utilizar otros recursos, o al menos, personajes más cercanos a aquellos que Forster denominaba “redondos”.

La intención de Muñoz Molina de que la ironía y la parodia sirvan para despertar la agudeza del lector permite que el crítico pueda hablar de su obra como producción propia y con un estilo identificable. Por el contrario, en ciertos autores, sólo puede encontrarse el empleo del pastiche, una refundición de obras anteriores, sin ninguna intención paródica y, por tanto, sin una utilidad parecida a la que Bajtín atribuye a la parodia. El *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, define el pastiche como “imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente”. Por su parte, Friedric Jameson lo define de la siguiente manera:

⁵²⁸ M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 314. El crítico atribuye a la palabra imitadora la capacidad de revelar lo que la palabra seria y directa es incapaz: “La parodización impone la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se encuadran en el género y estilo respectivos. La creación paródica introduce el permanente correctivo de la risa de la crítica en la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; el correctivo de la realidad, que siempre es más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan *contradictoria* y *plurilingüe* que puede abarcar al género elevado y directo” (pág. 424).

Pastiche is, like parody, the imitation of the peculiar or unique, idiosyncratic style [...] speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists⁵²⁹.

Es, precisamente, esa ausencia de ironía propia del pastiche lo que no se encuentra en la obra del ubetense. Lo que determina que ciertas obras de Muñoz Molina, donde se utilizan algunos géneros populares – sobre todo el género negro –, sean obras buenas estilísticamente es que el autor no toma en serio el modelo del que parte. Si hiciera esto, su obra no tendría más valor que las de Corín Tellado. Esto justifica, en cierta forma, las malas críticas que han recibido algunas de sus novelas: por ejemplo, *Los misterios de Madrid*. Los críticos o bien no se han percatado del componente irónico de la obra, o bien, como indica el propio autor, “casi nadie se ha dado cuenta de que era un libro de risa”⁵³⁰. Y es que estos críticos, que han considerado *Los misterios de Madrid* como un ejercicio tardío y sin sentido del género folletinesco, han pasado por alto aquello que decía Bajtín: “Los géneros paródicos [...] no pertenecen a aquellos géneros que parodian; es decir, el poema paródico no es en ningún caso, un poema”⁵³¹.

Para hacer una buena parodia, el escritor debe deshacerse de su propia forma de escribir y asimilar la manera en que hablan o escriben los objetos parodiados. En este sentido, Muñoz Molina es capaz de hablar con una prosa retoricista y cargada de tópicos, como la de Lorencito Quesada, o hablar según los patrones de la crítica literaria más

⁵²⁹ F. Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991, pág. 17.

⁵³⁰ J. Escudero, art. cit., pág. 286.

⁵³¹ M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 427.

incomprensible, y dentro de los límites estrechos que impone la corrección política, como en el caso de Claudio en *Carlota Fainberg*. Mijael Bajtín sostiene que “el autor participa en la novela (es omnipresente en ella) casi sin utilizar su propia lengua directa. El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes que se iluminan recíprocamente de manera dialogística. No puede ser descrito y analizado como un solo y único lenguaje”⁵³². Efectivamente, en la obra del ubetense se descubre lo que Bajtín llama palabra directa y palabra indirecta. La palabra directa es la seria, la que se utiliza en sentido estricto; la palabra indirecta es la que usa la palabra ajena como objeto de representación, como centro de atención. No siempre, sin embargo, se emplea la palabra ajena con fines paródicos, sino que, como indica el ruso, “se descubre toda su gama de actitudes con respecto a esa palabra, comenzando por la cita respetuosa e inerte, evidenciada y delimitada como un icono, y terminando por una utilización más ambigua, irreverente y paródico-transformista de la misma”⁵³³. La obra de Muñoz Molina, se mueve entre los márgenes de la parodia más ridiculizante (como en *Los misterios de Madrid*) y el tono de homenaje, o al menos neutro, que puede encontrarse en *El invierno en Lisboa*. Lo que salva esta última novela de caer en el pastiche es, exactamente, esa parodia del género negro, gracias al conocimiento que los personajes tienen de la palabra ajena, y gracias, también, al narrador, que se mantiene, en la medida de lo posible, al margen de la acción de la novela y que, por otra parte, cuando interviene, lo hace de manera irreverente respecto a la admiración que los personajes sienten por algunos tópicos literarios.

La prosa del ubetense es, según todo lo que viene diciéndose, flexible y versátil, capaz de adaptarse con facilidad –al menos es eso lo que muestra la aparente ausencia de artificio– a los estilos más diversos.

⁵³² *Ib.*, pág. 417.

⁵³³ *Ib.*, pág. 436.

La mayor parte de las ocasiones, hace uso de la palabra ajena para burlarse de ella, pero, también, surge en su obra un tono lacónico que sirve para homenajear lo parodiado. González Herrán, refiriéndose a *Los misterios de Madrid*, afirma que “el narrador no sólo asume la perspectiva del protagonista sino también su dicción, su *estilo*; un estilo grandilocuente, artificioso, libresco [...], que el lector supone será el de los escritos y crónicas del corresponsal de *Singladura* en Mágina”⁵³⁴. Lo sorprendente del caso es que el farmacéutico, que es el transcriptor, el narrador, de la historia de Lorencito, no interpreta su estilo de manera burlesca o irónica porque para él, aprendiz de escritor y un memo de cuidado, es un ejemplo digno de imitar. El corresponsal de *Singladura* en Mágina cree ser un periodista activo, como los de las películas, y cree las alucinaciones y los elogios de otro loco como él: se enorgullece de sentirse admirado por un aprendiz de escritor y actúa, en consecuencia, incluso dándole consejos. El mozo de farmacia, realmente, no sabe que el lenguaje del protagonista está ya fosilizado y que no tiene nada de original o de creativo.

No parece tener explicación el hecho de que el lector se ría con *Los misterios de Madrid*. Si Lorencito Quesada cuenta con cara de palo su historia y el farmacéutico transcriptor reproduce las palabras de Lorencito, también sin ningún atisbo de burla –es más le profesa una gran admiración–, no parece lógico que el lector aprecie, desde el principio de la novela, un componente humorístico muy llamativo. Y es que el humor surge precisamente ahí: el lector se ríe como consecuencia del ridículo que hace Lorencito al pensar que es un héroe, y más se ríe todavía con el pobre farmacéutico, que cree, de verdad, en la cualidad heroica del reportero. El humor surge, por tanto, porque las palabras de Lorencito son tomadas de manera seria por el mozo de farmacia y de

⁵³⁴ J. M. González Herrán, art. cit., pág. 150.

manera irónica o jocosa por el lector de la obra, con el que Muñoz Molina comparte su visión.

Pueden ponerse algunos ejemplos de la versatilidad de Muñoz Molina en *Los misterios de Madrid* y del uso del humor en la obra. Hay un fragmento, al principio del libro, que cuenta Lorencito al mozo de farmacia, que lo transcribe al pie de la letra. La diferencia entre la interpretación del farmacéutico y la del lector obliga a este último a sonreír. El primero asume el suceso, ya que lo cuenta con total seriedad, como si fuera una de esas contrariedades lógicas que les ocurre a los héroes, que tiene que sobreponerse a la adversidad; el lector lo interpreta, en cambio, como un acontecimiento perfectamente lógico, dada la ineptitud y la torpeza de Lorencito:

Chocó de frente, y a la altura de las ingles, con el pico durísimo de un reclinatorio labrado, pero antes que gritar o que llevarse las manos a la parte herida, que era de las más blandas de su anatomía, prefirió apretar los dientes y dejar que una lágrima se le deslizara por la mejilla temblona (*Los misterios de Madrid*, pág. 17).

De la misma forma, sería impensable decir en serio las siguientes palabras, a menos que se piense como Lorencito y el farmacéutico: “Había comprado la *Gran Enciclopedia de las Ciencias Ocultas*, de la que suele extraer la documentación exhaustiva que enriquece sus artículos sobre ufología en *Singladura*” (*Los misterios de Madrid*, pág. 39). El novelista de Úbeda está completamente en contra de la irracionalidad y las supersticiones que pretenden explicar el mundo jugando con la credulidad, inocente e ignorante, de ciertos receptores. Contra esto escribe alguno de sus artículos periodísticos⁵³⁵.

⁵³⁵ Vid., A. Muñoz Molina, “Tecnología del oscurantismo”, art. cit.

También provoca la risa del lector la manera en que cuenta las cosas, con una ampulosidad excesiva que en nada se corresponde con lo que está contando. Esta verbosidad desmesurada y tópica de Lorencito también es admirada por el farmacéutico, que no se da cuenta de su ridiculez. Son muchos los ejemplos que pueden ponerse en este sentido, pero sólo se traerá a colación una muestra: “Comprendía, y así pensó escribirlo más tarde, que hay momentos en la vida en que un hombre debe jugárselo todo a una carta” (*Los misterios de Madrid*, pág. 42); “imaginó el titular de un valiente artículo de denuncia que escribiría para *Singladura* en cuanto regresara a Mágina, si es que regresaba vivo: *El Tercer Mundo, entre nosotros*” (*Los misterios de Madrid*, pág. 123). Si *Los misterios de Madrid* se redujera a esta colección de frases hechas y al estilo ampuloso de Quesada, si el lector no es capaz de leer el libro desde la óptica en el que ha sido escrito, es decir, desde la ironía ante la actuación de unos mojigatos y desde la parodia de unos tópicos literarios muy conocidos, la novela carecería totalmente de interés, sería un ejercicio sin ningún atractivo, un pastiche. Sin embargo, como dice González Herrán, “precisamente ese tratamiento [irónico] es el que dota de trascendencia moral a este ejercicio”⁵³⁶. Esa trascendencia moral de la que habla Herrán se percibe si se interpreta la obra y la actitud de los dos personajes como *exempla ex contrario*.

Muñoz Molina, en una entrevista concedida a Alan Smith, habla precisamente de la intención con la que concibió y escribió esta novela:

El experimento de utilizar una voz narradora, que parece una pero que es otra, el experimento de intentar hacer un discurso narrativo no desde la óptica de mi estilo, sino de un estilo completamente ajeno a mí, el estilo más cursi, del periodismo barato. El folletín está lleno de frases hechas [...]. Tú sabes que en español hay

⁵³⁶ J. M. González Herrán, art. cit., pág. 144.

muchos sustantivos que van con adjetivos, por ejemplo, cuerpo escultural, incendio caluroso, cosas así que es la ruina del lenguaje⁵³⁷.

La intención de Muñoz Molina es, por tanto, la de ironizar sobre esas frases hechas, utilizar esas expresiones no de manera seria, sino a través de una imitación burlesca, es decir, de forma paródica. Con esa parodia, y con la perspectiva irónica desde la que se trata a los personajes, se pretende demostrar la inutilidad de las frases hechas para referirse, y explicar, la realidad. El escritor que cae, aunque no sea en los extremos mostrados en *Los misterios de Madrid*, en el vicio de los clichés estilísticos está alejándose él mismo, y alejando al lector, de una interpretación lúcida y válida de la vida, está condenándolo a repetir los mismos tópicos sin que medie entre la emisión y la recepción de esos clichés una crítica racional y lógica.

Por otra parte, en esta obra, también existe la parodia irónica del género folletinesco en que se inscribe. El folletín no está homenajeado en ningún momento, al contrario, sufre las burlas más perniciosas por parte de Muñoz Molina, que utiliza la inocencia y el estilo de Lorencito y de su admirador, fervorosos creyentes en los tópicos folletinescos, para burlarse del género. El protagonista de la obra, sin darse cuenta, hace un pastiche de ese género; al lector, le llega la obra como una parodia perpetrada por el ubetense. En este sentido, Ivette Sánchez llama la atención sobre el abuso de los términos gastados y tipificados del género. Ella habla del género policiaco, pero, más que de él, habría que hablar del folletinesco, que utiliza el recurso del suspense como una técnica más para despertar la curiosidad del lector y obligarlo a continuar con la lectura de la obra, y lo que es más importante –recuérdese que estas obras

⁵³⁷ A. Smith, “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, nº 1-2 1995, pág. 235.

se publican por entregas— a comprar el siguiente capítulo. Dice Sánchez que “abusa de los términos gastados del género policíaco destinados a despertar la curiosidad y el placer de la tensión en el público: *enigmático, comprometedor, alevoso, inquisitivo, inesperado, atribuido, fugitivo, homicida, crucial, cautivo, acorralado, sorprendente*”⁵³⁸. No se burla únicamente de las técnicas rudimentarias empleadas para originar el suspense; también parodia, hasta el extremo, los disparates y las ocurrencias descabelladas que sirven de medio para cerrar el argumento. En esta dirección, Olga, al final de la obra, en una anagnórisis disparatada digna de los peores folletines le reclama a don Sebastián Guadalimar que la reconozca y la acepte como hija. La sorpresa radica en que Olga no es hija del primer marido de la condesa de la Cueva, que por otro lado era impotente, sino de Matías Antequera. El lector, entonces, piensa lo mismo que Lorencito: “Pero yo creía [...] que Matías era... homosexual perdido...” (*Los misterios de Madrid*, pág. 178). También es disparatada la afición coleccionista del misterioso J. D., que cuenta en su colección con elementos tan peregrinos como los que se citan a continuación:

La pluma del arcángel San Gabriel y el fragmento de la roca donde se sentó la Virgen María [...], las tres piedras que expulsó del riñón San Alfonso María Liborio después de un cólico nefrítico [...] la cuchara con que Santa Lucía se sacó los ojos, un alzacuellos usado de San Juan Bosco, una de las treinta monedas que recibió Judas [...], una bolsita con serrín de la carpintería de San José [...], una cosa seca y negruzca que a la luz de las más modernas técnicas de investigación resultaba ser el auténtico Santo Prepucio (*Los misterios de Madrid*, págs. 166-167).

⁵³⁸ I. Sánchez, “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, pág. 101.

Esta obra, por tanto, se inscribe en una larga tradición folletinesca recogida ya, de manera consciente, en el mismo título. Según Oropesa hay muchas obras folletinescas que incluyen en el título la palabra misterio relacionada con una ciudad, que parten de *Los misterios de París* de Eugène Sue⁵³⁹. La diferencia con todas ellas es que en la obra del jienense el género está tomado para llevar a cabo una parodia. En este sentido, Miguel García-Posada llama la atención sobre este hecho, en comparación con *El dueño del secreto*, donde se parodia no un género literario, sino una situación histórica: “Si en *Los misterios de Madrid* Antonio Muñoz Molina llevó a cabo con fortuna (no sé si debidamente atendida) una parodia del folletín, en *El dueño del secreto* ha decidido ironizar, no sobre un modelo literario sino sobre una época: los últimos años del franquismo”⁵⁴⁰.

El lector contemporáneo es capaz de paladear mejor la parodia porque conoce los recursos típicos del folletín y, también, las frases hechas, repetidas infinidad de veces no sólo por Lorencito, sino por numerosos periodistas y no periodistas. En este sentido, es interesante la confrontación de posturas entre aislacionistas y contextualistas, definidas en el clásico libro sobre estética del arte de Beardsley y Hospers. Según los autores, el *aislacionismo* es la concepción según la cual, “para apreciar una obra de arte, no necesitamos sino contemplarla, oírla o leerla [...] y [...] no es necesario salir de ella para consultar los hechos históricos, biográficos o de otro tipo”; por el contrario, el *contextualismo* “sostiene que una obra de arte debería considerarse en su contexto o marco total; y que los muchos conocimientos históricos o de otro tipo

⁵³⁹ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 126.

⁵⁴⁰ M. García-Posada, “Defensa de la memoria. Los últimos años del franquismo según Muñoz Molina”, *Babelia Libros, El País*, 7 mayo 1994. Pasqual Mas, también, destaca la costumbre paródica del autor: “La novela [*Los misterios de Madrid*] se convierte en una parodia que conjuga humor y acción y que, además, continúa con la tradición moliniana de rehacer géneros, como en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*” (P. Mas, *op. cit.*, pág. 54).

«enriquecen» la obra”⁵⁴¹. Ninguna de las dos posturas, atendidas radicalmente, es acertada. El receptor de una composición artística que no se centra en ella, sino en factores afines al arte, no experimentará un disfrute estético de ella total; de la misma forma, un receptor que no atiende a elementos conexos a la obra, y que pueden proporcionar un deleite estético más placentero, no actúa de la manera más conveniente, porque, como dicen Beardsley y Hospers en su libro, “si nos dicen que Prokofiev intentó hacer de su «Sinfonía Clásica» una parodia de las sinfonías clásicas, podemos disfrutarla mucho mejor”⁵⁴². En este sentido, la parodia juega siempre con el *horizonte de expectativas* del lector.

La versatilidad de Muñoz Molina para adaptarse a los estilos más variados no se limita en esta obra, únicamente, a la imitación de la retórica vacía del corresponsal de *Singladura*, sino que se extiende también a la recreación de otros estilos, como, por ejemplo, el afrancesamiento lingüístico de don Sebastián Guadalimar⁵⁴³. Por otro lado, Lorencito recibe las burlas y la ironía del lector, pero también, dentro de la obra, sufre las imitaciones paródicas por parte de algunos personajes. Puede servir de ejemplo la pregunta que le hace Pepín Godino, paisano de Mágina: “¿Cómo sigue nuestra Mágina inmarcesible, nuestra Salamanca chica, nuestra perla del Renacimiento?” (*Los misterios de Madrid*, pág. 56). Con estas palabras, Pepín no hace más que burlarse del pobre periodista, que utiliza esas expresiones para referirse a Mágina.

Los misterios de Madrid es la obra de Muñoz Molina donde con mayor intensidad se concentra la intención paródica e irónica del autor. Sin embargo, la parodia, la utilización del lenguaje ajeno como objeto de representación, según decía Bajtín, puede apreciarse en casi todas sus

⁵⁴¹ M. C. Beardsley y J. Hospers, *op. cit.*, págs. 130-131

⁵⁴² *Ib.*, pág. 134 nota 38.

⁵⁴³ De esto habla García de León: “Sus intervenciones están prolijamente salpicadas de términos franceses, que deslumbran al protagonista” (art. cit., pág. 107).

novelas. Bien es verdad que en algunas de ellas esa parodia conlleva o nace de la ironía y de la risa y en otros casos se percibe que la palabra directa no está tomada a broma, sino desde un sentido de homenaje que, a veces, lo acerca peligrosamente al discurso directo, a la seriedad y al pastiche.

El caso más llamativo, junto con la obra antes examinada, de parodia irónica, de abandono del estilo propio para tomar el ajeno, es *Carlota Fainberg*. Allí, Muñoz Molina adopta dos formas de narrar completamente opuestas: la de Marcelo Abengoa y la de Claudio. En la parodia de ambos estilos, el autor se disfraza con los ropajes estilísticos del personaje y, en ambos casos también, se reproduce ese estilo para burlarse de él. Cuando se leen las palabras de Abengoa –siempre a través de la narración del profesor de literatura– se percibe, a pesar de la ironía y del gusto por la risa, un cierto apego por este personaje, por su desparpajo narrativo y por su falta de decoro. En oposición a esta simpatía que inmediatamente se siente hacia Abengoa, Claudio, el pedante, casi obliga al lector a verlo como un verdadero estúpido y en algunos momentos –sobre todo al final de la novela– como un desgraciado. En la escena en que Abengoa le cuenta el encuentro sexual con Carlota, Claudio divaga en torno al discurso pornográfico (*Carlota Fainberg*, págs. 87-88). Ante esto, se siente la misma sorpresa que experimentó el padre del narrador de *Por el camino de Swann*, cuando le pregunta al amigo de su hijo, Bloch, si había llovido o no:

– Me es absolutamente imposible decirle a usted si ha llovido o no, porque vivo tan apartado de las contingencias físicas, que mis sentidos ya no se molestan en comunicármelas.

– Pero, hijo mío, tu amigo es idiota –me dijo mi padre, cuando Bloch se hubo marchado–. De modo que ni siquiera sabe decir

cómo está el tiempo, con lo interesante que es eso. Es un majadero⁵⁴⁴.

Igual que Bloch en esta escena, Claudio está tan apartado de las contingencias físicas, tan metido en el mundo académico de la crítica literaria y tan alerta contra el machismo –que en Estados Unidos se le atribuye a todos los españoles–, que no es capaz de sentir ningún interés por lo que Abengoa le está contando, “con lo interesante que es eso”, según diría el padre del narrador de Proust. “Mi locuaz compatriota –dice Claudio– había empezado poco a poco a interesarme, pero no por sus devaneos sexuales, sino por los textuales, y por el modo en que yo, como lector, podía reconstruir su discurso” (*Carlota Fainberg*, pág. 36)

La verdadera ironía surge, precisamente, porque Claudio ironiza sobre la narración de Abengoa. El problema es que el lector está más interesado por lo que Abengoa puede contarle que por las precisiones teóricas que Claudio aporta de vez en cuando. Claudio, como Lorencito, no advierte que sus cuentos no tienen el menor interés para el lector y que el lector se toma su seriedad como estupidez o como majadería, mientras que espera, con atención y deleite, que continúe la historia de Abengoa. El plurilingüismo que se le atribuye normalmente al género novelístico está aquí llevado al extremo: Muñoz Molina toma el lenguaje directo de Claudio con una intención paródica, para que el receptor se ría; Claudio toma el lenguaje directo de Abengoa, e ironiza sobre él, para demostrar su capacidad crítica ante cualquier discurso y, también, para demostrar lo lejos que está de ese lenguaje machista, tan opuesto a lo políticamente correcto. El pobre Claudio, sin embargo, sale peor parado que Marcelo, porque es de él, y no del otro, de quien el lector se está riendo durante toda la obra. Cuando Abengoa utiliza la expresión de “cerrar con doble llave el sepulcro de Don Quijote”, Claudio trata de

⁵⁴⁴ M. Proust, *Por el camino de Swann*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, pág. 85.

ridiculizarlo, pero es él mismo quien se pone en evidencia, con su estilo pedante y su lenguaje insípido:

Tuve la tentación profesoral de corregirlo, explicándole que el sepulcro que había que cerrar con doble llave, según el rancio dictamen de Joaquín Costa, no era el de Don Quijote, sino el del Cid, pero casi me conmovió aquel nuevo ejercicio de intertextualidad involuntaria, aquella mezcla, si se me disculpa la pedantería, de recio noventayochismo y de freudian slip, ejemplo clarísimo tal vez de lo que Umberto Eco, durante la lectura memorable que nos dio en el Humbert Hall, llamó *la fertilitá dell'errore*. (Carlota Fainberg, pág. 34).

El lector no sólo no puede perdonar esta pedantería, sino que no puede disculpar ninguna de las que se cometen a lo largo de *Carlota Fainberg*. Todas son igual de ñoñas y solamente retrasan la historia que de verdad importa: la de los encuentros sexuales, en Buenos Aires, entre Abengoa y la porteña.

Muñoz Molina, haciendo uso de la versatilidad estilística de la que se ha hablado, plagia, e ironiza sobre él, el estilo propio de los desmanes más exagerados y absurdos de cierta crítica literaria: la feminista, la post-colonial, la esencialista, todas ellas en su estado más radical. De esto se han percatado ya William Sherzer y Salvador A. Oropesa. El primero señala que “the ultimate object of Muñoz Molina’s critique of literary criticism, therefore, is feminist and post-colonial theory, for his presentation of them is at the very least satirical”⁵⁴⁵. Por su parte, Oropesa destaca que el ubetense se enfrenta a la crítica esencialista

⁵⁴⁵ W. Sherzer, “Antonio Muñoz Molina’s “Carlota Fainberg”: an Ironic Manifiesto”, art. cit., pág. 291.

contemporánea, “es decir, aquella por la cual sólo una mujer podría estudiar la literatura femenina, un mexicano la mexicana, etcétera”⁵⁴⁶.

El uso de ciertas expresiones es una forma muy habitual de adaptarse al lenguaje ajeno. En *Los misterios de Madrid* se caracteriza a don Sebastián Guadalimar por el uso constante de expresiones francesas, que le otorgan una cualidad ridícula de afrancesado. En *Ardor guerrero*, Salcedo, el compañero de oficina del narrador, “había logrado economizar hasta el límite los recursos verbales con los que explicaba sus reacciones al espectáculo de la vida militar. Se encogía de hombros, fruncía los labios, movía tristemente la cabeza y declaraba: –Te cagas” (*Ardor guerrero*, pág. 173), expresión que, dada las características del ejército descrito por el ubetense, empleaba en muchas ocasiones. En la misma obra, la agudeza mental del brigada Peláez queda perfectamente visible gracias a la expresión que utiliza siempre: “¿Me ves la idea?”. La ironía está en que no hay tal idea porque todas sus formulaciones son absolutamente pedestres. Ahí surge la risa:

- A ver, paisano, escribe, a la izquierda, «gorras», entre paréntesis: «prendas de cabeza». ¿Lo has escrito ya? Bueno, pues ahora haces una línea de puntos, y luego escribes: treinta y siete. ¿Me ves la idea?
- Sí, mi brigada. Treinta y siete gorras.
- O lo que es lo mismo: prendas de cabeza. (*Ardor guerrero*, págs. 222-223).

De la misma forma que en las obras anteriores, en *Carlota Fainberg*, Muñoz Molina asume las costumbres lingüísticas de sus personajes para ejercer sobre ellos una parodia. El estilo de Claudio se caracteriza por estar plagado de términos ingleses, de extranjerismos

⁵⁴⁶ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 21.

innecesarios que molestan al lector y que entorpecen el desarrollo de la narración de Abengoa⁵⁴⁷. Podría justificarse el uso de palabras inglesas como el resultado de una larga estancia en Estados Unidos, con la consiguiente mezcla lingüística que eso supone. Lo cierto es, sin embargo, que ese uso responde, más bien, a una postura pedantesca por parte del profesor de literatura que también usa, de vez en cuando, aunque en menor medida, palabras francesas (“Le mot juste”). Sorprende que, pese al continuo bombardeo de Claudio con palabras ajenas al español, al profesor le irrite el uso en España de la palabra inglesa “parking”: “Al estacionamiento (qué horror que en España se haya generalizado la palabra «parking»)” (*Carlota Fainberg*, pág. 24). Esta actitud del profesor puede interpretarse de dos formas distintas: o bien a Claudio le molesta que otros usen palabras inglesas en el español, actuando así con el prurito de atribuir al colectivo de los profesores españoles, en Estados Unidos, la potestad de enajenar la lengua, en pro de no se sabe bien qué motivos intelectuales; o bien, y ésta parece la mejor interpretación, pretende subirse al carro de los tradicionalmente marginados en el ámbito lingüístico –los hispanoamericanos– que no utilizan la palabra parking, sino estacionamiento. Con esto, quiere alejar de él cualquier sospecha que le imponga cualidades de conquistador, cosa muy habitual en *Carlota Fainberg* y tratado, por supuesto, con una fuerte carga irónica.

A través de esta técnica, está reflejado el lenguaje propio de Claudio. Para caracterizar a Abengoa, aunque no de forma tan marcada, el profesor de literatura del Humbert College utiliza el mismo recurso. Claudio padece una profunda autocensura, no se atreve ni siquiera a

⁵⁴⁷ Vid. L. Pons Rodríguez, “Retratos lingüísticos y noticias idiomáticas en *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, nº 20, enero 2002, págs. 277-303, donde se hace un excelente análisis lingüístico de la obra, atendiendo a la manera en que se usa la lengua inglesa y a los tipos de estructuras aparecen las expresiones en inglés.

pensar en términos que puedan acercarlo al machismo, a la superioridad blanca o a la superioridad europea, de la que tan orgullosos están todos los hombres europeos blancos, según Morini, director del departamento de Claudio. Por este miedo a que puedan identificarlo con algunas de las expresiones de Abengoa, las critica y las pone entre comillas o le da la palabra a Abengoa, para que quede claro que no es él quien las pronuncia, sino su compatriota. He aquí varios ejemplos: “– A una tía de caerse de espaldas –dijo, triunfal, tras unos segundos muy calculados de silencio” (*Carlota Fainberg*, pág. 62); “a estas alturas del relato Abengoa había pasado a llamarla «la vieja de los cojones»” (*Carlota Fainberg*, págs. 79-80); “la melena rubia, el olor a madreSelva, le empujaban, según su expresión literal, *a tirar p´alante*” (*Carlota Fainberg*, pág. 81); “«un take over con dos cojones», para decirlo, no sin sonrojo, con las palabras literales del propio Abengoa” (*Carlota Fainberg*, pág. 115). Esa contrariedad ante las expresiones, con carga más o menos sexual, referidas a la mujer, se hace explícita en el siguiente fragmento: “Por lo demás, oír hablar de mujeres en términos físicos era algo que me sonaba igual de antiguo que el abrigo echado por los hombros” (*Carlota Fainberg*, pág. 53).

La autocensura no se limita a obligarlo a contrariarse ante las expresiones del empresario, sino que incluso se pone veto a sus propios pensamientos. Un veto que responde no a un convencimiento personal, sino a la imposición exterior del mundo académico estadounidense, parodiado en la novela. Así, en una de sus divagaciones y comentarios sobre la narración de Abengoa, impone trabas a su propio discurso: “Al crítico impresionista de la vieja escuela que determinaba la «belleza» – entre comillas, desde luego– de un texto, o incluso su «valor» –¡comillas urgentes otra vez!– literario nada más que leyendo al azar unas pocas frases” (*Carlota Fainberg*, pág. 43). Con este discurso tan ridículo, al lector le queda perfectamente claro que Muñoz Molina toma las

opiniones de Claudio a risa, como algo completamente absurdo. Muñoz Molina, por tanto, y según esa ironía fina, esa parodia del discurso ajeno, cree realmente en la belleza –sin comillas– y en el valor –¡sin comillas, de nuevo!– literario de un texto.

Tanto en *Los misterios de Madrid* como en *Carlota Fainberg* la parodia llevada a cabo se vierte directamente sobre los personajes de las novelas y sobre su estilo personal. La parodia esta cargada siempre, además, de una profunda intención irónica. En el análisis de las novelas que se verán a continuación, la parodia no se centra en el discurso de los personajes; por el contrario, tiene que ver con el género al que pertenecen: el género detectivesco o el género negro, muy relacionado también con el cine hollywoodiense de los 40 y los 50. Al hablar de la novela protagonizada por el corresponsal de *Singladura*, se atendía a la parodia llevada a cabo sobre el género del folletín, pero en aquel caso, a diferencia de este, el género se tomaba para ironizar sobre él y ridiculizarlo. En este caso, hay que distinguir, por un lado, una parodia irónica y, por otro, una parodia que toma un modelo genérico para rendirle, en alguna medida, homenaje. De manera que, en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, por una parte, se utilizan los tópicos genéricos de la novela negra con respeto, con la intención de homenajearlo; y, por otra, sin embargo, la ironía se convierte en un arma para luchar contra los personajes, que asimilan esos tópicos y esos géneros como forma de vida, y no como un objeto artístico, que se puede, o no, venerar pero que de ninguna de las maneras puede establecerse como patrón de conducta para vivir. Es ahí donde hace acto de presencia la parodia irónica. Por todo esto, en la segunda y tercera novela de Muñoz Molina, se reproduce la palabra ajena, según decía Bajtín, tanto para ensalzar y rendir homenaje al género negro como para ironizar sobre los personajes que confunden la realidad con la ficción y mofarse de ellos.

Cuando aquí se dice que el estilo del género negro es utilizado con respeto o para homenajearlo, no debe entenderse que es tomado como un monumento artístico intocable. Es homenajeado en un sentido menos serio de la palabra. Muñoz Molina, en sus inicios como escritor, es un apasionado de la literatura y, además, su concepción de ella es un poco distinta –aunque en esencia está todo– de la poética que desarrollará a lo largo de su trayectoria novelística. El apasionamiento por la literatura más intensamente basada en la ficción y más alejada de la vida, aquella que se vuelca sobre sí misma, lo empuja a inventar sus propias historias con el molde de lo que más le gustaba. Es en ese sentido en el que Muñoz Molina rinde un tributo a este tipo de literatura. Este respeto no le impide, sin embargo, discernir entre lo que hay de disparatado en esas novelas de lo que puede acercarse, en mayor o menor medida, a la realidad. Para atacar las mentiras del género negro se vale de las locuras cometidas por los personajes, que parecen haber aprendido a vivir en los libros. Así, en *El invierno en Lisboa* no se ironiza sobre el género detectivesco o sobre el género negro, que son seguidos, la mayoría de las veces, sin reparos y utilizados como modelo de referencia en muchas comparaciones con la vida. Distinto sucede cuando ese modelo de comparación se erige como patrón de conducta para la vida de los personajes. Son muchos los ejemplos que pueden encontrarse en este sentido, pero, como es posible acudir al análisis de los personajes que ya se ha llevado a cabo, sólo se citará uno. Cuando Toussaints Morton, Daphne y Malcolm están interrogando a Biralbo en Lisboa, en un momento del interrogatorio, el pianista piensa lo siguiente: “«Ahora va a golpearme», pensó Biralbo, incurablemente adicto al cine, «pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos»” (*El invierno en Lisboa*, pág. 159). En ningún momento se juzga que los asesinos pongan o no, en realidad, la música alta para que no se oiga el sufrimiento de la víctima, sobre lo que parece ironizarse aquí, en cambio, es sobre el hecho de que

ninguno de los que están presentes son verdaderos personajes del género negro, sino que, más bien, tratan de imitarlo como pueden. De esta manera, el humor o la ironía surge porque lo que Biralbo piensa que va a ocurrir nunca llega a pasar: ni los villanos son, por más que lo intenten, verdaderos tipos duros, ni Biralbo está viviendo una aventura de las películas y los libros que tanto le gustan a él y a Lucrecia.

John Macklin se refiere a la manera en que Muñoz Molina utiliza los tópicos y las convenciones de algunos géneros. Aquí se ha dicho que el novelista los usa como consecuencia de su gusto por la ficción, como un homenaje a esos géneros. Macklin insiste en este sentido: “Muñoz Molina’s appropriation of the conventions of others genres, however, owes less to imitation and parody than to their suggestions of illusion and fictiveness”⁵⁴⁸. Con estas palabras se refiere a *Beltenebros*, pero son igualmente aplicables a la novela que está tratándose ahora. Efectivamente, como señala Macklin, Muñoz Molina usa tópicos y convenciones de géneros perfectamente reconocibles, para otorgar a sus obras ese efecto de ficción, que tanto le apasionaba en sus inicios como escritor. Después, naturalmente, sufrió un proceso de maduración y cambiaron sus ideas acerca de la proporción de realidad y de ficción que debía encontrarse en una novela. En estas primeras obras, sin embargo, aunque se ironiza sobre los personajes, existe un gusto profundo y un cierto respeto por los géneros que tan bien manejaba su primer maestro: Borges. En este sentido, y por extensión, en estas primeras obras no sólo se utiliza el estilo de la novela negra, sino también el de un escritor concreto. Dice Macklin que no se parodia el molde genérico; esto es así si se entiende la parodia como algo burlesco e irónico. En este trabajo se emplea el término parodia como lo entiende Bajtín, como apropiación y reproducción del lenguaje ajeno como objeto de representación. Según esto, sí puede hablarse de parodia en las novelas tratadas, si bien, no son

⁵⁴⁸ J. Macklin, art. cit., pág. 84.

parodias irónicas, al menos en lo que se refiere al género, sino parodias que homenajean sus fuentes.

Por otra parte, también se utiliza el lenguaje ajeno empleado en el cine negro, sobre todo *Casablanca*. Es mucho el interés que ha despertado esta relación, de la que se ha dejado constancia en otros capítulos de este trabajo. Un artículo fundamental en este sentido es el publicado por K. D. Granrose, donde compara entre *El invierno en Lisboa* y *Casablanca*. La única diferencia entre una obra y otra es, aparte de la obviedad de que una es un libro y la otra es una película, la manera en que se utilizan los recursos propios del género negro. En *Casablanca* se usa el lenguaje en sentido estricto, mientras que en *El invierno en Lisboa* se está utilizando el lenguaje de *Casablanca*, y de toda la tradición de este género –habría que añadir–, para modificarlo según las necesidades del escritor. Granrose da una lista de elementos que han pasado de la película a la novela:

Elements of *film noir* existing in *Casablanca* have been incorporated into *El invierno en Lisboa* albeit combined in different fashions. They include: (a) the setting and atmosphere; (b) the antihero facing a hostile world; (c) the pursuit of some characters by others; and (d) a beautiful and inaccessible woman, desired by the protagonist but unavailable to him. Each of these elements has been altered in the intertextual dialogue between the movie and the novel⁵⁴⁹.

En efecto, en la novela se utiliza como objeto de representación la palabra novelística y, también, el lenguaje cinematográfico. En *El invierno en Lisboa* aparece, además de la llevada a cabo por el autor de la obra, un tipo de parodia muy interesante. No es ya la ironía del escritor o

⁵⁴⁹ K. D. Granrose, art. cit., pág. 13.

del narrador sobre los personajes, situaciones o géneros que se utilizan como modelo que debe invertirse, sino que la parodia se produce dentro de la propia obra, como consecuencia de la actitud sarcástica de uno de los personajes secundarios: Floro Bloom, el dueño del Lady Bird.

En el libro se profana el rito central de la eucaristía, la consagración del cuerpo y la sangre de Cristo. Floro Bloom había sido seminarista pero fue expulsado. La escena, donde se transgreden las palabras bíblicas, con una intención que se introduce de lleno dentro de la tradición goliardesca medieval, es la siguiente:

Mientras avanzábamos por el pasillo Floro Bloom alzó solemnemente entre las dos manos una botella de whisky irlandés imitando al mismo tiempo el sonido de una campanilla.

– *Hoc est enim corpus deum* –dijo, mientras servía las copas–. *Hic est enim cálix sanguinis mei*. Pura malta, Biralbo, recién traído de la vieja Irlanda.

Biralbo puso música. Dijo que había estado enfermo. Con aire de alivio fue a la cocina para buscar hielo. Se movía en silencio, con hospitalidad inhábil, sonriendo únicamente con los labios a las bromas de Floro, que se había instalado en una mecedora exigiendo aperitivos y naipes de póquer.

– Lo sospechábamos, Biralbo –dijo–. Y como hoy tengo cerrado el bar decidimos venir a cultivar contigo algunas obras de misericordia: dar de beber al sediento, corregir al que yerra, visitar al enfermo, enseñar al que no sabe, dar buen consejo al que lo ha menester... ¿Has menester buen consejo, Biralbo? (*El invierno en Lisboa*, pág. 98)

Floro Bloom está profanando las palabras sagradas que el sacerdote pronuncia poseído por el Espíritu Santo con la clara intención de burlarse de este ritual. Philippe Hamon en el libro titulado *L'Ironie*

littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique argumenta que es muy difícil clasificar la ironía, porque existen distintas formas de acercarse al problema, formas que no siempre son excluyentes, sino que la mayoría de las veces son complementarias y pueden servir para desenredar este espinoso asunto. En este mismo contexto de clasificaciones y estructuras, comenta Hamon que “l'intuition nous dit, en effet, que l'ironie de Socrate n'est pas l'ironie de Pascal, qui n'est pas l'ironie de Flaubert, qui n'est pas l'ironie de Beckett, qu'une ironie « classique » n'est pas forcément une ironie « romantique » ou une ironie « moderne »”⁵⁵⁰. Efectivamente, esta escena de *El invierno en Lisboa* hace recordar aquellas provocaciones propias de los poetas de finales del siglo XIX, los poetas malditos que pretendían con su actitud vital y sus escritos zarandear la seguridad burguesa de sus conciudadanos. Este tipo de ironía sarcástica, donde se maltrata cruelmente el objeto sobre el que se ironiza, no aparece normalmente en la obra del ubetense, salvo en contadas excepciones y vinculadas, normalmente, a personajes concretos. Por el contrario, en su obra predomina, fundamentalmente, una ironía fina, aguda, sutil, que hace sonreír la mayoría de las veces, pero que, a la vez, suscita un sentimiento de ternura o de compasión hacia los mismos personajes que reciben la burla o que son objeto de parodia. Es una ironía muy próxima a la practicada por Miguel de Cervantes. La ironía de Muñoz Molina tiene menos que ver, quizá, con la ironía contemporánea, que se regodea en su propio cinismo y en su propia sensación de descreimiento y sinsentido, que con la cervantina. La ironía moderna, la de los poetas malditos, tampoco parece ser propia de este escritor.

En el caso de *Beltenebros* ocurre algo similar a lo que se ha dicho acerca de *El invierno en Lisboa*. Existe en ambas una parodia de los tópicos literarios propios del género negro y del cine hollywoodiense.

⁵⁵⁰ P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, pág. 44.

Esa parodia o, para no asociar parodia a risa irónica, esa utilización del lenguaje ajeno como estilo propio, se lleva a cabo con un gran talento artístico. No se produce en la obra del ubetense una entrega absoluta al estilo del objeto parodiado –entonces tendría que hablarse de pastiche–, sino que se intenta despertar en el lector diversas asociaciones con modelos precedentes, a través de una obra original que no se ciñe exclusivamente a ningún modelo concreto. Esto mismo es lo que dice Thomas M. Scheerer acerca de su segunda y tercera novela: “Haciendo uso de los modelos, nunca se entrega enteramente a ellos, es decir, se asegura que los paradigmas queden explícitos en el momento mismo de ser objetos de adaptaciones y variaciones lúdicas”⁵⁵¹. En esta misma dirección apuntan las palabras de Mainer, que se refiere a la utilización de modelos ajenos para la creación de sus propias novelas: “Casi todos sus relatos, de espléndida prosa, parecen sombras agigantadas de otros géneros, fantasmas de novelas que ya han sido, u obsesiones de un lector ávido”⁵⁵². Sin embargo, estas palabras no son acertadas completamente. Bien es verdad que Muñoz Molina se vale de otros géneros para establecer una comunicación más sólida con sus lectores y con la propia tradición literaria, pero afirmar eso en los términos en que lo hace Mainer supone restar importancia a la producción narrativa del autor. Sus obras serían “fantasmas de novela” si el andaluz pretendiera inscribirlas dentro de los géneros parodiados. Pero esto no es así, porque las novelas de Muñoz Molina gozan de la suficiente entidad para crear un mundo propio que, eso sí, se vale y se burla de los tópicos empleados en otras. En el momento en que se hace parodia del género negro, ya no pertenece a ese modelo genérico. Habría que decir, en todo caso, que algunas de sus obras son fantasmas de obras pertenecientes al género negro; sin

⁵⁵¹ T. M. Scheerer, “Antonio Muñoz Molina”, en A. de Toro y D. Ingenschay (eds.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pág. 235.

⁵⁵² J.-C. Mainer, *op. cit.*, pág. 174.

embargo, de ninguna forma, se puede sostener que son fantasmas de novela, porque una de las características principales de este género, y uno de los escasos rasgos definitorios, es, precisamente, que puede acoger en su seno el plurilingüismo más variado y asimilar como propio el discurso directo y serio de otras manifestaciones lingüísticas.

Mientras el discurso propio no es más que la imitación paródica e irónica de otro discurso serio, tomado o no a broma, no hay ningún problema, ni siquiera aunque se les llame a estos ejercicios “fantasmas de novelas”. El problema surge cuando no se aprecia, o difícilmente se aprecia, una parodia. Ese es el riesgo que corre todo escritor que utiliza la ironía y la parodia como elemento compositivo de sus obras. Hamon, refiriéndose a la complejidad que supone el ejercicio irónico, reflexiona acerca de este hecho y dice que “cette complexité fait de l’ironie une communication fragile, à hauts risques, qui présente plusieurs dangers”. Un poco más adelante, en este mismo sentido, señala que “de fait, une intention ironique peut être suivie d’une réception sérieuse, et une intention sérieuse peut être suivie d’une réception ironique”⁵⁵³. Tal vez, eso ocurre en algunos fragmentos de estas dos obras. El lector se encuentra con tópicos estilísticos o escenas típicamente cinematográficas donde no cabe la originalidad estilística, porque son clichés conocidísimos, y donde no parece apreciarse ningún atisbo de ironía o de parodia. En esos momentos la obra, al menos en apariencia, roza el pastiche y la subliteratura en sentido estricto. Sirvan como ejemplo de algunas de esas escenas las siguientes citas: “El pelo muy largo y las gafas oscuras le tapaban la cara. Se puso en pie, dejó las gafas en la mesa. «Lucrecia», dijo Biralbo, sin moverse aún, pero no la estaba llamando, incrédulamente la nombraba” (*El invierno en Lisboa*, pág. 77); “cuando ya se marchaba la sujeté de la muñeca” (*Beltenebros*, pág. 110). En estos

⁵⁵³ P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., pág. 36 y pág. 37, respectivamente.

momentos no existe en Muñoz Molina ninguna intención de parodiar, de manera burlesca, ese estilo o esas escenas típicas del cine; al contrario, se une a la tradición, utiliza, rindiéndole homenaje, esos tópicos. A propósito de esto, dice García-Moreno Barco que la parodia practicada en *Beltenebros* “no tiene intenciones críticas o de burla sino que sus aspiraciones son meramente artísticas. Lo que se propone el autor no es derrumbar el mundo del género de novela de espías, sino crear uno nuevo a partir de él”⁵⁵⁴. Lo delicado del asunto es que no se aprecia esa nueva creación, de la que habla García-Moreno Barco, sino, simplemente, una obra que continúa alimentando el género negro, haciendo uso de sus tópicos más rancios y conocidos. Podría decirse, tal vez, que fragmentos de texto como los citados no deben ser tomados de manera seria, sino con una intención burlesca; es decir, el problema no es del texto, sino del receptor. Esto sería una solución sencilla, pero inexacta. La llave que subsana estos deslices tópicos del jienense debe buscarse en la figura del narrador. En *El invierno en Lisboa* el narrador innominado sigue, a pie juntillas, la historia que Biralbo le ha contado, siguiendo al pie de la letra las palabras del pianista; en *Beltenebros*, el narrador, en primera persona, es Darman, quien, a pesar de intentar deshacerse del peligro de las imaginaciones literarias que se ciernen sobre su figura mítica, sucumbe, de vez en cuando, a la tentación de la literatura⁵⁵⁵. Con estas palabras, se quiere hacer entender que la imitación, o el seguimiento del estilo del género negro, no pertenece directamente al autor de la obra, sino a los narradores y a los personajes de las novelas. Muñoz Molina, que ciertamente estaba muy apegado a la tradición literaria y literaturizante en sus comienzos, es lo suficientemente inteligente para saber que si

⁵⁵⁴ F. García-Moreno Barco, *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: el caso de Antonio Muñoz Molina*, Ph. D., Michigan State University, 1992, pág. 243.

⁵⁵⁵ Sirva para reforzar la argumentación alguno de sus pensamientos socarrones: “Habíamos ejecutado a un traidor y desbaratado su trampa. Me sorprendía a mí mismo reflexionando en plural” (*Beltenebros*, pág. 65).

quiere ser un escritor de primera línea, que engrose la gran literatura occidental, no puede utilizar directamente un estilo obsoleto por completo y perteneciente, además, a los márgenes literarios. Por eso, en la mayoría de sus obras, sus personajes son conscientes de que están actuando dentro de una obra de ficción y que actúan, además, según los patrones, que también conocen, de géneros literarios concretos. Todo esto provoca que los personajes actúen entre el mundo de la literatura y de la realidad, originando toda una serie de problemas que ya se han examinado en apartados anteriores de este trabajo.

Aparte de la ironía paródica o de la parodia irónica que se descubre, sobre todo, en las novelas que se han venido analizando, en cualquiera de las obras del ubetense existe esa ironía sutil a la que se ha hecho referencia en alguna ocasión, o esa parodia breve, ya no genérica o de un estilo determinado, de algunas situaciones, tópicos o personajes concretos. De esta manera, en *El jinete polaco*, por ejemplo, se describe a una ardilla con “los ojos dulces y húmedos como en una película de Walt Disney” (*El jinete polaco*, pág. 427), parodiando así un elemento popular muy conocido; en la misma obra, se habla de “uno de esos laboratorios de doctores lunáticos que se ven en las películas” (*El jinete polaco*, pág. 131), para parodiar el tópico literario según el cual todos los investigadores que trabajan en los laboratorios están locos (nunca pierde el ubetense la ocasión de desmitificar la literatura y acercarla al esfuerzo de precisión que supone un trabajo científico); todavía en la misma novela, se refiere al yerno de Florencio Pérez como “un magnate de los videoclubes locales” (*El jinete polaco*, pág. 64), donde la ironía se encuentra en la unión, en un mismo sintagma, de la palabra “magnate” y “locales”.

Tratar de explicar cómo surge la ironía es, ciertamente, un trabajo arduo y complejo. Suele definirse como una figura de inversión en que se da a entender lo contrario de lo que se dice. Sin embargo, indica

Hamon⁵⁵⁶, no siempre puede hablarse de ella como un efecto de “contrarios”, ni mucho menos encontrar la inversión de lo que con una palabra determinada quiere decirse. Más que expresar lo opuesto a lo que se da a entender, con la ironía se pretende descalificar, reírse, parodiar aquello de lo que se habla. De hecho, continúa Hamon, suele derivar casi siempre de la relación con un texto anterior ausente, al que las palabras presentes hacen eco. Para concluir este seguimiento de la teoría de Hamon, se utilizarán sus palabras, donde habla de la relación de la ironía y la parodia:

Poussé à l’extrême, on pourrait peut-être aller jusqu’à dire que tout fait d’ironie tend au pastiche ou à la parodie : en effet, le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et à ses règles, en les dénudant dans leur aspect « mécanique » et répétitif, là où l’autre croyait justement avoir fait acte de style original. Car le pasticheur s’attaque non seulement au style, mais au principe même d’identité, à la relation même d’identification qui relie, dans la conscience commune, l’homme au style (le style c’est l’homme, l’homme c’est le style)⁵⁵⁷.

Esta pequeña digresión, en la que se ha hablado de la imposibilidad de encontrar, claramente, el origen de la ironía, servirá como apoyo para los siguientes fragmentos del autor, que, como se ha dicho antes, hace uso de ella en todos sus escritos. En *Ardor guerrero*, una obra muy irónica con algunos personajes interesantísimo, se dice que “según el páter [...] la jura de bandera había de ser tan definitiva para nuestra españolidad como lo había sido la primera comunión para nuestro

⁵⁵⁶ Se seguirán a continuación sus reflexiones: P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., págs. 21-26.

⁵⁵⁷ *Ib.*, pág. 26.

catolicismo” (*Ardor guerrero*, pág. 15). En esta cita, se da cierta apropiación burlesca de las palabras de un personaje, el páter, por parte de otro, el narrador. En el contexto de la obra, las palabras del cura son completamente absurdas, porque, en primer lugar, para ninguno de los soldados que prestaban el servicio militar había supuesto nada la primera comunión y, en segundo lugar, el sentimiento patriótico está completamente ausente, por lo que el efecto cómico es más patente. En la misma obra se parodia uno de los relatos militares que le contaron al narrador en su infancia: “Se presentó valientemente con ella al capitán, se cuadró ante él (eran siempre relatos muy ricos en esa clase de detalles circunstanciales) y le dijo la verdad” (*Ardor guerrero*, pág. 32). Igual que antes, la ironía está en que no se toman literalmente las palabras serias, sino que se utilizan para mofarse de ellas.

Sobre el protagonista de *En ausencia de Blanca* se dice que “casi nunca se quedaba a tomar cañas con los compañeros después del trabajo [...] apresuraba el paso para llegar cuanto antes a casa, procurando que el momento en que abría la puerta y llamaba a Blanca no sucediera después de las tres y cinco, las y diez como máximo” (*En ausencia de Blanca*, pág. 17). Aquí la ironía tampoco surge como resultado de que las palabras connoten lo contrario de lo que denotan. Todo significa de manera literal. La comicidad está, en todo caso, en que el narrador se burla de la actitud de Mario, de la vida tan poco relajada que lleva al lado de su amada Blanca. Esta ironía ni siquiera hace sonreír; por el contrario, sirve para describir al personaje y para provocar la empatía del lector con él, un pobre enamorado que no vive para otra cosa que para su Blanca.

Ejemplos como estos pueden encontrarse en cualquiera de las páginas de las escritas por Muñoz Molina, no sólo en sus novelas. En su última obra, *Ventanas de Manhattan*, se puede leer: “Es una mañana nublada, con niebla fría en el aire, muy adecuada para ver fotos de espectros” (*Ventanas de Manhattan*, pág. 363). De nuevo, la ironía no

aparece porque se quiera decir lo contrario con una serie de palabras determinadas, sino en que lo que se dice, por más que sea literal, parece tomado de manera oblicua, burlesca o descabellada. Ciertamente, para ver fotos de espectros, las mejores condiciones climatológicas son las descritas por el narrador; sin embargo, lo que se pone en duda es que puedan fotografiarse esos fantasmas. En ese momento aparece la sonrisa.

Son numerosísimos los ejemplos que podrían aducirse a este respecto. Aparte de éstas que ya se han visto, en la obra del ubetense se descubren ironías relacionadas con la estructura general de la obra. En *Carlota Fainberg*, por ejemplo, el narrador diestro e interesante es el paleta Abengoa y no el ilustre profesor de universidad que narra, y entorpece, la historia. En *El dueño del secreto* pasa una cosa curiosa. Dice el narrador en primera persona lo siguiente:

Ya entonces, a los dieciocho años, padecía yo una debilidad de carácter que me ha perjudicado siempre mucho, más en mi respeto hacia mí mismo que en mi trato con los demás, y que consistía, y consiste, en que no soy capaz de guardar un secreto, aunque me jacto de ser hombre reservado y poco amigo de confidencias personales. Es falso. Casi todos los secretos que me han confiado a lo largo de mi vida han sido perfectamente triviales, pero lo cierto es que no he sabido o no he podido respetar ninguno⁵⁵⁸.

Este hombre, que confiesa no ser capaz de tener la boca cerrada cuando le piden que guarde un secreto, se convierte, en el transcurso de la novela, en el dueño de un secreto de suma importancia para la historia nacional: el de la conspiración contra el régimen franquista. Empezando de esta forma, no es extraño que la conspiración no llegara a buen puerto y que el general Franco dejara de ejercer como dictador en su lecho de

⁵⁵⁸ A. Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero & Ramos, editores, 1994, p 15. En adelante se citará en el texto, entre paréntesis, por esta edición.

muerte. Muñoz Molina juega, irónicamente, con el título de sus obras. El personaje narrador de la obra es el dueño de un secreto, pero es el que peor sabe guardarlo. De hecho, después de intentar provocar interés en su amigo Ramonazo, se lo cuenta, sin que éste le pregunte, sin ser capaz de mantener la boca cerrada:

– Me gustaría mucho pero no puedo, Ramón –dije, intentando adoptar una entonación que fuese al mismo tiempo resuelta y sugerente, incapaz de no traslucir [...] la novedad de mi compromiso secreto –. Tengo cosas importantes que hacer.

– Como no sea una reunión de la tuna...

– No me insistas Ramón –en realidad Ramón no había insistido–. Aunque quisiera no podría decirte nada (*El dueño del secreto*, págs. 108-109).

Un poco más adelante, continúa con su estrategia por despertar la curiosidad de su amigo sin conseguirlo, hasta que, incapaz de retener su lengua, le cuenta todo:

– Tranquilo, hombre, no me refiero a nada –dije, dispuesto a no traicionar mi secreto por mucho que mi amigo insistiera.

Pero, para mi decepción, Ramonazo estaba tan eufórico que se olvidó enseguida de mi sugerencia. Yo había planeado callar inflexiblemente si continuaba haciéndome preguntas, pero no hizo ninguna, y me sentí algo molesto [...]

Fuimos a comer a una fonda [...]. Nos bebimos una botella entera de vino tinto [...], pero yo creo que a pesar del vino y de las debilidades fatales de mi carácter a las que ya he aludido la culpa de mi indiscreción imperdonable la tuvo el orujo, bebida incendiaria y maldita con la que Ramonazo insistió en brindar [...] hasta por el equipo de fútbol de nuestro pueblo, momento en el

cual yo no supe seguir callándome y le pregunté que si se sentía seguro de guardar un secreto, de no repetirle a nadie, absolutamente a nadie, bajo ningún concepto, en ninguna circunstancia, aunque lo torturaran, ni una sola de las palabras que yo le iba a decir. [...] Empecé haciéndole algunas sugerencias misteriosas y acabé contándole todo (*El dueño del secreto*, págs. 123-124).

La relación irónica entre el título de la obra y el contenido ha sido practicada por el ubetense desde su primera novela, *Beatus ille*. El título de esta obra, y su relación con la historia que cuenta, es un asunto un tanto complejo. En primer lugar, hay que poner la obra en relación con el poema satírico de Horacio. El poema de Horacio es, a la vez, el canto a la vida retirada de los problemas que suponen la fama, el ansia de fortuna, el ansia de poder, etcétera, y la burla ante la imposibilidad del hombre de conformarse con lo que tiene. La ironía surge al final del poema de Horacio, en el momento en que el lector sabe quién alaba la vida retirada, cuando se percata de que quien canta es un codicioso que cuenta su dinero⁵⁵⁹. En la obra del ubetense es más difícil establecer quién es el dichoso que vive retirado de las pasiones mundanas y cuáles son esas pasiones. Son cuatro los personajes que viven, de alguna manera, alejados del bullicio de la vida política del país: Justo Solana, Jacinto Solana, Manuel y Minaya. Justo Solana decide retirarse a su huerto, alejado de Mágina, hasta que la guerra termine; Jacinto Solana vive en el anonimato de la muerte, esperando que la dictadura concluya; Manuel

⁵⁵⁹ El poema de Horacio, que E. Torre traduce magníficamente en alejandrinos y endecasílabos, termina así: “(Cuando dijo estas cosas el usurero Alfio, / que desde ahora un labrador sería, / tomó todo el dinero que recogió en los Idus / y lo prestó de nuevo en las Calendas.)” (E. Torre, *La poesía de Grecia y Roma*, Huelva, Universidad de Huelva – CSIC, 2001, pág. 177). Algunos críticos no han percibido ni la ironía de Horacio ni la de Muñoz Molina: *vid.* J. R. Guijarro Ojeda, “Reflexión literaria e intertextualidad en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Lenguaje y textos*, nº 22, 2004, págs. 103-105.

vive aislado en el pasado, en el recuerdo de Mariana muerta; Minaya huye de Madrid para refugiarse en Mágina y en la casa de su tío hasta que se suavicen las persecuciones de los grises. Salvador A. Oropesa se da cuenta de que la aldea, el alejamiento del mundanal ruido, no implica una vida regalada y feliz:

Todos los personajes huyen de la gran ciudad, Madrid, en el caso de Manuel y Solana porque es donde se concentra la guerra y en el de Minaya es porque es víctima de la represión franquista. Este menosprecio de corte nos lleva a la alabanza de aldea, es decir, Mágina. Pero el título es irónico. [...] En el escenario rural Mariana es asesinada [...], los falangistas matan al padre de Solana y a él le obligan a vivir como un topo, y Manuel vegeta en su mansión⁵⁶⁰.

En efecto, los personajes viven alejados del bullicio que supone la gran ciudad; sin embargo, no sienten, en oposición a lo que dice Oropesa, la vida en Mágina como una vida alejada de las intrigas políticas; al contrario, saben muy bien que para alejarse del peligro deben vivir en pleno campo. Por eso el poeta Solana se va a la Isla de Cuba cuando la amenaza es palpable y por eso su padre, al comenzar la guerra, abandona el pueblo para dedicarse, por completo, a su huerta. Muy pocas veces abandona Justo Solana su agradable retiro, pero será en una de esas salidas cuando se busque, sin querer y sin saberlo, la muerte. Tampoco Jacinto Solana abandona nunca su escondrijo, pero, igual que le sucede a su padre, la única vez que lo hace, para ir al entierro de Manuel, lo empujará a suicidarse, porque, después de que Manuel ha muerto, que Minaya lo ha descubierto y que Inés se ha marchado con el joven, su vida deja de tener sentido. Por otra parte, el retiro del poeta no es un retiro

⁵⁶⁰ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 51.

agradable según puede suponerse del significado de las palabras latinas, sino que está lleno de angustias y remordimientos, y, por otro lado, igual que el usurero de Horacio que no puede conformarse con su fortuna, ese retiro le origina grandes ansias de implicarse en la vida política, en la resistencia clandestina. Es aquí donde mayor ironía desprende el título de la obra: Solana no es dichoso en su retiro y no es capaz de encontrar la tranquilidad en Mágina.

Gonzalo Navajas no percibe ningún atisbo de ironía e interpreta el título de la obra en sentido estricto:

La paz espiritual que se otorga en Fray Luis al que se aleja del bullicio cortesano se transforma en *Beatus ille* en una plenitud ética hallada en la separación del que se aleja de la complacencia común ante una situación colectiva que para Solana es insostenible y contra la que dirige todos sus esfuerzos personales⁵⁶¹.

No parece que se correspondan las palabras de Navajas con la realidad de la novela. Solana es un pobre hombre que jamás ha encontrado una “plenitud ética”, lleno siempre de remordimientos por la traición cometida contra su amigo y protector. Además, Solana es, quizá, el personaje más conformista de la novela, el que menos “esfuerzos personales” realiza contra el bando nacional y contra la dictadura. Solana es un fraude que no está retirado del bullicio político por ninguna convicción ideológica, ni lucha desde ese retiro contra nada. Jacinto Solana vive simplemente escondido. La ironía, quizá cargada de cierto cinismo, tiene lugar cuando se atribuye al poeta el título de la obra; cuando él mismo, puesto que la novela es el monólogo interior del escritor antes de morir –o la transcripción de lo que Minaya imagina que Solana piensa antes de expirar–, se despide de la vida invocando el

⁵⁶¹ G. Navajas, “La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina”, art. cit., pág. 41.

beatus ille. Tal vez la única dicha que puede encontrar Solana es la muerte y, en este sentido, al morir, el escritor sin obra es verdaderamente dichoso.

Las últimas palabras de la novela, no obstante, pueden referirse no a Solana, sino a Minaya, que consigue el amor de Inés y que parece que emprenderá una nueva vida alejada de Mágina, y de los dolores del pasado que le han sido transmitidos durante su estancia en la ciudad. Cuando Minaya está en la estación, puede sentirse dichoso, y por eso Solana se refiere a él invocando el *beatus ille*.

En esta obra, ninguno de los personajes es dichoso, todos son unos fracasados, con problemas, que viven escondidos como pueden de sus miedos: Manuel se esconde del presente en su casa palacio, para mantener viva la memoria de Mariana; Solana se esconde de sus remordimientos y del peligro fascista en algo parecido a la muerte; Minaya también se esconde de la amenaza falangista; Doña Elvira vive retirada e impotente en su habitación, escondida del fracaso de su hijo y sufriendo la vergüenza familiar de haberse emparentado con una roja, que además le fue infiel a su hijo; Justo Solana es el único que posee ciertas connotaciones positivas y no se esconde de nada, simplemente trata de vivir en armonía con la naturaleza. Es el único personaje para quien el retiro es agradable, si bien la causa de ese retiro ha sido una guerra. Para el resto de los personajes el alejamiento del trasiego mundano no es ni agradable ni satisfactorio. La invocación del *beatus ille*, por lo tanto, es, como en el poema de Horacio, irónica y no se corresponde, en ninguno de los casos, con la realidad, porque ningún personaje es dichoso en su retiro. Efectivamente el título de esta obra encaja a la perfección con la definición más extendida de ironía: hacer entender lo contrario de lo que se dice.

Por último, rezuma ironía el título de su memoria militar, *Ardor guerrero*. El título de esta obra está tomado del “Himno de la Infantería

española”: “Ardor guerrero vibra en nuestras voces / y de amor patrio henchido el corazón / entonemos el himno sacrosanto / del deber, de la patria y del honor”. Los soldados que aparecen en la obra, salvo tres o cuatro personajes convencidos del militarismo, son el polo opuesto del ardor guerrero y del patriotismo: hacen el servicio militar porque no tienen otro remedio y sienten más apego por la comunidad autónoma, de la que vienen, que por la patria ensalzada en el himno. Y, por supuesto, ninguno de los soldados tiene un deseo distinto al de regresar cuanto antes a sus respectivos hogares. En un momento de la memoria militar se hace una reflexión en torno al patriotismo de los soldados, no sin cierta sorna y desparpajo, donde se comprueba, sin ningún género de dudas, que el ardor guerrero y el patriotismo del que habla el título de la obra está tomado a broma, de manera completamente irónica:

Salcedo, como era huraño, callado y de Valladolid, carecía del todo de identidad regional, más o menos como yo, que siendo de la provincia de Jaén no tenía un acento que pudiera ser calificado sin vacilación de andaluz. Pero ya entonces empezaba a verse que sin identidad regionalista o nacionalista no se iba a ninguna parte, y que quien careciera de ellas estaba más o menos condenado a una vulgaridad neutra y española, a un triste no ser nadie. [...]

Si es verdad lo que dice Chesterton, que se deja de creer en Dios y enseguida se cree en cualquier cosa, en el umbral de los ochenta y en el azaroso ecumenismo de aquellos cuarteles se comprobaba que con tal de no ser español casi todo el mundo decidía ser lo que se presentara, poniendo incluso más furia en la negación que en la afirmación, como si que a uno lo llamaran español fuera una calumnia (*Ardor guerrero*, págs. 215-216).

Otra vez más, Muñoz Molina expresa, y da a entender, con su título lo contrario de lo que escribe: ese supuesto “ardor guerrero” no es

más que un mito literario creado por los militares. Morales Cuesta se refiere a esta ironía y sitúa la obra del ubetense en la misma línea que todas las narraciones orales del servicio militar, aunque la suya supone un proceso de parodia de todas ellas:

Casi todas las milis resultan épicas para sus protagonistas. Aquí, por el contrario, se produce una desmitificación de ese emblemático y discutible «ardor guerrero» del soldado, y el relato se convierte en un alegato contra la crueldad irracional, sostenido a partir de una impresionante capacidad para recordar el pasado, convirtiendo en arte la narración de hechos no sólo cotidianos o superficiales, sino incluso grotescos y desagradables⁵⁶².

6.3. Otros procedimientos narrativos

Como se ha comprobado, el análisis estilístico no debe quedarse, exclusivamente, en la estructura lingüística de las obras del autor y en la concepción ideal de su práctica estilística –en la *elocutio* clásica–, sino que debe extenderse, también, hasta el examen de los recursos propios de las estructuras mayores –aquello que se relaciona con la *dispositio*–. Si en el estudio de las obras de Muñoz Molina no se prestara atención a los procedimientos vinculados con la estructura compositiva de las obras, se podría dar una imagen un tanto sesgada de la creación del ubetense. Si se ha dicho antes que la naturalidad y la sencillez son características propias de su estilo –de su *elocutio*–, no es menos verdad que existe un cierto barroquismo en la disposición argumental y en los recursos narrativos empleados en su literatura. Así, se ha observado, por ejemplo, en el uso

⁵⁶² M. M. Morales Cuesta, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996, págs. 113-114.

de la ironía y de la parodia que sirven de base estructural en ciertas novelas del autor. Obviamente, las técnicas que van a estudiarse en los apartados siguientes no se limitan a los márgenes de la disposición, sino que mantienen un fuerte lazo de unión con la parte estilística de la *elocutio*.

6.3.1. El símbolo

Aunque, generalmente, el símbolo se adscribe a la *elocutio*, su inclusión en este apartado se justifica por la dimensión estructural que adquiere en algunas obras de Antonio Muñoz Molina: tanto el espejo como el jinete, por ejemplo, que son los símbolos principales a los que se les va a prestar atención, sirven como base sobre la que se irá conformando, progresivamente, la identidad de algunos de los personajes de *Beatus ille* y *El jinete polaco*. En este sentido, este recurso afecta de una manera muy intensa a la organización narrativa y compositiva de las novelas.

La ironía y la parodia, tan íntimamente ligados, son los recursos quizá más utilizados por el ubetense. Eso al menos en cuanto a la representación de la palabra ajena o, dicho de otro modo, en cuanto al empleo de otros discursos, que fueron concebidos con total seriedad, de manera burlesca o, por el contrario, a manera de homenaje. Cuando el autor decide mantenerse al margen de los discursos ajenos para centrarse en el suyo propio, y crear así obras que no suponen reflejo de otros géneros literarios, los recursos utilizados son distintos. El lenguaje directo puede encontrarse en dos de sus mejores obras: aquella con la que inició su carrera novelística, *Beatus ille*, y aquella que supuso una nueva concepción de la literatura, más alejada del culturalismo, *El jinete polaco*. Al decir que en estas obras el autor toma las riendas del discurso y

escribe en estilo directo, sin utilizar como estructura obras o géneros anteriores sobre los que ironizar o parodiar, no debe suponerse que el ubetense elimina, por completo, el componente irónico de sus obras o las alusiones paródicas a la literatura. Al contrario, las situaciones irónicas se mantienen y, además, la presencia de la ironía o la parodia se hace de manera muy sutil y poderosa. Por otra parte, en las novelas donde utiliza como elemento estructurador la parodia, no está ausente el empleo de los recursos de sus obras “serias”, pero sí subordinados a una intención global imitadora o paródica respecto al discurso ajeno.

En estas dos novelas, uno de los recursos más interesantes es la utilización constante del símbolo, asociado a situaciones o a personajes. Los símbolos fundamentales que se van a tener en cuenta son el espejo, en *Beatus ille*, y el cuadro de Rembrandt en *El jinete polaco*.

Antes de pasar al análisis central del símbolo en estas dos novelas, debe precisarse qué es, o qué se entiende por eso. Hay, por lo menos, dos maneras de aproximarse a la definición de este concepto: o bien desde una perspectiva retórica, o bien desde una perspectiva antropológica. Desde la primera óptica, según el profesor Torre, es una “forma tropológica” que “consiste en la asociación de dos planos, uno real y otro imaginario, entre los cuales no existe una relación inmediata”⁵⁶³. El símbolo se parece a algunos tropos como la metáfora o la metonimia, pero, a la vez, se diferencia de ellos en que, mientras que en aquellos dos hay una transposición de significados, en éste el proceso es distinto. Ceferino Santos Escudero, comparando la metáfora y el símbolo, señala lo siguiente:

Posee el símbolo una profundidad ideológica y una dimensión emocional de las que aquélla carece. La metáfora puede moverse dentro de un terreno imaginativo-descriptivo, no emocional; y en

⁵⁶³ E. Torre y M. A. Vázquez, *op. cit.*, pág. 120.

ella se realiza un objeto material por otro análogo (cabellos rubios por oro) y en un plano de semejanza; mientras que en el símbolo una emoción o una realidad oculta se acerca con un cuerpo visible a nuestra comprensión, uniendo dos planos físicamente diferentes y, aun polares, por una equivalencia emocional y desveladora (así, el oro luminoso de la tarde puede significar un mundo íntimo de serenidad en el alma, o la presencia luminosa de lo divino frente al hombre)⁵⁶⁴.

Paul Ricoeur, por su parte, en su libro *Le conflit des interprétations*, confiere al símbolo una definición mucho menos impresionista que la de Santos Escudero:

Je donne ainsi au mot symbole un sens plus étroit que les auteurs qui, comme Cassirer, appellent symbolique toute appréhension de la réalité par le moyen des signes, depuis la perception, le mythe, l'art, jusqu'à la science ; et un sens plus large que les auteurs qui, à partir de la rhétorique latine ou de la tradition néo-platonicienne, réduisent le symbole à l'analogie. *J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier*⁵⁶⁵.

El símbolo es, por lo tanto, aquel recurso literario donde se mantiene el significado propio de la palabra y, al mismo tiempo, se produce la adopción o evocación de otros significados adicionales, que no siempre pueden verbalizarse. Así, por ejemplo, cuando Antonio Machado dice que “la fuente de piedra / vertía su eterno / cristal de

⁵⁶⁴ C. Santos Escudero, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 31.

⁵⁶⁵ P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'Herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pág. 16.

leyenda”, está diciendo precisa y literalmente eso; sin embargo, en el contexto del poema, estas palabras adquieren un significado trascendente, donde las interpretaciones de la fuente y de ese “cristal de leyenda”, metáfora del agua, pueden ser variadas: la fuente de piedra, por ejemplo, puede tornarse símbolo del mundo y el agua corriente, de la vida transitoria del hombre, que pasa, durante unos instantes, por el mundo y desaparece, convertida en leyenda. Esta definición se corresponde con lo que Carlos Bousoño denomina símbolos “disémicos”. Bousoño diferencia los símbolos “monosémicos”, en los cuales sólo se aprecian los significados adicionales e irracionales de los que se ha hablado antes, de los “disémicos”, donde “además del sentido irracional, oculto para la mente despierta [...] habrá en tales símbolos, otro sentido, éste lógico: el manifestado, de un modo directo o indirecto, por su literalidad”⁵⁶⁶.

Las concepciones antropológicas del símbolo quieren alejarse, en cierta medida, de la interpretación retorizante, que desgasta y empobrece las cualidades sugestivas y humanas del símbolo⁵⁶⁷. A este respecto, son interesantes las aportaciones de Sigmund Freud, con su interpretación de los sueños⁵⁶⁸, donde se efectúa todo un estudio acerca de las imágenes oníricas, producidas por el subconsciente. De la misma forma, también tienen interés los llamados arquetipos, propuestos por Carl Gustav Jung. Estos arquetipos conformarían, como complemento de lo *inconsciente personal*, el contenido de lo inconsciente colectivo, que es el sustrato de la humanidad, otorgada desde que se nace, como herencia de todas las

⁵⁶⁶ C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 263.

⁵⁶⁷ J. Chevalier y A. Gheerbrant, en su *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Editorial Herder, 1991), hablan de la necesidad de distinguir el símbolo del resto de las figuras que pueden confundirse con él: el emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, la parábola, etc. Todos estos son signos que “no salen del marco de la representación” (pág. 18). Continúan diciendo que “por estas confusiones, el símbolo se vuelve anodino, se degrada, y cae en la retórica, lo académico y lo trivial. Si las fronteras no son siempre evidentes en la práctica, entre los valores de estas imágenes, hay una razón suplementaria para señalarlas con fuerza en la teoría” (pág. 18).

⁵⁶⁸ Vid. S. Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1995.

generaciones del hombre, al margen de tiempo y espacio⁵⁶⁹. El escritor, entonces, se diferencia del resto de los mortales no en la posesión de ciertos símbolos inconscientes o de una imaginación desbordante, sino, en palabras de Francisco Ayala, en “la posesión de un peculiar talento que le permite encerrar las invenciones de su imaginación en una estructura verbal”⁵⁷⁰. El poeta tiene la capacidad de sugerir con la palabra ciertos significados, de hacer vislumbrar cierto sentido, porque, como dice Borges, “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”⁵⁷¹. Cuando los estudiosos de este elemento se rebelan contra su tratamiento retorizante, deberían, tal vez, aclarar que se oponen sólo al tratamiento fosilizado y repetitivo de ciertos símbolos por parte de escritores de segunda línea, y al comportamiento del crítico recolector y traductor de símbolos, pero no al uso que de él hacen los buenos poetas. De igual forma, no se puede denostar la metáfora por el simple hecho de que existan escritores que sólo se sirven de las desgastadas que han perdido ya, como consecuencia de esa petrificación, su poder persuasivo y poético.

El símbolo, además, se diferencia del signo lingüístico en la pluralidad permanente de significados difusos, y en las numerosas sugerencias que encierra. Por este motivo, es un elemento irracional, o inconsciente, que nunca queda aclarado. De esta manera, el agua, además de ser agua, es el símbolo de la vida, de la muerte, del paso del tiempo, etcétera. Con estos significados, sin embargo, no se agotan todas las posibilidades, sugerencias y asociaciones que en un poema, y en un contexto determinado, conlleva esta palabra. Con lo dicho, se quieren sacar a relucir las dificultades con las que topa cualquiera que intente

⁵⁶⁹ Vid. C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2003.

⁵⁷⁰ F. Ayala, “Presencia y ausencia del autor en la obra”, en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984, pág. 55.

⁵⁷¹ J. L. Borges, “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 13.

aclarar, de manera racional, la costra irracional e inconsciente que implica la utilización de un símbolo. El poeta lo emplea, precisamente, para sugerir ciertas impresiones en el alma del lector, que no es capaz de racionalizar los efectos y las asociaciones que le produce la lectura de un buen poema o la lectura de ciertos fragmentos de una novela.

Pese a la diferencia de perspectiva, según se realice el análisis desde una óptica retórica o desde una óptica antropológica, hay ciertos rasgos del símbolo que son constantes. Santos Escudero, reuniendo todas las formas de aproximación a este elemento, afirma que “el símbolo, según un uso frecuente en literatura y en filosofía hermenéutica, en fenomenología religiosa y en psicología profunda, encubre nebulosamente, a la par que desvela a un objeto de índole espiritual o a una experiencia vital y emocional compleja”⁵⁷². Por otra parte, el mejor análisis de un símbolo es aquel que toma en consideración las aportaciones más interesantes de cada campo.

El análisis de los símbolos principales, y que actúan como *leitmotiv*, de dos de las obras más importantes del autor, no se llevará a cabo desde una óptica meramente antropológica ni retórica, sino que se realizará un examen global, usando, cuando sea necesario, definiciones prestadas de la antropología. De igual forma, este recurso constante y premeditado del ubetense será analizado, obviamente, desde un enfoque literario, donde se pueda poner en relación el estudio de los símbolos particulares con la obra, y con la poética, del autor.

⁵⁷² C. Santos Escudero, *op. cit.*, pág. 30.

a) El espejo en *Beatus ille*: el descubrimiento de lo esencial como ideal poético

En las páginas de la primera novela de Antonio Muñoz Molina, la presencia del espejo, que adquiere dimensiones de símbolo, es una constante. En efecto, el espejo no deja de ser espejo y de reflejar la realidad, pero, al mismo tiempo, y he aquí sus cualidades simbólicas, despiertan en el lector ciertas sensaciones añadidas.

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en su *Diccionario de los símbolos*, hablan de las diferentes interpretaciones que se le ha dado al espejo a lo largo de la historia y en distintas culturas. Dos de las más interesantes, y las que mejor se adaptan a las necesidades del análisis que se está emprendiendo, son la primera y la cuarta acepción. En la primera, se dice que “aunque su significación profunda sea otra, el espejo también se relaciona en la tradición nipona con la revelación de la verdad y no en menor grado de la pureza”; en la cuarta, escriben que “la reflexión de la luz o de la realidad no cambia ciertamente su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión [...], de mentira con respecto al Principio [...]. La especulación no es más que un conocimiento indirecto, lunar. Por otra parte, el espejo da de la realidad una imagen invertida”⁵⁷³. Muñoz Molina, citando a Borges, dice que “ante los espejos nos convertimos en rabinos fantásticos que leen los libros de derecha a izquierda”⁵⁷⁴. Estos dos intentos de traducción del símbolo, llevados a cabo por Chevalier y Gheerbrant, enlazan, a la perfección, con un tema recurrente y principal en la obra del ubetense: la relación que mantienen la realidad con la ficción. El espejo tiene la virtud de reflejar tanto lo

⁵⁷³ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 474 y pág. 475 respectivamente.

⁵⁷⁴ A. Muñoz Molina, “La bicicleta de los sueños”, en *Diario del Nautilus*, edición citada, pág. 140.

verdadero como lo falso, aunque esto depende, en no poca medida, de los ojos que miren la imagen surgida en el cristal.

Por otra parte, la imagen especular no se desprende únicamente de la superficie lisa de un espejo, sino que, de la misma forma, el agua del río, o cualquier otra superficie reflectante, puede adquirir las connotaciones simbólicas del espejo, a la vez que aportan los matices propios asociados a su naturaleza particular⁵⁷⁵. Destacar el hecho de que el agua, como el espejo, tiene cualidades especulares no es una cuestión baladí. En *Beatus ille*, el personaje protagonista, Jacinto Solana, tiene un parecido muy claro a Narciso, que se enamora de sí mismo, y que quiere formar un todo único e inseparable con la imagen que le devuelve el agua de un remanso. Después de contemplarse, se mantiene en esa postura hasta que los dioses, apiadados de él, lo convierten en una flor que llevará el mismo nombre. Es Annie Bussièrre-Perrin, en su artículo “*Beatus Ille: une population de miroirs*”, quien trata el asunto especular con más acierto y rigor de cuantos han escrito sobre el tema del espejo en esta obra. Dedicar una parte de su trabajo a la importancia del narcisismo en la novela. Ella habla también de cierto complejo de Edipo que sufre Jacinto Solana. Este tema tal vez sea más discutible, pero lo que parece incuestionable es la relación entre la vida de Jacinto Solana y el mito de Narciso. Esta relación se muestra más estrecha en dos momentos determinantes del mito: cuando contempla, por primera vez, su reflejo y cuando muere incapaz de desprenderse de él. La profesora María Victoria Utrera se refiere a los dos aspectos fundamentales del mito de Narciso, que se relaciona, por una parte, con la identidad y, por otra, con

⁵⁷⁵ Gilbert Durand, que liga el símbolo del espejo al desvelamiento del lado oscuro y a la coquetería, se refiere al agua como el espejo originario: “Porque el espejo no sólo es procedimiento de redoblamiento de las imágenes del yo, y por tanto símbolo del doblete tenebroso de la conciencia, sino que también está vinculado a la coquetería. Al parecer, el agua constituye el espejo originario” (G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 93).

la creación de una imagen idealizada. Estos dos aspectos son aplicables a Solana:

El mito de Narciso es precisamente correlato objetivo de esta preocupación por la identidad y la realidad efímeras y de la superación de lo transitoria a través de la creación ficticia de la imagen deseada. Así, el narcisismo no sólo estaría referido a la autosatisfacción amorosa, sino a la imaginación creadora⁵⁷⁶.

Para que se produzca el encuentro de Jacinto consigo mismo, igual que le sucedió a Narciso, es necesario que vea su cara reflejada en un espejo. Esa situación se produce, cuando era todavía un niño, con diez u once años, en casa de Manuel:

Jacinto Solana estaba mirándose en el espejo del primer rellano, ajeno a él y a su voz y a todo lo que tan ansiosamente deseaba ofrecerle para no perder la amistad que por primera vez sentía en peligro desde que se conocieron. Solana miraba en el espejo su cabeza rapada y sus alpargatas de cáñamo y la chaqueta gris que había sido de su padre, señales de la afrenta contra la que sólo podía defenderse imaginando con obstinado fervor un futuro en el que sería viajero rico y misterioso e implacable con sus enemigos o corresponsal y héroe en una guerra de la que regresaría para humillar a sus pies a todos los que ahora se confabulaban contra su talento y su orgullo. Manuel no vio sus lágrimas ante el espejo ni entendió su silencio, pero medio siglo después recordaba aún con qué hostil resolución Jacinto Solana le había dicho que alguna vez también estarían en esa biblioteca los libros que él iba a escribir. (*Beatus ille*, págs. 57-58).

⁵⁷⁶ M. V. Utrera Torremocha, "Identidad y narcisismo en la poesía de Luis Cernuda", en E. Torre (ed.), *Medicina y Literatura III*, Sevilla, Padilla Libros, 2003, pág. 384.

Este es el desencadenante de la identificación de Solana y Narciso. Bussière-Perrin añade a esta identificación ciertos matices, más discutibles, que relacionan ese rencor hacia su condición social y hacia su padre con cierto complejo de Edipo. La mujer deseada, que adquiere según Bussière-Perrin, cualidades maternas, es Mariana. Tras el primer enfrentamiento de Solana con su propia imagen, dice la autora, después de percatarse de su verdadera identidad, el poeta establece, como proyecto de vida, hacerse un nombre y subsanar la humillación:

Ce projet destiné à passer la blessure narcissique et réparé le traumatisme infligé par l'image dans le miroir est réactivé quelques années plus tard, lorsque Solana décide de partir à Madrid [...].

Dans *Beatus Ille*, l'épisode du miroir se solde par un échec dans la constitution de l'identité, Jacinto Solana s'identifie à une image idéale seule capable de combler son désir de toute puissance⁵⁷⁷.

El fracaso total de las aspiraciones de Jacinto Solana tiene lugar cuando, en 1947, después de salir de la cárcel, conoce la noticia del fusilamiento de su padre. El sentimiento de culpabilidad, entonces, se incrementa. Con el tiempo, y la melancolía, Jacinto Solana ha comenzado a parecerse a su padre. Este parecido físico destruye la aventura narcisista del personaje, que delante del espejo quiso romper con su condición social y, al final de su vida, justo antes de morir tiroteado por unos guardias civiles, adquiere los rasgos físicos de su padre, y sus cualidades morales. Esto le impide lograr sus aspiraciones infantiles⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ A. Bussière-Perrin, "Beatus ille: une population de miroirs", *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 74-75.

⁵⁷⁸ Para este último párrafo, *vid. ib.*, págs. 83-86.

Como en el mito de Narciso, que no tiene una muerte total, puesto que se convierte en una flor, Jacinto Solana, en el tiroteo con la Guardia Civil, tampoco muere de manera rotunda, aunque eso no lo sabe nadie excepto Inés. Puede ser casualidad, pero como Narciso, Jacinto porta el nombre de una flor. Da la casualidad, también, que tanto el narciso como el jacinto, en la mitología clásica griega, estaban relacionados con el culto a la diosa Démeter, de carácter funerario e infernal. En la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa-Calpe, se dice del jacinto que “esta flor, consagrada entre los griegos a la diosa Démeter, tenía carácter funerario”⁵⁷⁹. Por su parte, el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, recoge, en la entrada narciso, que “la etimología (*narke*) de donde viene «narcosis», ayuda a comprender la relación entre esta flor y los cultos infernales, con las ceremonias de iniciación, según el culto de Démeter de Eleusis”. Se insiste en la relación entre la muerte y el narciso, diciendo que “se plantan narcisos sobre las tumbas. Simbolizan el estremecimiento de la muerte, pero de una muerte que tal vez sólo es un sueño”⁵⁸⁰ o, como en el caso de Solana, un engaño.

Si se continúa indagando en la definición mitológica que del jacinto se da en la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, se encuentran resultados sorprendentes y aplicables a la novela de Muñoz Molina. Se habla allí del doble origen mitológico del jacinto:

Para unos, se halla en él escrito dos veces el siniestro grito *ai ai*, que, según fama, pronunció el héroe de Salamina Ajax, al suicidarse; otros, dicen que Ebalos, niño predilecto de Apolo, fue transformado en esta flor. Con esta opinión concuerda Ovidio quien reconoce en JACINTO a un hijo de Ebalos y de la musa Clío.

⁵⁷⁹ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 2341.

⁵⁸⁰ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 741.

En cierta ocasión en que Apolo se hallaba jugando a los dados con su niño predilecto, Céfito, celoso, desvió uno de los dados que fue a dar en la cabeza de JACINTO, hiriéndolo mortalmente. Apolo se compadeció de él y le transformó en la flor que lleva este nombre. El mencionado poeta Ovidio dice también que en sus hojas se halla escrita la letra funeraria *ai*, la cual se interpretó quizá por *aei* (siempre, eternamente), y esto hizo que se empleara como motivo de ornamentación de los sepulcros. Sin embargo, el hecho de que los antiguos coronasen con él a Apolo y a las musas, denota que no se le atribuyó exclusivamente un significado lúgubre⁵⁸¹.

Puede apreciarse, en el doble origen mitológico atribuido al jacinto, los dos elementos fundamentales que estructuran la vida del poeta en *Beatus ille*: por una parte el suicidio y, por otra, la relación obsesiva de Solana con la poesía, representada mitológicamente por el dios Apolo, y, por extensión, con la literatura.

Con estas palabras acerca del nombre de Solana, y su relación con el mito de Narciso, quiere justificarse la pertinencia de estudiar la obra del ubetense, como tan bien ha hecho Annie Bussière-Perrin, desde la obsesión vanidosa y narcisista del poeta. Por otra parte, se quiere justificar, de igual modo, el estudio del espejo, como eje vertebrador del mundo novelístico de la obra y su relación con la poética del autor.

Bussière-Perrin cree que no cabe duda de que “le livre rêvé par Solana –dont *Beatus Ille* est en quelque sorte l’image virtuelle– soit structuré sur le mode du miroir”⁵⁸². Tampoco cabe duda de la obsesión narcisista de Solana consigo mismo y con su imagen reflejada. El espejo puede servir para reflejar la realidad o para deformarla. Cuando, a los diez u once años, el niño Solana reconoce su propia imagen en el rellano, se da cuenta de que en esos instantes el espejo no hace otra cosa sino

⁵⁸¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, edición citada, pág. 2341.

⁵⁸² A. Bussière-Perrin, art. cit., pág. 80.

reflejar la realidad contra la que Jacinto se rebela. En esos instantes, se rompe la imagen idealizada que acerca de sí mismo se había formado el poeta y se da cuenta de la revelación.

De igual forma que en la superficie reflectante de un cristal, Solana descubre, de nuevo, su verdadera identidad, años después, tras haber traicionado a Manuel. Mariana Ríos, que incluye en su nombre cualidades acuosas y, por tanto, reflectantes y especulares, hace que Solana perciba toda su dimensión de cretino. Mariana y Jacinto gozan, el uno del otro, en el jardín de la casa de Manuel, la noche antes de que se celebraran sus bodas, y, como en aquella ocasión delante del espejo del rellano, no quiere ver su verdadera imagen. Así, cuando aquella noche se encendió una luz en una ventana alta, que ilumina la imagen de Mariana sobre la hierba, y que permite a Solana contemplarse en ella, dice esto: “No tuvimos el arrojo de volver a mirarnos hasta que la luz no se apagó. Antes de que la culpa subiera hacia nosotros y nos anegara como una sucia marea nocturna, Mariana, arrodillada frente a mí, me tocó los labios, los párpados, la nuca, hundió sus dedos en mi pelo” (*Beatus ille*, pág. 223). Solana no quiere descubrir que, después de tantos años como habían pasado ya, seguía siendo el mismo fracasado, el mismo hombre sin obra que aquel niño que se miraba, sorprendido de su imagen, en un espejo de la casa de Manuel. Solana, por tanto, intenta mitigar la realidad que los espejos le arrojan a la cara mediante la imaginación y, sólo en esta ocasión, mediante el erotismo.

Se ha hablado hasta ahora del simbolismo del espejo como portador, por un lado, de las esencias reales de la vida y, por otro, como instrumento deformador de la realidad. No se ha tratado, hasta ahora, el importantísimo tema, tan presente en *Beatus ille*, de la simbología como elemento creador y artístico. María de Lourdes Franco Bagnouls, que ha estructurado un libro dedicado a la narrativa del ubetense en torno a los

dones del espejo⁵⁸³, señala, en otro de sus trabajos, que “los espejos reales [...] son a un tiempo testigos mudos de un pasado misterioso pero también son entes que realizan un proceso mimético a través del cual la devolución de la imagen no es su reflejo fiel sino la recreación artística de su modelo”. Un poco más adelante, explicita que es “el crisol donde se efectúa la alquimia literaria, donde lo fidedigno y lo engañoso forman en su complejidad mimética una nueva y autónoma verdad estética inscrita en el plano del lenguaje”⁵⁸⁴. Por su parte, Latorre Madrid, en su estudio acerca de los aspectos metanovelísticos de *Beatus ille*, repite varias veces, en el mismo sentido que Franco Bagnouls, que es un símbolo de la creación y que “es el mecanismo, la chispa, que nos restituye el pasado, pero al mismo tiempo es símbolo de la literatura, de la ficción, de la imaginación”⁵⁸⁵.

Es conocida la afirmación de Stendhal donde mantiene que la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino. Es decir, mediante el arte se refleja, estéticamente, la realidad. Con la moda de la metanovela, género que algunos erigen como propio de la postmodernidad y que es utilizado, actualmente, por escritores como Enrique Vila-Matas o Santiago Gamboa, las novelas dejaron de ser ese espejo que refleja la realidad para utilizar procedimientos especulares estructurados de las obras, para reflejar el propio acto de la narración.

⁵⁸³ Vid. M. L. Franco Bagnouls, *op. cit.* En este libro, utilizando la terminología de Charles Mauron, la autora habla de las metáforas obsesivas del escritor, entre las que se encuentra el símbolo del espejo: “Estas constantes son, en primer lugar, la aparición de personajes siempre ligados a la escritura y a la producción de palabras; en segundo término, la condición de exilio que viven muchos de sus personajes [...]; en tercer lugar, la presencia constante de una geografía mítica, Mágina [...]; y por último, y la más importante de todas, esa constante que determina verdaderamente la naturaleza de su realización estética: el espejo: la posibilidad multirreflejante no sólo de los objetos fijos sino de los hechos y sus distintas interpretaciones, la posibilidad también de la multiplicidad de la escritura concebida en abismo” (pág. 14).

⁵⁸⁴ M. L. Franco Bagnouls, “Efectos especulares en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *op. cit.*, págs. 570-571 y pág. 571, respectivamente.

⁵⁸⁵ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 289.

En este sentido, Georges Tyras se refiere a esa tesis autorreflexiva aludiendo al juego de palabras que hace Ricardou:

Cette thèse est illustrée par la formule de Jean Ricardou, non moins fameuse que l'exergue stendhalien dont elle prend l'exact contrepied : « le roman, ce n'est plus un miroir que l'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même » (Ricardou 1970, pág. 452). Le roman ne consisterait pas en « l'écriture d'une aventure » mais en « l'aventure d'une écriture » (Ricardou 1971, pág. 32)⁵⁸⁶.

En *Beatus ille*, esa afirmación es aplicable con ciertas reservas. Es verdad que en esta novela se habla, en algunas ocasiones, de los problemas estilísticos que encuentra Solana en la composición de su obra, que, por otra parte, nunca fue escrita. Pero no es menos verdad que la historia fundamental de *Beatus ille*, y la que envuelve al lector, es la que narra la aventura vital de Solana y sus amigos durante los comienzos de la guerra, la muerte misteriosa de Mariana y la investigación del crimen. La preocupación del lector se centra sólo tangencialmente en los problemas de Solana con su escritura. Es de rigor afirmar, sin embargo, que ese aspecto metaficticio tiene un enorme peso en la organización estructural de la obra. Lo que interesa destacar, de cualquier modo, es que el espejo, al ser identificado con la novela, adquiere rasgos simbólicos que lo vinculan con la creación artística y literaria.

Mariana, de cuyas cualidades reflectantes, en alusión a su nombre, se ha hablado antes, es también una fuente continua de imaginación y de creaciones artísticas. Mariana trabajó durante algún tiempo como modelo

⁵⁸⁶ G. Tyras, "Roman espagnol contemporain et déni de l'Histoire : de *Muertes de perro* à *Beatus Ille*", *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 31-32. Las citas de Ricardou corresponden, respectivamente, a "Nouveau roman, Tel Quel", *Poétique*, nº 4, diciembre 1970, págs. 433-454 y a *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

del pintor Orlando, también se convierte en modelo fotográfica, cuyos retratos están distribuidos por toda la casa-palacio de Manuel, como un tributo a su memoria, y, finalmente, ha originado que se escriba la novela *Beatus ille*. De la repercusión artística de Mariana da Minaya cuenta cuando llega a casa de su tío en Mágina: “Vio [...] las dos primeras imágenes de Mariana, que después [...] iban a repetirse y prolongarse en otras cuando su rostro [...] apareciera ante él en las habitaciones de la casa, en los escritos de Jacinto Solana, en una plaza y en algunas iglesias de la ciudad. Vio primero el dibujo de Orlando” (*Beatus ille*, págs. 26-27). Más avanzada la novela, cuando Solana y Mariana están flirteando, justo antes de llevar a cabo la infidelidad, se pueden leer los pensamientos del poeta: “Pensé decirle que desde el día en que la conocí no había dejado de escribirle: que todas las cosas que desde entonces había escrito y publicado no eran sino los capítulos de una infinita carta únicamente dirigida a ella” (*Beatus ille*, pág. 222). Como puede verse, Mariana es una fuente inagotable de creaciones artísticas; pero no sólo en esta novela, sino que aparece también, extendiendo su poder creador, en *El jinete polaco*:

[Ramiro Retratista buscaba la foto] del hombre vestido de militar y de la novia que se apoyaba en su brazo, muy delgada, con los ojos claros y grandes y la piel casi translúcida en las sienes, con el pelo corto y castaño, don Otto Zenner le había dicho que parecía de perfil una dama del Renacimiento: supieron luego que al día siguiente de su noche de bodas se asomó a un balcón porque había oído un tiroteo en los tejados y una bala perdida la mató (*El jinete polaco*, pág. 102).

Esa creación artística, que utiliza el espejo para reflejar, mejor o peor, la realidad, puede ser fiel o no a ella. Es aquí donde se plantea uno

de los problemas principales de la novelística del ubetense. Hay dos maneras de enfrentarse al reflejo especular: usando de una manera desbordante la imaginación o sujetándola, sin dejar que se haga totalmente con las riendas de la interpretación de la imagen. Solana es un enfermo de la imaginación, y un vanidoso narcisista, y por eso, cuando se contempla en el espejo no puede asimilar la verdad que éste le muestra; por este motivo, imagina una vida impostada, haciendo que el espejo le ofrezca una imagen poco fidedigna de la realidad e intentando que esta imagen prevalezca sobre la verdadera. Minaya, el personaje enfermo de literatura que va a Mágina huyendo de los grises y que termina buscando un mito, también se entrega en manos de la imaginación, y es incapaz de apreciar la realidad o, para hablar con más exactitud, es incapaz de apreciar la realidad sin pasarlo por el tamiz de la imaginación y el arte, que el espejo simboliza. Medina achaca a un exceso de literatura que Manuel y Solana se hubieran enamorado de Mariana; quizá Minaya se enamorara de Inés, también, porque no la contemplaba a ella, sino a la Inés imaginada a través del arte, a aquella Inés que se parecía a Mariana y que lo convertía a él, por consiguiente, en Jacinto. Le dice Inés a su misterioso tío tullido: “Se calla cuando yo entro y me mira mucho, casi nunca a los ojos, me mira cuando le doy la espalda, pero yo lo veo mirarme en los espejos” (*Beatus ille*, pág. 39). Esta última frase –“lo veo mirarme en los espejos”– es ambigua, pero parece que la mejor interpretación es la que se hace aquí: Minaya mira, a través de los espejos, a Inés. Tal vez, si el autor hubiera querido decir que es Inés la que mira a través de los espejos a Minaya, lo hubiera expresado de una manera menos confusa. Si esta cita despierta alguna reserva, la siguiente es más clara. Antes de pasar con Inés la noche en que su tío los descubrió, se puede leer: “No se volvió inmediatamente para abrazarla: la vio primero reflejada en los cristales del balcón, de pie tras él, que aún escribía, y esa

imagen adquirió para Minaya la cualidad inmóvil de un símbolo o de un recuerdo futuro” (*Beatus ille*, pág. 126).

De cualquier manera, la ambigüedad de la cita anterior permite esa doble interpretación que beneficia los efectos especulares tan abundantes en la obra. Inés, también amante de los libros y de la imaginación, no pierde ocasión para contemplarse en los espejos, que, de vez en cuando, parecen mostrarle un reflejo fidedigno: “Temblando de frío abrió los ojos y vio en el espejo del tocador que estaba sola y muy pálida sobre la cama” (*Beatus ille*, pág. 128). Por otra parte, Minaya e Inés juegan, puede que sin saberlo, a ser Solana y Mariana Ríos. Para eso, necesitan la ayuda de los espejos, que encierran las imágenes de los muertos y que, a la vez, recrean la realidad. Por este motivo, Inés impone a Minaya la habitación nupcial de Manuel y Mariana, porque allí estaba el espejo que reflejó, en el pasado, los cuerpos enredados de los dos esposos: “Tiene que ser aquí. Me gusta esa cama, y el espejo del armario” (*Beatus ille*, pág. 125). Para ellos es un juego irreal, imaginativo, donde lo único apostado es el deseo de ambos, incrementado por la identificación con esos personajes del pasado. Cuando se encuentran en el clímax del placer, los espejos se niegan a seguir reflejando una mentira: “Fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban, porque escucharon tras ellos el ruido de la puerta y vieron la temible lentitud con que se movía el pomo” (*Beatus ille*, pág. 127). Es decir, después de todos los reflejos imaginados, que los empujaron a enardecer su deseo y a la profanación de un lugar sagrado en la memoria de Manuel, la imaginación deja paso a la realidad que no es otra que la muerte de Manuel y el descubrimiento de su fechoría. El paso de la imaginación a la realidad queda patente en la ruptura de los espejos.

Estos personajes, igual que Solana, se sirven de los espejos –o lo que es lo mismo, del arte y la literatura– para deformar la realidad, para

cambiarla. “Le livre fantasmé par Solana –señala Bussière-Perrin– n’est qu’une projection narcissique produite par son imagination, dans laquelle il s’invente des doubles pour compenser les manques du personnages qu’il est condamné à être dans la réalité”⁵⁸⁷. El libro de Solana, por tanto, estaba pensado para distorsionar la realidad. Por eso nunca llegó a escribirse. Puede interpretarse esta obra de Muñoz Molina, que practica en su literatura una poética de la lucidez, como el caso práctico de un escritor que equivoca su relación con la literatura. La literatura no puede ser un engaño, no pueden usarse los espejos para reflejar una mentira. Los espejos, y el arte, deben ser utilizados para tratar de reflejar la realidad de la manera más fiel posible, intentando descubrir su esencia, porque la literatura, como el espejo, debe servir para encontrar lo que se oculta debajo de las confusiones de la realidad.

Solana, vanidoso como Narciso, incapaz de decir toda la verdad sobre sí mismo, no puede escribir una novela donde se cuente su vida real. Si el lector la tiene ante sus manos, es porque quien la escribe es Minaya, imaginando lo que Solana imaginaría mientras se suicidaba. Y si es Minaya quien escribe la obra, es precisamente porque está dispuesto a utilizar las imágenes que se desprenden de los espejos como datos elucidadores y no como engaños. Minaya abandona el mito de los poetas-soldados de la república para desenmascarar algunas verdades. Minaya se había mirado por primera vez en el espejo del rellano de la casa de Manuel siendo niño, igual que hizo Solana. Después, en 1969, cuando viene de Madrid, se mira en el mismo espejo e imagina a Jacinto Solana escribiendo; la literatura le impide ver la realidad:

Cada verso, cada palabra sostenida sobre la negación de sí misma, era una llamada antigua que parecía haber sido escrita únicamente para que Minaya la conociera, no en un vasto futuro, sino en esa

⁵⁸⁷ Annie Bussière-Perrin, art. cit., pág. 80.

tarde precisa, justo en ese lugar, treinta y un años y ocho meses después, como si en el espejo donde ese hombre se miraba mientras escribía hubiera visto los ojos de Minaya, su predestinada lealtad (*Beatus ille*, pág. 22).

Esa lealtad de la que se habla es, como se habrá podido deducir, la predisposición de Minaya a las mentiras de la literatura –es decir, a sus tópicos– y a sus imágenes deformadas de la realidad. Pero Minaya, después de encontrarse con el poeta, de saber que vivía y de comprender que todas sus imaginaciones estaban cargadas de mentira, se da cuenta de que la literatura debe servir para otra cosa. Si Minaya, en ese momento, hubiera vuelto a mirarse en el espejo del rellano, probablemente, no habría sentido ni habría pensado lo mismo que la segunda vez, porque, como dice Solana, “recordar y volver, él [Minaya] no lo sabe aún, son ejercicios tan inútiles como pedir cuentas a un espejo del rostro que hace una hora o un día o treinta años se miró en él” (*Beatus ille*, pág. 289). Ciertamente, las imágenes reflejadas son distintas cuando la persona que se contempla en ellos ha cambiado. Los espejos, en sí, no reflejan ni la verdad ni la mentira, son las interpretaciones las que los convierten en portadores de realidad o de deformaciones. La valía del hombre se encuentra en saber discernir cuál es la imagen que más se aproxima a la verdad, y aceptarla. Solana, el narcisista, nunca pudo aceptar la imagen que siempre le devolvía el espejo, que fue, durante toda su vida, la de aquel niño desamparado e inepto. Cuando era un niño, quiso cambiarla; después de acostarse con Mariana y de oír los gritos de placer que salían de la habitación nupcial, verse en el espejo, y percatarse de que seguía devolviéndole la misma imagen, lo obliga a renunciar a sus propósitos infantiles, a desear la muerte y a escribir aquel poema, “Invitación”, que era una incitación al suicidio: “Un hombre solo escribía frente a un espejo y cerraba los labios antes de decir que el nombre único que lo

habitaba para mirarse en una tranquila invitación al suicidio. Mágina, al final, mayo de 1937” (*Beatus ille*, pág. 22). Su narcisismo, su vanidad, su soberbia, no le permite soportar la verdad de los espejos y lo obliga a invitarse a sí mismo al suicidio, un suicidio que será simbólico en 1947 y real en 1969.

Minaya ha descubierto cómo ha estado engañado durante mucho tiempo, él, que según le dice Solana, “ama la literatura como ni siquiera nos es permitido amarla en la adolescencia” (*Beatus ille*, pág. 312). Después de este encuentro, la forma de concebir el arte y su relación con la vida, se vuelven opuestas. Solana expone su visión de la literatura:

No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. Piense, si lo prefiere, que este momento no existe, que usted no me vio esta tarde en el cementerio o que no fui más que un viejo tullido que miraba una tumba y al que usted vio y olvidó como un rostro que se le cruzara en la calle. Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. (*Beatus ille*, pág. 310).

Pero resulta que el joven no puede olvidar el encuentro, como le propone el poeta. Es incapaz de olvidar que todas las imaginaciones, que los espejos le devolvían, eran deformaciones de la realidad. Para Minaya sí importa que una historia sea verdad, y entonces escribe *Beatus ille*, donde se cuenta no sólo el proceso del engaño, sino también su resolución; escribe un libro donde pudo olvidarse, eliminarse, el encuentro con Solana, y la caída virulenta del mito, pero no se hizo. En el libro que escribe Minaya, los espejos, después de una vida de deformaciones, se convierten en el símbolo de la verdad. Las últimas palabras del libro son elocuentes en este sentido. En el encuentro definitivo de Minaya e Inés desaparecen los espejos, y se contempla la

vida directamente, sin la mediación del arte. El espejo ahora, cede el lugar a otra palabra cargada de connotaciones negativas: el espejismo, como símbolo del engaño y la estupidez, en el que ha estado envuelto toda su vida Solana y del que, afortunadamente, Minaya puede salir, porque desde este momento quiere a Inés, a la verdadera, no a la imagen rediviva de Mariana. Así termina el libro:

Quiero que sepa que lo estoy imaginando y escuche mi voz como el latido de su propia sangre y de su conciencia, que cuando vea a Inés parada bajo el gran reloj amarillo tarde un instante en comprender que no es otro espejismo erigido por su deseo y su desesperación, *beatus ille*. (*Beatus ille*, págs. 314-315).

Dichoso aquel que finalmente, abre los ojos a la vida y se olvida de los engaños y los embellecimientos tópicos del arte. Este símbolo, por tanto, puede interpretarse conforme a la concepción que Muñoz Molina tiene de la literatura, conforme a su poética: los espejos son el símbolo de la verdad y de la mentira; está en las manos del escritor usarlo en un sentido u otro. En esta obra, Minaya, el que termina usando los espejos para reconocer la verdad, está recompensado con una obra; Solana, el narcisista, no puede soportar la verdad que le muestran y termina suicidándose, incapaz de escribir una obra de arte, porque las obras de arte exigen de sus autores un compromiso de lucidez con la realidad y los lectores.

b) El jinete en *El jinete polaco*

El jinete polaco, igual que *Beatus ille*, se sostiene sobre los pilares de algunos elementos fundamentales que adquieren, alguno de ellos, la

cualidad de símbolo: la Biblia protestante del siglo XVI, la momia encontrada en la Casa de las Torres, las fotografías tomadas a lo largo de toda una vida por Ramiro Retratista y el grabado de un cuadro de Rembrandt (“El jinete polaco”)⁵⁸⁸. Como en *Beatus ille*, en *El jinete polaco* la presencia de la fotografía es imprescindible para el desarrollo del argumento: si en *Beatus ille*, la casa de Manuel se transforma en santuario dedicado a la memoria de Mariana, en *El jinete polaco* el baúl lleno de fotografías que Ramiro Retratista deja al comandante Galaz y éste a su hija Nadia, que las comparte con Manuel, se convierte en el elemento primordial para que la memoria de Manuel y de Nadia se pongan en marcha y los obligue a hablar. A pesar de la importancia del arte de la fotografía en ambas novelas, no será el objeto central de análisis porque, en realidad, nunca llega a adquirir la categoría de símbolo. De igual forma, tampoco se examinará la simbología que supone la Biblia protestante, que llegó a manos de los dos enamorados, Manuel y Nadia, y que antes estuvo, hace más de setenta años, entre las manos de la momia encontrada en la Casa de las Torres y de su amante desconocido. El *Cantar de los cantares* se erige como canto del amor y de los enamorados. No se entrará en un estudio más detallado porque, sin lugar a dudas, el símbolo que se impone sobre todos los demás, y que está presente a lo largo de toda la novela, es el del jinete.

⁵⁸⁸ Fátima Serra se refiere a estos elementos de la obra en los términos que siguen: “Esos objetos son parte del pasado de los personajes que se traslada al presente por la presencia constante de los mismos. La Biblia protestante es la huella de esa otra España, no católica, no oficial, que estuvo luchando por ocupar su terreno en la historia hasta finales del siglo XX. Las fotos son un testimonio vivo de los acontecimientos de los últimos años. Y por último el grabado del jinete que no se sabe de dónde viene ni adónde va, es un trasunto de los héroes solitarios como el médico don Mercurio, el comandante Galaz y Manuel, que buscan una identidad en un mundo que ha estado negándoseles durante mucho tiempo” (*op. cit.*, pág. 116). Por su parte, Ibáñez Ehrlich señala que la novela está construida “sobre una imagen pictórica y diversas claves musicales que intervienen en la génesis de la misma como manantiales de la memoria y de la imaginación” (*art. cit.*, pág. 118).

Para entender bien qué asociaciones se desencadenan, inconscientemente, en la mente del receptor cuando aparece la figura del jinete en la obra artística, se puede acudir a la definición que Chevalier y Gheerbrant dan de él, en su *Diccionario de los símbolos*. Según lo que se recoge en este diccionario, el jinete es el símbolo de las fuerzas interiores, casi instintivas, del hombre. Que sea positivo o negativo depende de las posibilidades que tenga el hombre de dominar esas fuerzas:

De la expresión del triunfo, militar o espiritual, la imagen del jinete pasa a la significación de un perfecto dominio de sí y de las fuerzas naturales. Jung observa, por el contrario, que la imagen del jinete en el arte moderno ha expresado, no ya la tranquilidad, sino un miedo torturante y una cierta desesperación, como un pánico ante las fuerzas internas del hombre, que escapan al control de la conciencia⁵⁸⁹.

En *El jinete polaco*, efectivamente, pueden verse las dos tendencias, y no en personajes distintos, sino en distintos momentos de la vida de un mismo personaje, ya sea el comandante Galaz o el protagonista de la obra, Manuel. El jinete es el grabado de un cuadro de Rembrandt, que lleva el mismo nombre que la novela. Este cuadro, que se encuentra en la Frick Collection de Nueva York, se convierte en el símbolo de la vida del comandante Galaz.

El comandante Galaz es un personaje que ha dominado desde pequeño todos sus instintos pasionales: se hizo militar ejemplar por el simple hecho de que es lo que se esperaba de él; se casó con la hija de una familia de militares, no por amor, ni por deseo, sino porque debía hacerlo; fue un marido ejemplar y tuvo dos hijos con ella porque procedía; su carrera militar ha sido ejemplar y brillante, a pesar de no

⁵⁸⁹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 608.

tener la más mínima vocación; y ha desempeñado su cargo de comandante, con la rigurosidad de un apasionado de la vida del ejército, simplemente por comodidad, ni siquiera por no desengañar a los que tantas esperanzas habían depositado en él: su padre o el coronel Bilbao, que ve en la figura de Galaz al hijo que él quería. Pese a lo que pudiera pensarse, pese a lo que de las apariencias pudiera desprenderse, el grabado del jinete alude a Galaz no en razón de un triunfo militar o vital, aunque su carrera y su vida parecen reunir los requisitos indispensables para ser feliz, sino en razón de su dominio de sí mismo, de sus pasiones íntimas, aunque su rigidez puede hacer dudar de que, en realidad, tuviera alguna pasión distinta a la de acometer, desde siempre, las acciones impuestas por otros. Lo que a los ojos del resto de oficiales del cuartel de Mágina, por tanto, es un triunfo, el comandante Galaz lo siente como una derrota, una desorientación total ante la vida y ante su futuro. Siempre ha sabido lo que tenía que hacer, pero llega el momento del alzamiento militar, en vísperas de la guerra civil, y entiende que ya no puede continuar estancado en la inmovilidad, dejándose llevar por la corriente de la vida y las costumbres. En ese momento, ante ese acontecimiento insólito, no sabe cómo actuar: algunos de los oficiales del cuartel, fervorosos creyentes del orden militar, desean que se subleve con ellos contra la República; su condición de comandante y de conservador del orden lo obligan, sin embargo, a permanecer fiel a la República. Esta es la única decisión que Galaz tiene que tomar por su cuenta, el único acto verdadero de su vida, porque, hasta ese momento, sólo había hecho lo que se suponía que tenía que hacer o lo que otros esperaban de él. Desde ese instante, el comandante dejó de ser quien era para convertirse, ahora sí, en un jinete triunfador del peso impuesto por la familia, por las costumbres, por los actos que se suceden sin más, por los que uno se deja arrastrar, al margen de la voluntad de quien los realiza. En su lecho de muerte, le cuenta a su hija Nadia ese único acto verdadero:

Un acto, dijo, o soñó que decía, un solo acto verdadero, el más mínimo, el más desconocido, puede cambiar la rotación del mundo y detener el sol y hacer que se derrumben las murallas de Jericó [...] Un hombre que ha obedecido durante muchos años y en menos de diez segundos decide que ya no obedecerá, y no sólo lo decide, sino que lo cumple, con incertidumbre y terror, pero al mismo tiempo con una convicción invencible [...], ese es el misterio más grande, el único, y él sólo lo descubrió en Mágina y ya no fue nunca más quien había sido hasta entonces, el misterio de los actos no soñados o deseados o imaginados, prescritos en las ordenanzas, detallados en los manuales de comportamiento, sino los que irrumpen en medio de la realidad como la llamarada de un incendio, los inauditos, los inesperados, los que modifican para siempre la materialidad de las cosas. (*El jinete polaco*, págs. 333-334)

El personaje de Manuel es el contrapunto al de Galaz. Si el comandante hizo siempre lo que debía, Manuel se rebela, desde que entra en la adolescencia, contra la herencia impuesta por sus padres, contra la obligación de trabajar la tierra, casarse y tener hijos a los que dejarle un trozo de huerta cultivable. Estas muestras de rebeldía, sin embargo, tampoco eran actos verdaderos; respondían a la infección de literatura y de las canciones canallas de roqueros americanos, que inflaman las ensoñaciones de la adolescencia. Una de las canciones favoritas de Manuel es *Riders on the storm* cantada por Jim Morrison, vocal del grupo The Doors⁵⁹⁰. La letra de esta canción es un grito pesimista ante la

⁵⁹⁰ Vid. S. A. Oropesa, *op. cit.*, págs. 105-114 y M. T. Ibáñez Ehrlich, art. cit., donde se presta atención a la música y las canciones empleadas en el premio Planeta de Muñoz Molina. Refiriéndose a “Riders on the storm”, señala Ibáñez Ehrlich que la cualidad de ser “un jinete en la tormenta de la vida y su lucha por determinar su propio destino configura uno de los aspectos más complejos y atractivos de la novela” (pág. 128).

vida, a la que el hombre ha sido arrojado y cuya única esperanza de redención es el amor entregado de una mujer. Esta rebelión, las ansias de huida de la tormenta en la que se encuentra Manuel, marcará la trayectoria vital del protagonista de la novela. Para el Manuel adolescente, el jinete es el símbolo, como decía Jung, de la desesperación, de la imposibilidad de dominio de las propias fuerzas internas. Sin saberlo, Manuel actuaba según tradiciones ajenas a las de Mágina no por convicción propia, sino por el mero hecho de oponerse a ellas. Su huida está tamizada del prestigio de la literatura.

Sin que él lo sepa, hasta que se lo descubra Nadia Galaz, hay otro jinete que ha marcado la vida de Manuel: el jinete del grabado del comandante Galaz. Fue una noche de borrachera y de drogas, de tabaco y amargura literaria y adolescente. Manuel había perdido la conciencia y terminó, sin saberlo, con Nadia, en casa del comandante. Allí, le dice Nadia, “mirabas el grabado del jinete, decías que era Miguel Strogoff, y luego que te recordaba a los jinetes en la tormenta de Jim Morrison” (*El jinete polaco*, pág. 508). El desenfreno de las pasiones lo ha llevado hasta la destrucción de sí mismo. Antes de que Nadia le cuente cómo vio por primera vez el grabado, Manuel entra en la Frick Collection y contempla el cuadro. Se produce aquí el reencuentro con una imagen que no sabía que poseyera y además, y esto es más importante, la relación del cuadro con las canciones de su juventud y con su propia vida:

Lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá dentro de unos meses, no reconoce y extraña al mismo tiempo y con la misma certidumbre, no es alcanzado de improviso por un sentimiento de pérdida y de felicidad que le forma un nudo en la garganta y que hasta ahora sólo le han deparado con absoluta plenitud unas pocas canciones: como si el tiempo y la realidad no

contaran, como si no estuviera solo en Nueva York en una mañana helada de enero, a punto de [...] cumplir treinta y cinco años y de seguir aceptando una vida en la que ya no se reconoce y que le importa tanto como la del desconocido que habita el apartamento de al lado. Está seguro, ha soñado con ese jinete, lo hace feliz y le da terror [...]. Quiere irse pero unos pasos más allá se vuelve y continúa mirando, no puede tolerar la tensión imposible que le ha agudizado la memoria, dónde lo he visto, cuándo (*El jinete polaco*, pág. 461).

Ante el cuadro, Manuel reconoce estar perdido en la vida, haberse equivocado, haberse dejado arrastrar por los actos falsos de la literatura. Manuel inventa historias probables, vidas posibles para el joven jinete, porque, como afirma Baudelaire, “ese canalla de Rembrandt es un poderoso idealista que hace soñar y adivinar un más allá”⁵⁹¹. Jim Morrison, en la letra de *Riders on the storm*, pedía a la mujer que rescatara al hombre de la tormenta; Manuel compara al jinete polaco de Rembrandt con Miguel Strogoff y le inventa una vida parecida a la suya. El protagonista está pidiendo, también, que llegue una mujer que lo salve y, sin saberlo, está contando su propia vida y lo que le sucederá horas después:

El castillo de los Cárpatos, el castillo de irás y no volverás, el jinete ha golpeado las aldabas de bronce y no le ha respondido más que el eco, o ha visto la torre mientras cabalgaba y ha renunciado de antemano a la posibilidad de buscar refugio o de aceptar unas horas de descanso, pues no quiere interrumpir su viaje, no quiere bajar del caballo ni despojarse del gorro tártaro ni del carcaj que lleva a la espalda ni del arco colgado de su montura para combatir quién sabe en qué guerra, para arrojarse a qué furiosa cacería, en

⁵⁹¹ C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, pág. 104.

qué estepas tan ilimitadas como las que atravesaba sin detenerse nunca Miguel Strogoff, el correo del zar, que en el curso de su viaje secreto conoció en un tren a una muchacha rubia y la perdió y la volvió a encontrar y fue salvado por ella cuando ya no podía verla porque unos tártaros salvajes le habían quemado los ojos con un sable candente. (*El jinete polaco*, pág. 462).

Como Miguel Strogoff, Manuel encontró en su adolescencia a una muchacha, pelirroja, y la perdió en sus viajes imaginarios, y después reales, y lo salvó más tarde, una vez que la hubo encontrado de nuevo. Estando con Nadia, en su apartamento, ve el grabado que perteneció al comandante Galaz y se entrega, rendido, a lo que Nadia pueda hacer con él:

Sostiene abierto en las rodillas el grabado del jinete. No la ha oído entrar pero alza los ojos trasladando hacia ella una apremiante interrogación sin palabras cuya respuesta busca en vano en su propia memoria y parece decirle, no entiendo nada, me rindo, cuéntame quién soy (*El jinete polaco*, pág. 498).

Ahí está la salvación de Manuel. Si el único acto verdadero de Galaz, el de mantenerse fiel a la República, estuvo precedido por la imagen de un jinete que marcha sin rumbo, perdido en un paisaje en penumbras donde la luz puede ser el inicio de la noche o el preludio del amanecer, también el único acto verdadero de Manuel está determinado por la visión del grabado. Manuel hasta entonces se ha dejado llevar por los impulsos de la ficción y los tópicos de la literatura, pero ahora le pide a Nadia que le cuente la verdad, que determine su identidad. Desde este momento, como le sucedió al comandante, la vida de Manuel cambia: regresa a Mágina, se reconforta en los lugares de su infancia y su adolescencia, y va a emprender, al menos es lo que se deduce del final

abierto de la novela, una vida compartida con Nadia. Muñoz Molina se refiere a su personaje como un hombre perdido:

El personaje se siente desgarrado, como todos nosotros, porque el mundo en el que nacimos se ha roto, procedemos de un mundo de vínculos muy fuerte y vivimos sin vínculos. Y sin esto no se puede vivir como bien dijo Malcom Lowry: “No podemos vivir sin amor”. El protagonista vive como se supone que debemos hacerlo ahora: alto profesional, cosmopolita que se busca bien la vida. Pero si es honrado consigo mismo, se dará cuenta de que esto no le hace feliz y que es simplemente un pobre hombre que quiere estar y hablar con su madre y eso en nuestro tiempo, a la gente le da vergüenza decirlo⁵⁹².

Algunos críticos han destacado esta relación de Manuel con el jinete, si bien, no todos han considerado el jinete como símbolo. Algunos han visto en este elemento una metáfora, sin explicar cuál es el término real que metaforiza. José-Carlos Mainer, por ejemplo, habla del cuadro de “El jinete polaco” como metáfora de la novela y de la personalidad de Manuel. Él señala que “las ruinas intrigantes que le rodean y la firme decisión de cabalgar hacia delante dicen mucho del carácter impulsivo y obstinado de Manuel pero también de las sombras de nuestro tiempo histórico”. Continúa argumentando que “*El jinete polaco* es, en fin, una metáfora afortunada de la narración que quizá quepa aplicar también a la situación del propio Antonio Muñoz Molina en la novela española de hoy: apasionado jinete en la tormenta”⁵⁹³. Tal vez sea excesivo hablar del ubetense como jinete en la tormenta; en todo caso, si quiere hablarse de él como jinete, debería ser contemplado más en la faceta triunfadora del

⁵⁹² E. Pita, “Retrato: Antonio Muñoz Molina”, *El Mundo*, 14 de junio de 1992.

⁵⁹³ J.-C. Mainer, “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, art. cit., pág. 68.

símbolo del jinete que en su faceta inquietante, según lo exitosa que ha sido su trayectoria literaria.

Por su parte, David K. Herzberger señala algo que tiene mucho valor. Herzberger relaciona la vida de Manuel con el símbolo del amanecer o atardecer del día, representado en el cuadro mediante la dudosa luz, que siembra de incertidumbres al espectador:

He finds in the painting the ambiguous configuration of his disconnectedness [...]. The viewer cannot distinguish if the horseman rides into a new day or into the night. Furthermore, the horseman's journey "sin propósito" confirms not only the absence of a horizon of expectation for Manuel in the future, but also draws out the thinness of his present⁵⁹⁴.

Según la interpretación que ha venido haciéndose en este apartado, debería sostenerse aquí –al menos en relación con Manuel– que, sin lugar a dudas, la luz del cuadro es la del amanecer. Así, aunque Herzberger es bastante pesimista acerca de la vida del protagonista de la novela, no se puede obviar que el final de la obra es ciertamente consolador y abre las puertas a la felicidad. Es decir, como en el cuadro de Rembrandt, en la vida de Manuel se produce un nuevo amanecer al amor de Nadia, de sus padres y de sus abuelos. Esa luz de esperanza en el nuevo día, sin embargo, se convierte en luz de muerte, en la luz del atardecer, a los ojos del comandante Galaz, para quien la vida, el renacimiento, es ya imposible. Desde aquel acto verdadero en que mató al teniente Mestalla y comunicó al alcalde sus intenciones de permanecer fiel a la República, su vida no ha sido otra cosa que una decadencia, un paso continuo y pausado hacia la muerte. Para él, la luz de la vida está desapareciendo y

⁵⁹⁴ D. K. Herzberger, "Oblivion and Remembrance: the Double Desire of Muñoz Molina's *El jinete polaco*", art. cit., págs. 130-131.

se le hace de noche, del mismo modo que le anochece al jinete polaco en su cabalgadura.

En definitiva, el símbolo del jinete mantiene una intensa vinculación con los dos personajes masculinos fundamentales de la obra: el comandante Galaz y Manuel. El comandante recorre un camino opuesto al de Manuel. En principio, el jinete simboliza el triunfo militar y vital del padre de Nadia, al menos a los ojos de todos los que contemplan su ejemplaridad como comandante y como hijo, padre y esposo. La vida del militar, sin embargo, se desvía después de la guerra civil y la asociación que mantiene con la simbología del jinete, según establece Jung, no es la del triunfo, sino la de la inseguridad y la incertidumbre, la desazón espiritual. El camino que recorre Manuel en relación con el símbolo del jinete es inverso. Para Manuel, los jinetes en la tormenta de los que hablaba Jim Morrison significaban la ruptura con la tradición familiar y pueblerina, la asunción a propósito de las características inquietantes que se desprenden del símbolo del jinete y la entrada en la inseguridad que supone, como ha dicho Mainer, “nuestro tiempo histórico”. El jinete, sin embargo, termina convirtiéndose en el símbolo del triunfo vital de Manuel, la inclusión, nuevamente, en la cadena de la tradición familiar, gracias a Nadia. El jinete, por tanto, en *El jinete polaco* es una mezcla de triunfo y fracaso, de seguridad y desazón. No obstante, termina subrayándose, al menos en lo que a estos dos personajes se refiere, el aspecto más positivo del símbolo. Después de haber realizado aquel único acto verdadero, el comandante Galaz se ha liberado de todo y ha engendrado lo único que merece la pena de su vida (aunque en principio ni siquiera quería que naciera): Nadia; Manuel, que se ha reconciliado con el pensamiento mítico de su infancia y con los lugares de la adolescencia, va a emprender una nueva vida junto a la hija del comandante.

c) Otros usos simbólicos

Para terminar este apartado, y cerrar al mismo tiempo el análisis de los símbolos en la obra del ubetense, es necesario llamar la atención sobre la presencia de elementos simbólicos no sólo en estas mismas obras, que acaban de analizarse, sino también en toda la producción narrativa y periodística del novelista. Se ha preferido centrar el examen en los más destacados y en los que logran mayor dimensión literaria, es decir, aquellos cuya trascendencia no puede ponerse en duda: el espejo en *Beatus ille* y el jinete en *El jinete polaco*. Cuando se dice que Muñoz Molina usa en su producción artística elementos simbólicos, se quiere hacer alusión a aquellas situaciones en que la vida de los personajes se pone en relación con elementos naturales, o no, que adquieren cierta categoría de símbolos.

Ibáñez Ehrlich, por ejemplo, lleva a cabo la lectura simbólica de un episodio de *El jinete polaco*. Para ella, la canción “My girl” de Otis Redding es “el nexo entre la segunda y la tercera parte, entre el amor platónico y el realizado, entre Marina, el primer amor, y Nadia, el definitivo”⁵⁹⁵. Ella lo interpreta como un renacimiento al amor y a la vida. Hay que recordar que esta canción la emitían por la radio mientras Manuel se salía de la carretera en una curva y estaba a punto de matarse.

Es también una lectura simbólica la que hace Michèle Ramond, para quien, en *Beatus ille*, Mariana es la República. A partir del establecimiento de este símbolo, sin embargo, Ramond interpreta la novela como la alegoría de la historia reciente de España, el inicio del levantamiento militar, cuando se dejó morir, lánguidamente, a Mariana y se dejó que la República desfalleciera. Después de ese letargo de los que no supieron defenderla –Solana y Manuel–, les sobreviene un enorme

⁵⁹⁵ M. T. Ibáñez Ehrlich, art. cit., pág. 131.

sentimiento de culpabilidad y angustia que los atormenta el resto de sus vidas⁵⁹⁶.

En un sentido parecido al de Ramond, Miguel Martínón habla de la parálisis vital y artística de Jacinto Solana. Desde el tiroteo que mantiene con la guardia civil y su supuesta muerte, sostiene Martínón, “Solana ha quedado tullido, nunca sale a la calle y para asistir al entierro de Manuel tiene que usar muletas. Esa invalidez física no hace sino reforzar su aludida «interminable parálisis» como escritor, en relación simbólica equivalente a la que se da entre la enfermedad de Manuel y su fijación sentimental”⁵⁹⁷.

Además de estas interpretaciones, pueden hacerse otras, menos generales, parciales, que se atienen a fragmentos muy concretos de la obra del ubetense. Sirva como ejemplo la manera simbólica en que Muñoz Molina describe la personalidad de Lucrecia a través de las cartas que le envía a Biralbo: “Me bastaba con mirar la cuidadosa caligrafía y la desleída tinta violeta o azul de los sobres para acordarme de Lucrecia” (*El invierno en Lisboa*, pág. 25); o la forma en que, a través del capítulo de la *Historia de España* de Menéndez Pidal que Mario está leyendo, el autor muestra el estado de ánimo del protagonista en el momento en que encuentra a Blanca: “Siempre recordaba que iba por los reinados oscuros y tediosos de los visigodos cuando conoció a Blanca” (*En ausencia de Blanca*, pág. 96).

⁵⁹⁶ M. Ramond, art. cit.

⁵⁹⁷ M. Martínón, *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas*, La Laguna, Universidad, 2001, pág. 31. Para el tema de la relación simbólica de la dolencia cardíaca de Manuel y su estado sentimental, *vid.* J. M. Begines Hormigo, “El dolor y la memoria en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, art. cit.

6.3.2. El *leitmotiv* como forma de estructuración narrativa

En la narrativa de Antonio Muñoz Molina, además de los símbolos y de los elementos simbólicos señalados en los apartados precedentes, suele haber una serie de elementos que se repiten en determinadas situaciones y que no llegan a tener entidad simbólica: el *leitmotiv*. Este recurso puede aparecer vinculado o bien a un personaje, llegando a convertirse, incluso, en epíteto suyo, o bien ligado a la trama novelesca, y entonces sirve como hilo conductor de la novela. Albert Belot, a propósito de *Beatus ille*, lo define como un elemento repetitivo y distingue tres tipos: los que tienen que ver con los personajes, los que tienen que ver con el espacio y los que tienen que ver con el tiempo:

Le plus souvent il s'agit de répétitions qu'on pourrait comparer à la rime en poésie, où la position de certains sons en position finale a pour effet de détacher les mots qui les portent et de mettre en relation phonique et sémantique. Ces rappels ont pour fonction de créer par ressassement une impression de familiarité, de «déjà vu» ou de «déjà lu» impliquant fortement le lecteur dans l'intimité du monde du roman. Cette fonction de caractérisation peut concerner aussi bien les personnages (la lésion cardiaque de Manuel, les fausses dents de Utrera) que le décor (les fenêtres rondes de la maison de Manuel) o tel moment intensément remémoré («el camisón» de Mariana)⁵⁹⁸.

En esta tesis doctoral, se atenderá a esta técnica según su vinculación con los personajes o con la trama narrativa. En primer lugar, se prestará atención al *leitmotiv* relacionado con los personajes. En *Carlota Fainberg*, por ejemplo, la porteña pone el bolero *Caminemos*,

⁵⁹⁸ A. Belot, "Lecture de *Beatus ille*", *Les Langues Néo-Latines*, Paris, n° 296, 1996, pág. 112.

que actúa, para Abengoa, como una llamada, casi hipnótica, al amor: “Fue la música, Claudio, el bolero, el mismo de la otra vez. Y qué quieres que te diga, no somos de piedra...” (*Carlota Fainberg*, pág. 118); Manuel, de *El jinete polaco*, mantiene un estricto vínculo con los cantantes Jim Morrison, los Rolling Stones, Otis Redding o Jimi Hendrix, y con sus canciones, que le inspiraban un intenso sentimiento de libertad y de ruptura con la tradición; en *El invierno en Lisboa* no se trata de una canción ni de un cantante, sino de un género concreto (el jazz) el que apasiona a Biralbo y a muchos otros del resto de personajes. Muñoz Molina se refiere a la importancia que cobran las canciones en sus obras: “Cuando escribo historias de ficción, mis personajes suelen escuchar música, y necesito saber exactamente qué canciones escuchan para entender yo mismo sus estados de ánimo”⁵⁹⁹. Además de su estado anímico, por las canciones, el lector deduce también su personalidad y establece una ligazón entre el personaje y su música.

Otras veces, el *leitmotiv*, que adquiere ecos de epíteto, no tiene que ver con el sentido del oído, sino con el del olfato. En uno de sus primeros cuentos, “Te golpearé sin cólera”, recogido en la colección de cuentos titulada *Las otras vidas*, un personaje llamado Zoltan sufre, como un castigo mitológico, un penetrante y desagradable olor de pies. El olor de pies se presenta siempre antes de que él llegue y lo caracteriza; Zoltan va siempre unido al mal olor de los pies: “Casi con lagrimas en los ojos, como quien vuelve a ver a un viejo amigo insoportable, olí los pies de Zoltan”; “oiga –dijo como en broma–. Lárguese. Y lávese los pies. Me está infectando la casa”⁶⁰⁰. El protagonista de *El dueño del secreto* padece un acceso de incontinencia cada vez que se encuentra en una situación comprometida o que siente miedo: “–Señora, por favor –dije

⁵⁹⁹ A. Muñoz Molina, “La vida entera en las canciones”, en J. M. Serrat, *Cancionero Serrat*, Madrid, Aguilar, 2000, pág. 18.

⁶⁰⁰ A. Muñoz Molina, “Te golpearé sin cólera”, en *Las otras vidas*, edición citada, pág. 117 y pág. 118, respectivamente.

[...] oprimiéndome la vejiga hinchada con los muslos, mirando [...] una puerta que sin duda era la de un cuarto de baño—. ¿Le importaría que pasara al servicio?"; "ya no me molestaba la vejiga, pero tenía una mancha grande y vergonzosa en los pantalones, como una vez, cuando era niño, que me quise colar en un cine de verano y me atrapó el portero, y me orine justo cuando su manaza me apresaba el cogote"; "que me uniera a una conspiración encaminada a derribar en el plazo de veinte días el régimen del general Franco. Me quedé sin habla. Me dieron de pronto unas ganas terribles de orinar" (*El dueño del secreto*, págs. 39-40, pág. 71 y págs. 100-101, respectivamente).

En los anteriores casos, la utilización del olor tiene un claro componente cómico. En *Plenilunio*, esta cualidad grotesca desaparece. Al asesino de *Plenilunio* lo acompaña siempre un tremebundo olor a pescado que lo irrita y lo hace rebelarse contra la vida que lleva. Para él, ese olor es algo muy serio que lo determina. Son muchas las alusiones a este olor continuo en las manos y en todo lo que toca: "Ese olor siempre en ellas, el olor que le extraña que nadie parezca percibir, aunque tal vez disimulan por asco"; "los dedos sucios, húmedos, tan impregnados de olor que ya huele también como ellos el cristal de la copa, todo se contamina, se contagia enseguida, se pudre"; "hijos de papá [...] con las manos limpias, sin tener que olérselas con repugnancia y lavárselas veinte veces al día, sin estropeárselas"; "oliendo en la palma de la mano a sangre y a pescado" (*Plenilunio*, pág. 163, pág. 200, pág. 209 y pág. 351, respectivamente).

En cuanto al *leitmotiv* que se vincula a la trama novelesca, el elemento más interesante, y que con mayor frecuencia se repite en toda su producción artística, es la fotografía. La fotografía no llega a poseer la cualidad de un símbolo porque carece de ese otro significado, no literal, imprescindible para poder hablar de esta forma tropológica. Sí hay que referirse a ella, y, en ciertos casos, al arte fotográfico, debido a su

presencia constante, e importantísima, en muchas de las obras del autor. Ya desde sus primeras recopilaciones de artículos, la fotografía asume, en algunos de ellos, la responsabilidad de mantener viva la memoria de las personas queridas. En “La memoria en donde ardía” se dice que “Tales extremos de la osadía o la locura [los del suicidio por amor] se apaciguan a veces en el culto secreto a las fotografías de los muertos o en esas conmemoraciones de una hora o de un día o de una calle donde en otro tiempo sucedió un cuerpo, una caricia, una mirada”⁶⁰¹. Esta obsesión conmemorativa de los enamorados se lleva al extremo en *Beatus ille*, donde Manuel ha convertido su casa-palacio en un recorrido sentimental por la vida de Mariana, y de su amigo, a través de las fotografías: “Tenía catalogados no sólo todos sus recuerdos, sino también las fotografías de Mariana y de Jacinto Solana, y las había distribuido por la casa según un orden privado y muy estricto, lo cual le permitía convertir su paso por las habitaciones en una reiterada conmemoración” (*Beatus ille*, pág. 29).

En *Beltenebros* Darman parece adoptar una postura similar a la de los artistas prehistóricos que pintaban en las paredes de las cuevas una cacería exitosa con la esperanza de que se cumpliera. Si las fotografías, muchas veces, son el único recuerdo vivo de los que han muerto, el hecho de tener ante sus manos la fotografía de su futura víctima, lo convierte en un muerto prematuro, en un traidor que debe morir necesariamente. Definitivamente, el bisabuelo de Manuel, Pedro Expósito Expósito tenía razón al pensar que si le sacaban una fotografía le arrebatarían el alma. Ante la foto de Andrade, Darman piensa eso mismo: “Miro la cara de Andrade, que no es de traidor ni de héroe, y sé que con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros, sus verdugos, sus víctimas”

⁶⁰¹ A. Muñoz Molina, “La memoria en donde ardía”, en *Diario del Nautilus*, edición citada, pág. 12.

(*Beltenebros*, pág. 54). Esa profecía, la de la traición que conlleva la muerte inexcusablemente, se cumple al producirse el asesinato de Andrade. En el momento de la muerte, el traidor, o víctima, adquiere los rasgos de muerto que ya tenía, desde hacía mucho tiempo, en las fotografías: “Levantando con mis dos manos su cara áspera y helada, la misma cara de las fotografías, la que me había mirado tras una mampara de vidrio en el hotel Nacional, la cara de un hombre sordamente predestinado a morir” (*Beltenebros*, pág. 192).

La intuición de Darman, que ve en las fotografías el destino del hombre, se transforma en una obsesión en la persona de Ramiro Retratista. A él, “lo intranquiliza siempre la molesta sospecha de no ser un fotógrafo, sino una especie de enterrador prematuro” (*El jinete polaco*, pág. 97). Hasta tal extremo llega esta manía de Ramiro Retratista que es la única persona de Mágina cuya imagen fotografiada no se encuentra en el baúl que revuelven Nadia y Manuel: “Pero aquí falta alguien, dice Nadia, adivina quién [...]. Falta él, dice, Ramiro Retratista. Se pasó la vida haciendo fotos y guardando copias de cada una de ellas, pero ya las hemos visto todas y no hemos encontrado ninguna en la que él aparezca.” (*El jinete polaco*, págs. 522-523). Tan convencido está el fotógrafo de que su arte es el arte de los muertos que, para llevar a cabo su profesión de una manera honesta, fotografía a una muerta de verdad, a la momia aparecida en la Casa de las Torres, de la que termina enamorándose; bien es verdad que mandado por el inspector Florencio Pérez, a quien le hace algunos trabajos policiales para aliviar los malos tiempos que han acarreado los avances tecnológicos y las fotografías en color.

En esta novela, las fotografías tienen la virtud de excitar la memoria de los personajes y provocar, de esta manera, que Manuel y Nadia enganchen con una vida pasada que, en un caso, había quedado interrumpida por las ansias equivocadas de escapar y, en otro, por el exilio obligado de su padre:

Todo pertenecía a una secuencia nunca interrumpida entre el pasado y el presente, entre Mágina y todas las ciudades del mundo donde había estado o soñado que iba, entre él mismo y Nadia y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas. Con incredulidad volvió a verse sentado sobre un caballo de cartón, cuando tenía tres años, en la feria de Mágina (*El jinete polaco*, págs. 17-18).

Por otra parte, las fotografías, además de excitar la memoria, excitan la imaginación, tienen el poder de modificar la realidad, de condicionarla. Manuel ha perdido algunos de los recuerdos más importantes de su vida (como, por ejemplo, aquella noche que estuvo con Nadia en Mágina y que la besó). Si fuera posible encontrar una fotografía donde apareciera la imagen de aquello que se ha olvidado, surgiría el recuerdo en su mente por arte de birlibirloque y, en consecuencia, formaría parte de su vida. Para esto es condición imprescindible que la imaginación se ponga en marcha. Así, cuando Nadia le cuenta la mañana en el mercado en que lo vio despachando hortaliza, a Manuel le encantaría volver al pasado, haberla visto y haber trastornado los acontecimientos de su vida:

Me cuenta ese recuerdo [el del mercado de Mágina] que también yo poseo y quiero incluirla a ella en la galería de figuras que me quedan de entonces, como si trucara una fotografía de grupo para añadirle una cara, porque ahora sé que aquella mañana en que el Praxis la llevó al mercado yo estaba allí y pude verla y la he olvidado (*El jinete polaco*, pág. 317).

El esfuerzo memorístico incitado por las fotografías, y la intervención de la imaginación para completar los vacíos temporales y vitales donde la memoria se vuelve inútil, son dos movimientos cardinales que constituyen la poética del ubetense. La manera en que Muñoz Molina se enfrenta a la literatura es muy similar al modo en que Florencio Pérez, el subcomisario poeta de Mágina, compone sus memorias: recordando el pasado e imaginando no sólo recuerdos futuros, sino también vidas posibles que en la vida real jamás llegaron a suceder:

La tarea que había imaginado agotadora se reveló muy pronto liviana y trivial, y en apenas un año de escribir todos los días tuvo contados los setenta de su vida entera, y una mañana, veinte minutos después de sentarse ante la máquina, ya había llegado al momento justo que estaba viviendo, de manera que se quedó un rato pensativo, revisó desganadamente las anotaciones de los últimos días, puso una nueva hoja en el carro y empezó tranquilamente a contar sus recuerdos del día siguiente, con una cierta sensación primero de irrealidad y luego de fraude, como si se permitiera una trampa menor en un solitario, y después siguió escribiendo cada vez con más desenvoltura e incluso alegría, y contó el regreso de su hijo menor, la oveja negra de su casa y la amargura de su vejez, que venía arrepentido, con el pelo cortado, con corbata y pidiéndole perdón (*El jinete polaco*, pág. 65).

En otras obras del autor, la aparición de la fotografía es más puntual y no tiene el carácter de *leitmotiv* que se le ha atribuido a este elemento. Sin embargo, por su relevancia en la obra global del autor, al menos, se citará. En *Plenilunio*, por ejemplo, las fotografías son traídas a colación en situaciones en las que existe una unión con la muerte y el pasado o la memoria. La fotografía de Fátima cubre las paredes de algunos bares –donde el asesino se bebe su ron antes de secuestrar e

intentar asesinar a Paula, por ejemplo–, o en la comisaría. Los padres de Fátima, la niña asesinada, sólo pueden conservar de ella, igual que el tío de Minaya, las fotografías y, con la modernidad, el vídeo, como otro formato del recuerdo. La predestinación a la muerte, la apariencia de muertos que toman los vivos en las fotos, se cumple, literalmente, cuando el médico forense, Ferreras, fotografía, por última vez, el cuerpo ya sin vida de la niña y rescatado del escarnio del abandono por la policía:

En casa de Fátima había visto docenas de fotos de la niña muerta, tomadas casi desde el mismo momento en que nació [...]. [L]e mostraron [...] los vídeos y las fotos en color de la niña, fotos de cumpleaños, de bailes de disfraces, de fiestas de fin de curso, de comunión, grandes fotos enmarcadas en el salón, colgadas en la pared o dispuestas en las estanterías, sobre el televisor, como en una capilla, un catálogo inagotable que no restituía la presencia ni aliviaba el dolor, que lo poblaba todo de fantasmas patéticos y sucesivos, ahora alineados en dirección al final, episodios necesarios hacia el cumplimiento del destino: hacia las últimas fotos en blanco y negro, las que tomó Ferreras y no había visto nadie más que ellos dos (*Plenilunio*, pág. 139).

También está presente en *Carlota Fainberg*, a pesar de que aquí Muñoz Molina insufla a la narración un tono más relajado y divertido. La fotografía, igual que en *El jinete polaco*, tiene la capacidad de hacer real o bien lo que no ha ocurrido o bien lo que no está ocurriendo en ese momento. En este sentido, cuando Marcelo Abengoa vuelve en sí, después de la frenética noche de pasión que vive con la adúltera Carlota, ve cómo una criada “volvía enérgicamente la foto nupcial de cara a la pared” y la escucha decir que “por lo menos podrían tenerle un respeto a ese pedazo de pan”. No sólo ésa, sino que la criada también “volvió hacia la pared la foto de la mesa de noche” (*Carlota Fainberg*, todas las citas

en pág. 107). La misteriosa Carlota Fainberg, de la misma forma que Mariana, aparece en una fotografía, junto a su marido, hombre triste que presencia cada noche las infidelidades de su mujer, pero que es incapaz de hacer nada. Tal vez porque su foto está presente en la habitación del amancebamiento diario, la criada dice de él: “Sabiéndolo todo y sin enterarse de nada” (*Carlota Fainberg*, pág. 108).

La fascinación del autor por este arte –no se olvide el texto magnífico que acompaña el catálogo de Ricardo Martín⁶⁰²– se mantiene intacta hasta su última obra. También aquí, un libro centrado esencialmente en la música y en los sonidos de Nueva York, pero igualmente en el resto de las manifestaciones artísticas, se reserva un hueco para la fotografía. Se habla de ella en el aspecto ya enunciado en párrafos anteriores: el mantenimiento de unos rasgos que con el tiempo se convierten en los de un muerto. Esto se lleva al extremo y el narrador cuenta la visita a una exposición donde las imágenes fotografiadas son fantasmas:

Quién es más espectro, a una distancia de ciento veinte años, el que estaba vivo o el que figuraba estar muerto en las fotos: todos son igualmente fantasmas ahora, y la fotografía es el arte mortuario, el espiritismo verídico que captó sus apariencias y las sigue invocando [...]. Y en este silencio de mañana nublada, en la casa donde no hay rastro del hombre que me abrió la puerta y sólo parece que estamos, rodeados por las fotos, el oriental de la lupa y yo, voy teniendo la sensación desagradable y gradual de que yo también me vuelvo un espectro, el que acabaré siendo cuando de mi presencia en el mundo no queden más huellas que algunas fotografías, cuando alguien que no sepa quién fui mire mi cara de muerto antiguo y anónimo, como las caras que yo veo en las fotos familiares de muertos desconocidos que se venden los domingos

⁶⁰² R. Martín y A. Muñoz Molina, *op. cit.*

por la mañana en los mercadillos de la Sexta Avenida (*Ventanas de Manhattan*, págs. 365-366).

Aunque no tiene la trascendencia de la fotografía, porque sólo aparece en una obra suya, se debe prestar atención a la presencia permanente de la mirada, de los ojos, en *Plenilunio*. La tesis fundamental de la novela es la planteada por el padre Orduña y que el inspector de policía hace suya: alguien que ha cometido la atrocidad de abusar sexualmente de una niña y de asfixiarla tiene que llevar la marca en los ojos, en una mirada particular. La novela empieza del siguiente modo: “De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada. Vivía nada más que para esa tarea [...], sólo miraba, espiaba los ojos de la gente” (*Plenilunio*, pág. 9). El padre Orduña y el inspector asumen el tópico popular según el cual la cara, los ojos, son el reflejo del alma: “Busca sus ojos, su cara entre la gente, no su código genético ni su grupo sanguíneo” (*Plenilunio*, pág. 124). Este tópico, sin embargo, no parece tener un correlato en la realidad, porque en muchas ocasiones, y en el caso particular del asesino de Fátima, la mirada, la cara, no tiene nada que ver con la bondad o la maldad del espíritu. A lo largo de la obra, se producen ciertos apoyos a esa tesis, con ciertas pruebas. Por ejemplo, la mirada de la esposa del inspector concuerda con su estado anímico, es una mirada vacía: “Aquellos ojos en los que parecía que ella no estaba” (*Plenilunio*, pág. 294). Igualmente, las palabras de Susana Grey, referidas al inspector, sirven como argumento para esa hipótesis: “«Tú no te das cuenta, pero ya no miras como antes», le había dicho Susana, mirándose los dos en el espejo del lavabo, en casa de ella, los dos desnudos, despeinados, con brillo idéntico de satisfacción y abandono en los ojos” (*Plenilunio*, pág. 512). De la misma forma, el estupor en los ojos de Ferreras, después de practicar la autopsia sobre el cuerpo de Fátima, responde a su consternación interior: “Igual que los ojos de Ferreras, ahora enrojecidos

y dilatados por la falta de sueño, por el espanto de lo que habían presenciado” (*Plenilunio*, pág. 123).

Los ojos, según estas citas, pueden mostrar el interior de las personas. El inspector no tuvo presente, sin embargo, que la mirada puede disimularse, que se muestra abiertamente cuando no hay nada que esconder, pero que puede utilizarse para encubrir una falta. De esta manera, la detención del asesino le demuestra que, efectivamente, la mirada no es el espejo del alma. Es más, el asesino sabe que puede usar su mirada como forma de manipulación y que tiene cara de buena persona. Sus vecinas le dicen a la madre: “En la cara se le ve la nobleza” (*Plenilunio*, pág. 248). Cuando lo detienen, consciente del poder embaucador de su mirada, “caminaba volviendo la cabeza hacia el policía, servicial, obediente, con la adecuada humildad, buscando en vano encontrar su mirada, ofrecerle su expresión de inocencia indudable, de la que a él mismo no le costaba nada convencerse” (*Plenilunio*, pág. 486). Mientras estaba libre y se paseaba a sus anchas por las calles de Mágina piensa: “Eso es también lo increíble, lo fantástico, que nadie sabe nada, nadie puede ver detrás de la cara ni de los ojos” (*Plenilunio*, pág. 236). El inspector, que durante toda la obra había creído las palabras del cura, muestra su decepción al darse cuenta de que el padre Orduña estaba equivocado:

“Busca sus ojos”, había dicho el padre Orduña [...]: ahí estaban, enrojecidos, huidizos, serviles, fijos en el suelo o en el borde de la mesa, en las marcas rojas de las esposas. Podría haberlos visto mil veces y no habría sospechado de ellos. Cualquiera mirada puede ser la de un inocente o la de un culpable, pensaba, acordándose de las miradas serenas y francas que había en cada una de las fotos del cartel de los terroristas más buscados. Definitivamente, la cara no era el espejo del alma. Qué estaba viendo ese hombre joven ahora

mismo en la suya, en sus ojos grises que no dejaban de mirarlo, con idéntica curiosidad y decepción, aunque sin rastro de la rabia agresiva con que lo habían mirado los otros policías cuando lo detuvieron (*Plenilunio*, págs. 482-483).

Muñoz Molina continúa en la misma línea de intentar deshacer los tópicos literarios, pero también de la vida cotidiana, mediante la literatura, continúa practicando lo que se ha llamado, en este trabajo, poética de la lucidez. De la lectura de esta obra se infiere que no hay un índice claro que permita conocer al hombre, menos aún al hombre contemporáneo, disgregado en múltiples personalidades y cuya metáfora más excelsa es la proporcionada por Robert Louis Stevenson en su cuento *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. En *Plenilunio* hay un diálogo en que el padre Orduña habla de conocimiento de sí mismo y que puede convertirse en el corolario que preceda toda la novela: todo aquel que no sepa quién es, que no tenga un alma definida, difícilmente podrá ser conocido por la expresión de sus ojos:

¿Te acuerdas de lo que dice don Quijote? “Yo sé quién soy”. Qué palabras tremendas. Y lo que les pregunta Jesús a sus discípulos: “Y vosotros, ¿quién creéis que soy?”. Y el caso es que no lo sabían, no podían estar seguros, y lo que es peor, no se atrevían a saberlo. Yo sé quién fuiste tú, pero eso era hace tanto tiempo que tú ya no te acuerdas o no quieres acordarte, y a lo mejor no sabes quién eres ahora (*Plenilunio*, pág. 137).

Para terminar este apartado, y aunque sea de manera breve y rápida, hay que mencionar, al menos, otro de los *leitmotiv* usado por el ubetense. En este caso, el tren, presente en la obra *Sefarad*. En esta novela, el *leitmotiv* no es sólo un elemento poético. Su importancia es mayor, porque se utiliza este recurso con la intención de proporcionar

cierta unidad temática a esa novela de novelas. El propio Muñoz Molina se refiere a la trascendencia de este uso:

Me gustaba que el libro, que no tiene una unidad narrativa, tuviera una unidad de temas en el sentido musical, temas que aparecen, que desaparecen, que vuelven a aparecer, que se ven desde muchos puntos de vista. Y uno de esos temas musicales es el tren, el tren que te lleva a la libertad, el que te lleva al cautiverio, el tren que te lleva a la muerte⁶⁰³.

De esta cita se desprende otro asunto interesante, la relación de la literatura del ubetense con algunos recursos propios de la música. Este aspecto se estudiará con profundidad en el apartado siguiente.

6.3.3. Paralelismo argumental

El paralelismo argumental es un recurso muy querido por el narrador ubetense. Desde su primera novela, se percibe ya el gusto de Muñoz Molina por la identificación de diversos personajes por medio de la repetición de acciones. Debe entenderse por paralelismo argumental la técnica consistente en la repetición de una acción, que ha quedado inconclusa en el pasado, por parte de un personaje en el presente, que añada nuevas situaciones, nuevos desenlaces y cuya actuación tiene, a veces, la potestad de corregir el pasado y de perfeccionarlo. Según estas palabras, extiende sus brazos desde el presente hacia el pasado, o lo que es lo mismo, esta técnica estará más presente en aquellas obras donde la memoria sea uno de los ingredientes destacados de la estructura

⁶⁰³ Entrevista concedida a S. Hasumi, “Antonio Muñoz Molina. Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy”, http://www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=37, pág. 5.

novelística, debido, sobre todo, a que para que se produzca una repetición del pasado es absolutamente necesario recordarlo, tenerlo en mente en el momento en que está narrándose el presente.

Garrido Domínguez recoge en su libro las diferencias de niveles establecidas por Genette: intradiegético, extradiegético y metadiegético. El crítico francés, para establecer vínculos entre lo que él llama nivel metadiegético e intradiegético, distingue varios tipos de funciones, entre la que se encuentra la función temática. Garrido Domínguez comenta que “dicha función expresa la coincidencia en aspectos temáticos, por analogía o contraste, entre el relato primero y el segundo. Entre las variantes que puede asumir resalta indudablemente la *mise en abyme* o *relato especular*”⁶⁰⁴. Esa función temática encaja, a la perfección, con lo que aquí se ha llamado paralelismo argumental, aunque esa “coincidencia de aspectos temáticos, por analogía o contraste” no se sitúe dentro de distintos niveles, sino en diferentes momentos temporales. No se relacionan, por tanto, niveles, sino personajes y tiempos.

Esta técnica es una parte primordial de la organización narrativa, fundamentalmente, en dos de sus obras: *Beatus ille* y *Beltenebros*. A pesar de esto, se puede encontrar esta técnica, aunque no como elemento estructural, sino como recurso que aparece sólo en momentos concretos, en algunas de las demás obras del autor. Puede resultar sorprendente que en *El jinete polaco*, cuya materia esencial es la memoria y el recuerdo del pasado, el paralelismo no la structure. Esto puede explicarse de una manera muy simple y muy sencilla: en *Beatus ille* y *Beltenebros* se puede dar la repetición y duplicación porque el protagonismo se reparte entre personajes del presente y del pasado (Mariana e Inés, Solana y Minaya, Walter y Andrade, Rebeca Osorio, madre e hija, etc.) y sus acciones no son idénticas, mientras que en *El jinete polaco* la acción principal y los protagonistas que la realizan son únicos: Manuel y Nadia, que tratan, eso

⁶⁰⁴ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pág. 154.

sí, de recuperar el pasado. Con todo y con eso, pueden apreciarse ciertas estructuras menores de duplicación de acciones del pasado, por ejemplo, cuando Manuel y Nadia parecen querer repetir la historia de Águeda, la mujer emparedada, y quienquiera que fuera su amante, recitándose, cuando gozan carnalmente el uno del otro, la versión lasciva del “Cantar de los cantares” de la Biblia protestante. Julián, el cochero de don Mercurio, al contarle a Manuel la relación amorosa de Águeda y el médico, le cuenta también, sin saberlo, la relación amorosa de Manuel y Nadia: “Me dijo que cuando no estaba el marido se las leía a ella, que sus tetas eran racimos y su ombligo una copa y su vientre un puñado de trigo, cosas así” (*El jinete polaco*, pág. 595).

El paralelismo argumental se produce, nuevamente, en la novela *Plenilunio*. El asesino pretende repetir, por segunda vez, el secuestro y la pseudoviolación de una niña. Está tan seguro de que lo va a conseguir y el lector tan familiarizado con la técnica repetitiva usada por Muñoz Molina que parece, en efecto, que Paula será asesinada aquella noche: “Nadie lo sorprendió la otra vez, nadie lo detuvo, y ahora todo es tan idéntico que mira la cara de la niña y ve la de la otra” (*Plenilunio*, pág. 350). El *horizonte de expectativas*, en la terminología de Jauss, se ve modificado, sin embargo, ya que hay una alteración mínima –la niña logra sobrevivir– que conducirá al inspector directamente hasta el asesino.

El empleo de la técnica repetitiva del paralelismo argumental es sistemático en la primera novela del narrador andaluz. La forma en que se repiten las acciones del pasado tiene que ver con los personajes de la obra. Minaya lleva a cabo las mismas acciones que Jacinto Solana; Inés, por su parte, es la imagen rediviva de Mariana. Miguel Ángel Latorre Madrid pone en relación la identificación de los personajes de la novela con el desplazamiento permanente desde el presente hasta el pasado:

Algunos acontecimientos que le ocurren a Minaya (relación con Inés, escenas eróticas) nos remiten siempre al pasado, son un calco de la relación entre Solana y Mariana; por tanto, la historia de Minaya cumple para el lector el efecto de descubrir el pasado, de saciar su curiosidad, que es la forma de intriga clásica (curiosidad por el pasado)⁶⁰⁵.

Efectivamente, la repetición de las acciones del pasado revela siempre algo que permanecía oculto. La identificación de Solana con Minaya y de Mariana con Inés permite que Manuel, por ejemplo, treinta y dos años después de que se produjera, descubra la infidelidad cometida por su esposa y por su amigo. Minaya se deja llevar por los juegos eróticos de Inés y accede a entrar en el dormitorio nupcial de su tío y profanarlo. Cuando Manuel abre la puerta, descubre la escena y contempla perplejo la desfachatez de Inés, vestida con el traje de novia de Mariana:

Comprendió entonces, al filo del desvanecimiento, la irrealidad de tantos años, su condición de sombra, su interminable y nunca mitigada memoria de una sola noche y de un solo cuerpo, y acaso cuando abrió la puerta y se quedó parado en el umbral, percibiendo en el aire el mismo olor candente de aquella noche, no llegó a reconocer los cuerpos prendidos sobre la cama, brillando en la penumbra, y murió borrado por la certeza y el prodigio de haber regresado a la noche del veintiuno de mayo de 1937, para presenciar tras el cristal de la muerte cómo su propio cuerpo y sus manos y labios asediaban a Mariana desnuda (*Beatus ille*, págs. 124-125)

⁶⁰⁵ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 150.

Se puede pensar, contrariamente a lo que dice el texto, que el narrador, que, como se descubrirá al final, es Jacinto Solana, no se atreve a confesar que Manuel vio en Minaya no su cuerpo, sino el del poeta. Justo antes de morir, y gracias al paralelismo argumental, Manuel descubre la verdad del engaño perpetrado por su único amigo y por su futura mujer.

En *Beltenebros*, la repetición de acciones es todavía más acusada. Pasqual Mas vincula *Beatus ille* y esta novela en virtud de esta técnica reiterativa:

En las dos novelas se cuenta cómo murió el personaje que después aparecerá vivo otra vez. [...] Las coincidencias también llevan a cómo se asimilan Beatriz [*i.e.* Inés] y Mariana en *Beatus ille* y cómo esto es llevado al extremo en *Beltenebros*, en donde hay dos Rebeca Osorio, madre e hija que viste y se pinta como antes su madre, y también a cómo en ambas novelas hay una habitación para escribir a máquina o a cómo tanto Darman como Minaya vuelven a un lugar del que fueron echados para conocer la verdad. Darman es engañado y a Minaya le ocurre lo mismo⁶⁰⁶.

El análisis de los problemas de la identidad se realizó en el capítulo correspondiente dedicado a los personajes. Ahora interesa destacar la repetición de las acciones que se produce con veinte años de separación temporal e intensificada, ciertamente, por la participación de los mismos personajes: Darman y *Beltenebros*, que son los mismos individuos; Rebeca Osorio, madre e hija, que no son la misma persona pero que son idénticas físicamente; y Walter y Andrade, que responden a la misma categoría de traidores y de víctimas. Darman, la voz en primera persona que se oye siempre, se sorprende y se angustia por tener la

⁶⁰⁶ P. Mas, *op. cit.*, pág. 42.

sensación de que vive atrapado en un mismo tiempo, realizando la misma acción:

Porque la sensación de familiaridad se me volvía más intensa y también más inexplicable: yo había estado alguna vez allí, yo conocía a esos hombres, yo sabía lo que iba a suceder cuando de la escalera de caracol emergiera de nuevo esa cara amarilla (*Beltenebros*, pág. 75).

De la misma forma que en *Beatus ille*, el paralelismo argumental, las duplicidades, se convierte en herramienta indispensable para el descubrimiento de incógnitas que en el pasado quedaron sin resolver y para concluir acciones que nunca terminaron. Igual que en *Plenilunio*, para que exista el desvelamiento de la verdad, la repetición no puede ser completamente exacta. De esta manera, en el caso Andrade, Darman no lo asesina, se ha vuelto reflexivo y gracias a su actitud, después de la muerte del supuesto traidor, sigue investigando hasta encontrar al verdadero. Por otro lado, mantiene con Rebeca Osorio hija, las relaciones que su madre le negó, si bien son totalmente insatisfactorias e inmorales, asumidas con desengaño por parte del justiciero.

6.3.4. Anticipación y resonancia

Antonio Muñoz Molina, cuyo interés por otras manifestaciones artísticas como la pintura o la música ha quedado patente en numerosos escritos suyos⁶⁰⁷, concibe la construcción narrativa de una forma similar

⁶⁰⁷ En la colección de música clásica, lanzada por el periódico *El País*, en 2004, Muñoz Molina hace una introducción, titulada “La marsellesa de la humanidad”, a la “Novena Sinfonía” de Beethoven; ha escrito algunos artículos como crítico de arte, entre ellos, *El retrato y la sombra* (Madrid, Fundación Colección Thyssen-

a la organización de las composiciones musicales. En “Pura alegría”, se refiere a la similitud que existe entre sus obras y las técnicas musicales:

En las novelas que yo escribo, además, los primeros capítulos suelen tener algo de oberturas, en ellos se enuncian de manera consciente o inconsciente, los temas –en el sentido musical– que se irán desarrollando luego a lo largo del libro. En el principio está el final, podría decir, acordándome de unos versos de T. S. Eliot que me gustan mucho⁶⁰⁸.

Esto se cumple de manera indiscutible en algunas de sus obras. Piénsese en dos de las más importantes: *Beatus ille* y *El jinete polaco*. Al principio de *Beatus ille*, al lector se le han dado ya algunos de los datos centrales de la historia que se comienza a contar. De esta forma, se atribuyen a Minaya recuerdos de situaciones que el lector aún no tiene constancia de que hayan ocurrido:

Ahora recuerda [...] y no sabe precisar el día en que por primera vez deseó a Inés ni cuándo fue atrapado irremediamente por la biografía de Jacinto Solana, aun antes de encontrar sus manuscritos escondidos y de visitar «La Isla de Cuba» y el paisaje donde lo mataron y la plaza donde nació y vivió hasta los veinte años. No recuerda fechas, sino sensaciones tan largamente moduladas como pasajes musicales, tranquilos hábitos sostenidos en el desasosiego de esperar a Inés o de internarse después de la medianoche en habitaciones donde buscaba señales y manuscritos temiendo que lo sorprendieran (*Beatus ille*, pág. 51).

Bornemisza, 1997) donde comenta uno de los cuadros de la colección Thyssen-Bornemisza.

⁶⁰⁸ A. Muñoz Molina, “Pura alegría”, en *Pura alegría*, edición citada, págs. 224-225.

Plenilunio, a pesar de ser una novela perteneciente al género policiaco, posee un esbozo de obertura al comienzo. Allí se enumera la importancia que va a tener la mirada y los ojos a lo largo de la obra, se anuncia el misterio principal de la novela –el asesinato de Fátima–, se alude a la vida desgraciada del inspector desde que lo destinaron a Bilbao y, también, a la enfermedad psicológica que ese destino y la presión de los terroristas provocaron en su mujer.

En *El jinete polaco*, del mismo modo, el principio de la obra actúa como una obertura musical, donde se enuncian las claves determinantes, que irán rellenándose de sentido en el desarrollo de la acción de la novela: la aparición de la momia en la Casa de las Torres, las imágenes de algunas fotografías que determinarán la vida de Manuel, las leyendas acerca del comandante Galaz o las cancioncillas satíricas contra el médico don Mercurio. Marco Kunz se refiere a este asunto en un artículo detallado y centrado exclusivamente en la técnica de la anticipación y la resonancia en el premio Planeta. Él menciona los tres “*leitmotive*” de la novela –él considera el grabado del jinete como un *leitmotiv*–, que se retomarán numerosas veces a lo largo de la obra:

1º. «la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno», 2º. «una mujer emparedada que permaneció incorrupta durante sesenta años», y 3º. «una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI» [...]. Las apariciones de estos motivos se distribuyen sobre el texto según el mismo principio de anticipación y resonancia, es decir, con numerosas menciones breves, puntuales, antes y después del relato detallado de un episodio clave para la comprensión del motivo⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ M. Kunz, “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *op. cit.*, págs. 133-134.

Se echa en falta en esta enunciación de Kunz, la referencia a la fotografía, que es, como se ha defendido en apartados anteriores, una pieza imprescindible para la interpretación de la obra, y sobre la que se vuelve constantemente en la conversación que mantiene Manuel con Nadia. Sin las fotografías, la estructura de *El jinete polaco* no sería la misma. Kunz explica la anticipación de una forma que, si bien encierra parte de verdad, encubre una parte no menos cierta. Dice él, acerca de *El jinete polaco*, aunque podría hacerse extensivo a toda su producción, que la anticipación, el hecho de ir dando datos que se retoman finalmente para completar una narración coherente, tiene relación con el suspense:

La anticipación tiene [...] un efecto contrario al que suele tener en relatos de «suspense», pues en vez de crear una expectación ansiosa, un deseo de saber qué ocurrirá, destruye el interés del lector por la progresión de la historia y lo desvía hacia otro blanco (la descripción de estados anímicos, la reconstrucción del pasado, la indagación en el funcionamiento de la memoria, etc.)⁶¹⁰.

Si esto fuera exactamente como lo enuncia Kunz, se produciría la muerte de la novela tal y como la concibe Muñoz Molina. Para el ubetense, cuya premisa indispensable es la comunicación con el lector, al que se le cuenta una historia que le interesa y no una obra vanidosa volcada hacia sí misma, sería inconcebible escribir una novela donde se destruyera “el interés del lector por la progresión de la historia”. Se podría ir un poco más allá y afirmar, en contra de las afirmaciones de Kunz, que sin el suspense desaparece el fenómeno de la anticipación. El narrador tiene que dejar huellas claras que siembren en el lector un interés, una duda, algo que le llame la atención sobre un hecho concreto, algo que, en definitiva, provoque cierta sensación de suspense. Si no se

⁶¹⁰ *Ib.*, art. cit., pág. 131.

despierta la curiosidad sobre un aspecto determinado del argumento de la novela, cuando treinta páginas después se haga referencia a ese suceso ya leído, el lector, casi con toda seguridad, no será capaz de experimentar la resonancia porque no sabe que hubiera vacíos sobre los que debía permanecer atento. Y, en todo caso, si experimenta la resonancia es gracias antes a una memoria muy activa y una lectura muy atenta que al fenómeno de la anticipación, que no existe, puesto que no anticipa nada. Sin suspense, por tanto, no existe anticipación.

La manera en que se plantea el suspense en la anticipación tiene menos que ver con el qué ocurrirá que con el cómo ocurrirá. El lector sabe, en todo momento, que Manuel está con Nadia en Nueva York, pero no sabe cómo han llegado allí; conoce la existencia de una momia, pero no cómo se desarrollaron los hechos para que se produjera aquel emparedamiento, etc. En este mismo sentido, aunque hablando sobre *Beatus ille*, Juan Oleza destaca la presencia del suspense, promovido por la técnica de la anticipación:

Si se lee la novela desde el final se advierte cómo cada dato decisivo es largamente, pacientemente anticipado, primero como puro indicio, más una sugestión que una información [...], poco a poco van añadiéndose informaciones de detalle [...], nuevos indicios [...], que van despertando la inquietud del lector, azuzado por el misterio que encierra esa relación entre el pariente, el narrador, la joven y los acontecimientos del pasado, cuyas claves últimas no le serán entregadas hasta el final de la novela⁶¹¹.

La anticipación tiende sus redes hacia el futuro, en relación con el esfuerzo imaginativo que debe emprender todo lector que se enfrenta a una novela de Muñoz Molina; la resonancia, en cambio, es el efecto que

⁶¹¹ J. Oleza, “*Beatus ille* o la complicidad de la historia y la novela”, art. cit., pág. 375.

se produce después de que la memoria se ha puesto en marcha, cuando una palabra, una frase, la obliga a recuperar la información que tenía en suspenso y que se completa en ese instante. Cuando se utiliza la memoria, se desestiman todos los destinos posibles que el lector ha imaginado, señalándole, únicamente, el verdadero. Muñoz Molina se da cuenta de la relación que hay entre la resonancia y la memoria: “Hay una cosa que me interesa mucho de la música, y que he aprendido de ella, que es la resonancia. Lo que se dice en una página, que vuelve treinta páginas después, y entonces obliga a la memoria a reaccionar”⁶¹². La resonancia, por tanto, se produce cuando la narración está ya bastante avanzada.

El uso la anticipación y las referencias constantes a lo anticipado con la intención de provocar un efecto de resonancia implican una determinada manera de escribir. J. Oleza lo ha descrito muy bien: “Sólo muchas páginas después de enunciado un acontecimiento éste se convertirá en el centro de una *narración densa*, que lo reconstruye en parte o totalmente, nutrido de circunstancias, detalles de ambiente, reflejos, de conciencia...”⁶¹³. De esta manera, la escritura es fragmentaria, van descubriéndose nuevos matices de datos antiguos a medida que avanza la narración. Harriet Quint, en un análisis estructuralista de *Beatus ille* un tanto trasnochado, habla de esta técnica usando la terminología de Seymour Chatman:

Es interesante observar, que si Chatman menciona satélites que anticipan acontecimientos futuros [...] aquí, en el primer capítulo de la novela de Muñoz Molina, estos satélites anticipadores se convierten en núcleos narrativos que posteriormente serán convertidos en bloques narrativos⁶¹⁴.

⁶¹² J. Heymann y M. Mullor-Heymann, art. cit., pág. 103.

⁶¹³ J. Oleza, “*Beatus ille* o la complicidad de la historia y la novela”, art. cit., 375.

⁶¹⁴ H. Quint, “La estructura narrativa de la novela *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/beatus.html>, pág. 5.

Son muchas las ocasiones en que Muñoz Molina obliga al lector a hacer un esfuerzo memorístico, unas veces de más intensidad y otras de menos. Por ejemplo, el encuentro fortuito entre Solana y Utrera en una de las habitaciones de la casa de Manuel no será desmenuzado hasta el final de la novela; la historia de aquella noche de carnaval en que el médico don Mercurio es secuestrado para asistir a una parturienta quedará en el aire hasta que, al final, Julián, el cochero del médico, le revele a Manuel las luces y las sombras de aquella leyenda; la desaparición de la momia la noche en que Ramiro Retratista, borracho de amor por ella, se acerca hasta la Casa de las Torres y no la encuentra allí; el desconocido con que habla Nadia en el hotel Consuelo mientras espera el regreso de su padre se narra en la página 257 y su identidad no será revelada hasta la página 291; aquel soldado de *Ardor guerrero* que se llamaba Martínez Martínez que era de Murcia y que tenía la mala suerte de estar de guardia todos los domingos y los días de fiesta más señalados, que aparece en la página 217, no será nombrado nuevamente hasta la página 370, en que el narrador lo reconoce: “«Martínez», dije, sin alzar, creo, demasiado la voz [...]. Su mirada y su presencia tenían exactamente la misma pesadumbre que en el invierno de 1979” (*Ardor guerrero*, págs. 370-371).

En *Sefarad*, la novela del autor que tanta polémica ha provocado en relación con su definición genérica, existe el mismo fenómeno de la resonancia que en las novelas que acaban de citarse. El esfuerzo del lector es, sin embargo, mucho mayor. El intrincado mundo narrativo, y la profusión de historias y de personajes que van apareciendo y desapareciendo en los distintos capítulos del libro, pueden crear la ilusión de que esta obra carece de estructura. Sin embargo, y además del *leitmotiv* permanente que, para el propio autor, supone la presencia del tren y los viajes, *Sefarad* presenta una estructura que se sostiene en la conexión entre los distintos capítulos y en las referencias continuas a

unos en otros. Igualmente, la presencia de personajes reales afianza los lazos argumentales de los distintos episodios de la novela.

El fenómeno de la resonancia está llevado al extremo en esta novela y funciona, en gran medida, como elemento unificador de la obra. Cuando se hablaba del suspense, creado por la anticipación, a propósito de una cita de Kunz, se decía que, sin el fenómeno de la anticipación, la memoria y la inteligencia del lector debían hacer un esfuerzo enorme para no perder la red de conexiones e interreferencias de la novela. Pues bien, en *Sefarad* desaparece el recurso anticipativo y permanece solo el efecto de la resonancia, que obliga en algunos casos al lector a detener la lectura y retroceder en la novela para comprobar si, efectivamente, sus recuerdos no lo están traicionando. El ejemplo más claro de esto es la historia de Mateo Zapatón y sor María del Gólgota. La historia central de esta peculiar pareja se desarrolla en el capítulo “América” (*Sefarad*, págs. 338-383); sin embargo, Mateo Zapatón aparece, en el primer episodio de la novela, como personaje secundario con quien se encuentra el narrador. De Mateo Zapatón no vuelve a acordarse el lector hasta trescientas páginas después, sin que, además, el autor haya dejado constancia de que la vida del zapatero iba a tener cierta relevancia en la obra. Por otra parte, cuando termina “América”, sor María del Gólgota ha abandonado el convento y se ha marchado a Nueva York. La historia ha concluido y nada hace pensar que, casi doscientas páginas después y no muy explícitamente, se volverá a tener noticias suyas y se la verá convertida en bibliotecaria de la *Hispanic Society* de Nueva York: “Ya hace más de cuarenta años que me vine de España, y no he vuelto nunca ni pienso volver, pero me acuerdo de algunos sitios de su ciudad, de algunos nombres, la plaza de Santa María, donde soplaba tan fuerte el viento en las noches de invierno, la calle Real” (*Sefarad*, pág. 505).

También es llamativo que el médico que la encuentra sea el mismo que aparece en el capítulo “Berghof” (*Sefarad*, págs. 230-270).

Esto se deduce de las múltiples coincidencias entre los dos: son médicos, veranean en Zahara de los Atunes, tienen un hijo al que le gustan las conchas, y es de una ciudad que se puede identificar sin problemas con Mágina. Las siguientes palabras relacionan los dos personajes: “Las conchas en la orilla del mar en Zahara de los Atunes” (*Sefarad*, pág. 232); “junto al teclado del ordenador y a la concha blanca y pulida por el agua que Arturo encontró hace dos veranos en la playa de Zahara” (*Sefarad*, pág. 510). Además, este médico puede que sea también uno de los hijos al que el narrador que habla en el primer capítulo trató de enseñarle, sin conseguirlo porque la habían derrumbado, la Casa Cristina. El médico debía conocer la historia del zapatero y la monja porque se sorprende, igual que su mujer, al descubrir en la *Hispanic Society* que existen los personajes de las historias de sus mayores: “Habla mucho, nos hipnotiza contando, pero en realidad no llegamos a saber nada de su verdadera vida, ni siquiera su nombre, aunque de ese detalle nos damos cuenta luego, y no sin asombro, cuando ya nos hemos marchado” (*Sefarad*, pág. 505).

La técnica de la anticipación depende, en cierta medida, del género narrativo utilizado. En este sentido, en *Plenilunio*, que pertenece claramente al género policiaco, el fenómeno de la anticipación es menos pertinente. No se puede comenzar una novela policiaca enumerando el resultado de la investigación, aunque no se cuente el cómo de la detención del asesino, precisamente porque ocurriría lo que decía Kunz: que el lector perdería cualquier interés por lo que se le está contando. A pesar de eso, hay algunos momentos puntuales donde se presentan situaciones que serán completadas páginas más adelante. Cuando encuentran el cuerpo sin vida de Fátima, el doctor Ferreras dice que “la falta de oxígeno le sirvió de anestesia” (*Plenilunio*, pág. 53), más de cincuenta páginas después se insiste en que “Fátima [...] no sufrió al final [...], la asfixia actuó sobre ella como un anestésico” (*Plenilunio*,

pág. 116) y, finalmente, se confirman las suposiciones de Ferreras cuando se describe el momento en que Paula vuelve de la muerte, de la asfixia, como si estuviera despertando de una anestesia general (*Plenilunio*, págs. 385-395). Por otra parte, existe otra anticipación importante en la novela, que pone en marcha la imaginación del lector hacia el futuro. Es el informe detallado que alguien prepara sobre la vida y los movimientos cotidianos del inspector (*Plenilunio*, págs. 185-197). Ese alguien trabaja para la organización terrorista ETA, que no enviará a uno de sus matones para liquidar al policía hasta el final de *Plenilunio*, cuando ya el caso de Fátima y Paula está resuelto pero aún queda sin desenlace la relación sentimental entre Susana Grey y el inspector: “Un hombre joven, con gafas, que estaba enfrente, en el lado de la sombra, miró hacia arriba y apartó enseguida los ojos, sin duda le había llamado la atención el ruido metálico de la ventana en el silencio de la calle” (*Plenilunio*, pág. 548).

Muñoz Molina, con la técnica de la anticipación, menos presente en *Sefarad* y en *Plenilunio*, y la resonancia, quiere conseguir que el lector haga un esfuerzo de inteligencia, de memoria y de imaginación, inventando vidas posibles hasta que se desenmascara lo anticipado o, simplemente, imaginando lo que el narrador no le ha querido contar todavía, por lo menos en la novela que tiene entre sus manos. Y es que, en la obra de Muñoz Molina, la resonancia no sólo surge dentro de una misma narración, sino que trasciende el mundo cerrado de una novela. De esta manera, siguiendo con *Plenilunio*, el lector se encuentra con que el lugar en que ocurre la desgracia de Fátima y Paula es Mágina, aunque no llega a nombrarse en ningún momento. Las alusiones a ella, en cambio, se multiplican: “La plaza donde estaba la estatua del general”; “en la plaza del general Orduña”; “estaba comiendo en su mesa habitual del Monterrey” (*Plenilunio*, pág. 17, pág. 48 y pág. 49, respectivamente), que es el restaurante que Manuel y sus amigos, en *El jinete polaco*,

miraban con envidia y admiración, porque era allí donde iban los turistas con rubias llamativas y con Mercedes blancos; “decide dar una vuelta esa noche por la parte antigua de la ciudad, donde según ha leído hay edificios muy notables, iglesias y palacios del renacimiento” (*Plenilunio*, pág. 195), tan halagados por Lorencito Quesada en sus crónicas; “Mire qué nombre tiene [...]. “La Isla de Cuba”. [...] Les pregunté a los camareros, pero ninguno sabía el motivo del nombre” (*Plenilunio*, pág. 230), que sin duda habrían sabido si hubieran leído *Beatus ille*; “el escaparate grande y anticuado de El Sistema Métrico” (*Plenilunio*, pág. 360), que forma parte de la geografía de Mágina desde que apareció en *El jinete polaco*.

La resonancia, que provoca una relación entre *Plenilunio* y otras obras, no se limita sólo al espacio. Se habla del ilustre torero de Mágina, de Carnicerito, que según el abuelo de Manuel, en *El jinete polaco*, se vino abajo, como los teatros, por culpa de las malas compañías: “Donde está la estatua de aquel torero que le gustaba tanto al viejo, Carnicerito, que trabajaba también en el mercado, y mira cómo prosperó, repite, de carnicero a estrella de la fiesta” (*Plenilunio*, pág. 303). La vida desgraciada del inspector, que parece que será salvado por Susana Grey igual que Manuel fue rescatado de su vida por Nadia, guarda ciertas similitudes con el protagonista de *El jinete polaco*. El inspector, como él, tomaba cada noche un valium para poder conciliar el sueño: “Estaba muy cansado y le apetecía irse a la cama con un valium y dormir toda la noche” (*Plenilunio*, pág. 218). El mundo de los miedos infantiles, que aparece, sobre todo, en la primera parte del premio Planeta, surge en *Plenilunio* como consecuencia de la psicosis de los padres originada por el asesinato de la niña y extendida a los hijos por medio de historias y de leyendas antiguas:

La ciudad vivía en el interior de la lluvia y del invierno recobrado igual que en la novedad absoluta del miedo, en el sobrecogimiento nocturno de las casas cerradas, de las leyendas de hombres del saco, mantequeros y tísicos, que volvían a contarse los niños al cabo de dos generaciones que apenas habían conocido más estremecimientos imaginarios que los de la televisión. Por primera vez en mucho tiempo los niños volvían a llevar a la escuela capuchas y botas de agua y se contaban los unos a los otros [...] rumores fantásticos sobre el asesinato de Fátima o sobre la aparición de un hombre alto, vestido de negro, con sombrero y paraguas, que se asomaba durante el recreo a las verjas de los patios, que se hacía pasar por un padre cualquiera a la hora de salida y vigilaba a los niños a los que no iba a recoger nadie. Volvía el recelo ante los desconocidos, se contaban otra vez las antiguas historias de hombres con grandes abrigos que ofrecían caramelos o que pasaban de noche por las esquinas con un saco al hombro (*Plenilunio*, págs. 69-70).

Por último, hay una relación entre *Plenilunio* y *El jinete polaco* de un carácter particular. Se trata de una relación *in absentia* entre la vida del asesino y de Manuel y que obliga a ejercitar la imaginación. En la vida de estos dos jóvenes hay un momento crítico que determina su futuro: el momento en que su padre se pone enfermo y debe ausentarse del mercado de abastos (en la pescadería, uno; en el puesto de hortalizas, otro). Manuel continuó el instituto, su carrera académica y abandonó Mágina, después de que su padre se sobrepusiera; el asesino de Fátima tuvo que cargar con la responsabilidad de su familia y del negocio de su padre, que jamás volvería a trabajar, y acumuló un odio contra ellos, contra su ciudad y contra sí mismo, contra el olor de sus propias manos, que lo conducen a convertirse en asesino, aunque, por supuesto, su vida

desgraciada no es una justificación de su comportamiento ni lo convierte en inocente.

Por continuar con las novelas donde la anticipación es menos decisiva, se atenderá ahora la relación que guarda *Sefarad* con otras novelas del autor. Se descubre aquí que el Godino de “Sacristán”, el primer capítulo, además de llevar el mismo apellido, de ser de Mágina y de formar parte de la casa regional de Mágina en Madrid, utiliza la misma grandilocuencia y los mismos giros lingüísticos que Pepín Godino de *Los misterios de Madrid*, el que se burla del pobre Lorencito Quesada. En *Sefarad* y en la novela protagonizada por Lorencito se lee, respectivamente: “Versos que viene algunas veces a recitarnos «el vate insigne por antonomasia», como dice Godino, que le da coba y le admira y al mismo tiempo le toma el pelo” (*Sefarad*, pág. 19); “la cara y la voz de un paisano y un amigo, nada menos que Pepín Godino, el secretario del Hogar de Mágina en Madrid, joven emprendedor y bromista incorregible, de una simpatía arrolladora. / –¡Insigne Quesada! –dijo Pepín Godino, abriendo mucho los brazos” (*Los misterios de Madrid*, pág. 54). La historia que se narra en *Sefarad* será, sin duda, anterior a su lamentable muerte. Recuérdese que Pepín Godino expiró en *Los misterios de Madrid*.

En esta misma novela, aparece un viejo conocido de los lectores del ubetense: el escultor Eugenio Utrera. Se lo evoca, de nuevo, haciendo imágenes religiosas, retratando la cara de Mateo Zapatón en la imagen de San Mateo y la de un sastre que lo agobiaba con sus continuas reclamaciones en la imagen de Judas: “Las figuras del trono, como casi todas las de nuestra Semana Santa, fueron esculpidas por el célebre maestro Utrera, según Godino uno de los artistas más importantes del siglo” (*Sefarad*, pág. 25)

Esta técnica, que procura el efecto de la resonancia y el logro de la confabulación con los lectores, ya ha sido utilizado por otros escritores

antes que por Muñoz Molina, algunos, además, muy admirados por el novelista: Onetti, por ejemplo, hace que se muevan en Santa María los mismos personajes que el lector conoce de sobra. Según María Lourdes Cobo Navajas, con la repetición de los mismos actores en distintas novelas, Muñoz Molina pretende que se desprenda de sus obras una apariencia de realismo:

No supone innovación alguna puesto que ya lo habían usado con profusión los novelistas del siglo XIX, sobre todo Galdós y Balzac, como es sabido, favorece una suerte de complicidad del autor con sus lectores, que vuelven a encontrar a personajes ya conocidos, al tiempo que contribuye a lograr esa sensación de realismo y verdad que advertimos en sus textos, que tienen mucho de documentos históricos⁶¹⁵.

El invierno en Lisboa y *Beltenebros* incorporan esta técnica de la resonancia entre sus distintas obras de una manera menos acusada, en razón de la propia naturaleza de esas novelas. Con ambas, el autor ha intentado inscribirse en la tradición del género negro y policiaco, aunque no de manera inocente, sino cargado con las armas de la parodia y la ironía. Este es el motivo por el que la introducción de elementos de otras obras suyas es más difícil; él incorpora tópicos genéricos propios de otras novelas, y de otras manifestaciones artísticas como el cine, para burlarse de él. A pesar de todo, en *Beltenebros* el lector es testigo de la aparición estelar de un personaje secundario de *Beatus ille*: José Manuel Luque, personaje que aparecerá con el nombre de Praxis en *El jinete polaco*, como profesor de Manuel y amante, por un tiempo, de Nadia, y que mantiene los mismos afanes de clandestinidad que en las dos novelas anteriores.

⁶¹⁵ M. L. Cobo Navajas, *art. cit.*, pág. 35.

La continuación del mundo literaturizante presentado en *Beatus ille* se cumple en *El jinete polaco*, que es la contrapartida más apegada a la realidad de la primera obra del novelista. En *El jinete polaco* los personajes de *Beatus ille* son conocidos en las historias y en las leyendas que Manuel escuchaba con entusiasmo en su infancia; incluso hay alguna prueba material de la existencia de esos personajes, ya sea una fotografía, ya sea una escultura. La alusión a ellos se hace de una manera explícita, en algunos casos, y de manera sutil en otros. Justo Solana, por ejemplo, es uno de los personajes más citados: “Los que llamaron a la casa del rincón y se llevaron a Justo Solana en una furgoneta negra” (*El jinete polaco*, pág. 54); “la casa del rincón, que fue la primera donde no vivió nadie y estuvo años cayéndose, la que era de aquel hombre que mataron, dice mi madre” (*El jinete polaco*, pág. 84); “que lo habían matado, que no iba a volver, igual que no volvió nunca el viejo de la casa del rincón, la que ocupaba ahora aquel ciego que no hablaba con nadie” (*El jinete polaco*, pág. 112); “En la casa de al lado, la del rincón, [...] había vivido siempre el único amigo de mi bisabuelo Pedro, que combatió en Cuba junto a él y fue fusilado sin explicación a los pocos días de que entraran en Mágina las tropas de Franco” (*El jinete polaco*, pág. 144).

Aparte de esta reiteración en las alusiones al padre del poeta sobre el que Minaya hacía su tesis doctoral, en el premio Planeta de Muñoz Molina, se citan a muchos de los participantes de aquella novela, aunque sólo sea de manera indirecta y casi imperceptible. De esta forma, el ubetense parece querer trazar la geografía humana completa que se da cita en Mágina. En un momento de la obra, Manuel recuerda una vez que su padre estuvo enfermo. Recuerda también que quien lo atendió, visto por sus ojos infantiles, era “ese hombre temible, gordo, calvo, con bigote negro, al que llaman el médico, el doctor Medina” (*El jinete polaco*, pág. 161). La escultura de la emparedada, que Manuel encontró muchos años después de que fuera esculpida, la encargó –le cuenta Julián a Manuel– el

médico don Mercurio a “un artista que poco después se hizo muy célebre, el que volvió a esculpir casi todas las imágenes de Semana Santa que ardieron en la guerra, Eugenio Utrera, no sé si tú llegaste a conocerlo” (*El jinete polaco*, pág. 591). Las acuarelas que Orlando no llegó a pintar en *Beatus ille*, aquella que iba a titularse “*Une partie de plaisir*”, se hallan colgadas años después en casa de Félix, el amigo de la infancia de Manuel:

Había encontrado las acuarelas en Madrid, en un puesto del Rastro, y las consiguió por muy poco dinero, aunque el vendedor le aseguraba que eran de un pintor bastante célebre en los años treinta: acaso porque los colores estaban muy desleídos no se veía en ellas la ciudad tal como es, sino como uno puede recordarla cuando lleva fuera mucho tiempo (*El jinete polaco*, pág. 446).

Mariana y Manuel no podían faltar en la serie de alusiones a personajes importantes de su primera novela. En esta referencia a Mariana, se comprobará cómo se la pone en relación con Águeda, la momia emparedada, a través del cuarteto de Schubert. Las dos mujeres fueron castigadas con la muerte después que se supo su infidelidad, y para la muerte de las dos hubo una versión oficial y una versión real: Águeda, supuestamente, murió en un sanatorio al que su esposo la llevó cuando contrajo una enfermedad grave; Mariana, como consecuencia de un disparo perdido que le acertó y le quitó la vida:

La muerte y la doncella, que era el que más le gustaba de todos los de Schubert y le hacía acordarse infaliblemente de una foto de bodas tomada varios años atrás [...]. Se ponía a buscarla [...], pero aunque no la encontrara se acordaría exactamente del hombre vestido de militar y de la novia que se apoyaba en su brazo, muy delgada, con los ojos claros y grandes y la piel casi translúcida en

las sienes, con el pelo corto y castaño, don Otto Zenner le había dicho que parecía de perfil una dama del Renacimiento: supieron luego que al día siguiente de su noche de bodas se asomó a un balcón porque había oído un tiroteo en los tejados y una bala perdida la mató (*El jinete polaco*, págs. 101-102).

Jacinto Solana provocó de manera indirecta la muerte de Mariana, y en este sentido guarda cierta relación con el médico don Mercurio. También hay una mínima mención del poeta ágrafo: “El vecino de la casa de al lado, o su hijo, aquel que vivía en Madrid y escribía en los periódicos y murió en un tiroteo con los guardias civiles” (*El jinete polaco*, pág. 260).

Por otra parte, hay elementos en esta obra que desempeñarán en novelas posteriores funciones muy importantes. No llegan a adquirir la categoría de anticipación, porque el lector no es consciente de que vaya a saberse más sobre esos asuntos en el futuro, pero sí son relevantes en cuanto se conoce la obra completa de Muñoz Molina: el personaje Lorencito Quesada y la estrecha relación que guarda la infancia con el servicio militar. Lorencito Quesada ya aparecía en el cuento “El cuarto de el fantasma” y después seguirá hablándose de él en *Los misterios de Madrid*. No se descarta, tampoco, que pueda ser protagonista de futuras narraciones⁶¹⁶.

En *Ardor guerrero* se desarrollará, en toda su extensión, un tema sólo esbozado tenuemente en relación con la torpeza y el poco valor de Manuel: “El profesor de gimnasia, don Matías, que también nos da formación del espíritu nacional, me grita y me llama cobarde y hasta me empuja, pero no puedo, no sé, soy tan torpe como los más gordos de la clase, el pelotón de los torpes, nos llama don Matías” (*El jinete polaco*, pág. 237). En *Ardor guerrero*, además de la presencia constante del

⁶¹⁶ Vid. J. M. Begines Hormigo, “Conversaciones con Muñoz Molina”, art. cit., pág. 17.

pelotón de los torpes, cuya amenaza merodea sobre la voz en primera persona, se habla constantemente de la experimentación de unos sentimientos que no tenía desde que era un niño, desde que había entrado en la vida adulta civil: el miedo al más fuerte, la sensación de torpeza física y el castigo por esa torpeza, la cobardía ante los que pueden hacerle daño, etc. Muñoz Molina es consciente de esta similitud y así se lo comenta a Juan Cruz, en una entrevista: “Conforme escribí el libro me di cuenta de los vínculos que había entre la experiencia militar y la experiencia infantil”⁶¹⁷.

Justo Serna señala cierta resonancia existente entre *El jinete polaco* y *El dueño del secreto* en la aparición de un personaje de la primera en la segunda:

Estudia idiomas y con los años logrará un puesto institucional importante: algo así como alto cargo en el servicio de traducción simultánea del Parlamento europeo, aunque no podría precisar, apostilla el narrador. Aparece en el relato sólo en dos ocasiones, pero es un guiño evidente del autor, un dato irónico, incluso una parodia de sus personajes y de sus novelas. Ese carácter, ese individuo, no puede ser otro que el Manuel de *El jinete polaco*. Es decir, Manuel y el narrador coincidieron en Madrid, en efecto, en los años finales del franquismo⁶¹⁸.

Por último, y para cerrar este apartado, hay que destacar un dato muy importante y que puede pasar desapercibido. La resonancia entre diversas obras, de la que se ha estado hablando, no está restringida a referencias entre novelas. Suele ocurrir que los artículos periodísticos del autor establecen un vínculo muy potente con sus creaciones narrativas. Elvira Lindo, en el prólogo a la colección de artículos *Las apariencias*,

⁶¹⁷ J. Cruz, art. cit., pág. 74.

⁶¹⁸ J. Serna, *op. cit.*, pág. 259.

señala esta dependencia, la categoría de precedente, o germen de novelas, que adquieren algunos de sus artículos. Isabelle Prat, en una tesis doctoral muy buena que se ciñe a la producción periodística de los años noventa, a las novelas *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid* y *Plenilunio* y a la convergencia entre los dos géneros, dedica un apartado de su estudio a las relaciones “metatextuales”, dice ella, entre sus artículos y sus novelas. Ahí se rastrean episodios que han pasado del periódico a la literatura casi sin alteraciones ni cambios⁶¹⁹. Es un análisis, sin embargo, muy limitado, por restringirse el estudio a las relaciones entre los artículos y *Plenilunio*.

⁶¹⁹ I. Prat, *op. cit.*, págs. 310-321.

7. LA SOMBRA DEL LECTOR

7.1. Algunos conceptos de la teoría de la recepción

Los estudios teóricos centrados en la figura del lector han experimentado, en la segunda mitad del siglo XX, un incremento bastante notable. Este proceso no es más que el reflejo del descrédito sufrido por las teorías inmanentes, formalistas o estructuralistas, y de la nueva interpretación de la literatura no como un conjunto de obras que deben ser examinadas desde los principios de la literariedad, sino como todo un proceso de comunicación en el que existe un emisor (que es el autor), un mensaje (que es la obra) y un receptor (que es el lector). De acuerdo con este acercamiento, o promotoras de esta nueva óptica, son las teorías elaboradas en torno a la recepción de la obra, y encargadas, con matices distintos, de varios aspectos: estética de la recepción, historia de la recepción, etc.⁶²⁰. Desde esas primeras teorías hasta las

⁶²⁰ L. A. Acosta Gómez, en su libro *El lector y la obra* (Madrid, Gredos, 1989), hace una distinción muy pertinente entre la *estética* y la *historia* de la recepción. Él diferencia estos dos aspectos en los siguientes términos: “Mientras que la primera se interesa más por el análisis del denominado *lector implícito*, es decir, el lector que de alguna manera se presupone en el texto y sobre el que se puede pensar que es el destinatario-lector y sólo lector que persigue el mismo, la *historia de la recepción* se interesa, más bien, por el *lector real*. Le incumbe un tipo de investigación de peculiaridades fundamentalmente históricas y sociológicas” (págs. 160-161). En esta

teorías más recientes –la teoría de los polisistemas, entre ellas–, los estudios literarios han ido encaminados a descifrar el proceso de comunicación literaria donde, obviamente, el lector desempeña un papel esencial. En cualquier acercamiento a un texto, por otra parte, es fundamental tener en cuenta, según el profesor Martínez Arnaldos, la influencia ejercida por los mass-media que diversifican sobremanera el fenómeno de la recepción. Martínez Arnaldos se refiere a la importancia de los medios de comunicación en la transformación del proceso comunicativo textual:

El concepto clásico y estereotipado de lectura se sigue conservando, pero cada vez más se ve sometido a las fuertes presiones dinámicas que imponen los mass-media. El cine, la televisión y el actual periodismo, crean un nuevo contexto, una nueva situación en el que la lectura habrá de adaptarse a las nuevas formas⁶²¹.

Luis A. Acosta Gómez, en su libro *El lector y la obra*, imprescindible para la comprensión del nacimiento, desarrollo y evolución de las teorías de la recepción, señala lo siguiente en cuanto a la importancia del lector en la actual teoría de la literatura:

El descubrimiento del lector supone para la historia de la crítica literaria lo que para la lingüística supuso la inclusión en su ámbito de estudio de los contenidos de la pragmática. La investigación de actos lingüísticos y de situaciones comunicativas, sobrepasa los

breve aproximación teórica, se tendrán en cuenta los dos aspectos de la teoría general de la recepción.

⁶²¹ M. Martínez Arnaldos, *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pág. 167.

límites del estructuralismo estereotipado en la consideración de la *langue* o de la *competence*⁶²².

Hans Robert Jauss, en “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, comienza, precisamente, llamando la atención sobre el escaso interés que ha suscitado, durante siglos, el estudio del lector: “[La historia de la literatura] reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible”⁶²³. Junto a esta novedosa interpretación de la literatura como un proceso comunicativo, junto a este cambio de paradigma en el estudio de las obras literarias, la atención sobre el lector se ha visto beneficiada, en parte, por el relativismo presente en las teorías postmodernas, donde se anteponía, a cualquier otro criterio, la opinión del receptor para determinar o no la excelencia artística de ciertas obras. Este hecho, el conceder primacía a la interpretación, caprichosa en algunos casos, del lector, en lugar de concederla a la interpretación juiciosa del texto, incluidas algunas perspectivas de las teorías de la recepción, ha producido absurdos como el de rechazar *Don Quijote de la Mancha* en virtud de cierta excelencia apreciada en *best-sellers* americanos. Pero esto ya es otra cosa. Algunas voces se han alzado en contra de ese barullo interpretativo y relativista. Frank Kermode comenta, a propósito de Ivor Armstrong Richards y de la moda interpretativa, ciertas actitudes inaceptables, según él:

I. A. Richards, que tanto ha hecho para estimular la libertad de interpretación, siempre ha sabido distinguir el momento en que esta libertad se convierte en libertinaje; lamenta que haya gente

⁶²² L. A. Acosta Gómez, *op. cit.*, pág. 16.

⁶²³ H. R. Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pág. 59.

carente del sentido «de lo que es admisible y lo que no lo es en la interpretación», y ve en alguna obra de Roman Jakobson los medios de defender la poesía frente a tales «omniposibilistas»⁶²⁴.

Es decir, después de haber pasado el sarampión interpretativo, en el que la imaginación de los lectores era más importante, incluso, que las palabras escritas por el propio autor, Kermode concluye que, para analizar con cierto fundamento una obra literaria, hay que recurrir a las teorías de Roman Jakobson, o lo que es lo mismo, a las teorías literarias inmanentes, donde el crítico se apega a la palabra escrita para su interpretación.

Si Richards, por una parte, es un defensor del posibilismo interpretativo, pero, por otra, impone un límite a ciertas interpretaciones de la obra literaria o de la obra artística, esta actitud supone reconocer que existen ciertos sentidos que se acercan más a la intención significativa de la obra; concisamente, que existe una interpretación correcta y muchas más o menos equivocadas. En este sentido, en el clásico libro de M. C. Beardsley y J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, se comenta lo que Kant denomina el “libre juego de la imaginación”, que es, según los autores, “un intenso placer desinteresado, que depende no de un conocimiento particular cualquiera, sino precisamente de la consciencia de la armonía existente entre las dos facultades cognoscitivas: la imaginación y el entendimiento”. La cooperación entre estas dos facultades en el momento de emitir un juicio de gusto, en la terminología kantiana, es común a toda la humanidad y propia de ella; por tanto, en palabras de los autores, “se sigue que todo ser racional posee la *capacidad* de sentir, en adecuadas condiciones perceptivas, esta armonía de las facultades cognoscitivas. Por eso, un

⁶²⁴ F. Kermode, “El control institucional de la interpretación”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, edición citada, pág. 94.

verdadero juicio de gusto puede legítimamente aspirar a ser verdadero para todos”⁶²⁵. Interesa destacar esta última frase: la existencia filosófica de un juicio estético válido para todos, y que aspira a descubrir la verdad. Si aspira a descubrir la verdad significa que hay una verdad que descubrir.

Las teorías fundamentales que desplazan su centro de atención desde la obra o desde el autor hasta el lector son, principalmente, las enunciadas por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, aunque después sus teorías tuvieron un desarrollo intenso en otros autores. Antes de hablar, concretamente de cada una de ellas, debería enunciarse, escuetamente, cuáles son los pilares básicos que sostienen el edificio de la estética de la recepción. Acosta Gómez, después de haber hecho, en su libro, una introducción en la que se comentan todos los avances que ha supuesto la estética de la recepción, resume, en un párrafo, los puntos esenciales de esta teoría. Según él, las peculiaridades de la teoría de la recepción son las que siguen:

La primera y más fundamental es, sin lugar a duda, el descubrimiento del lector y la consideración del mismo como punto de partida para el análisis, comprensión e interpretación de la obra literaria. En segundo lugar, aunque a otro nivel de relevancia y siempre en relación con el lector, están las notas que definen el concepto de literatura, de entre las que hay que destacar, primero, que es un medio de comunicación; segundo, que es un fenómeno histórico; tercero, que es una realidad de un carácter profundamente social; cuarto, que es un sistema de signos de estructura significativa⁶²⁶.

⁶²⁵ M. C. Beardsley y J. Hospers, *op. cit.*, pág. 60.

⁶²⁶ L. A. Acosta Gómez, *op. cit.*, pág. 23.

El primero de los grandes autores, que se encargó de teorizar en torno a cómo debería hacerse una historia de la recepción –según la distinción que se hizo al principio entre historia y estética–, es Hans Robert Jauss. Quizá su aportación más interesante, y de mayor repercusión crítica –que parte de la idea de fusión de horizontes de Gadamer–, es el concepto de *horizonte de expectativas*, muy utilizado en posteriores aplicaciones de su teoría. Jauss, después de sentar las bases de su teoría en la lección inaugural de la Universidad de Constanza, en 1967, vuelve sobre ella en posteriores artículos. De esta manera, el *horizonte de expectativas*, que en la primera definición no daba suficiente relevancia, según el propio autor, a ciertos puntos, queda delimitado en un artículo de 1975, originariamente publicado en la revista *Poética*, y recogido luego por José Antonio Mayoral. En este artículo se hace referencia a la “necesaria distinción entre el horizonte de expectativas literario –implicado por la nueva obra– y el social –prescrito por un mundo determinado–”⁶²⁷. Para analizar la experiencia literaria del lector es ineludible, según Jauss, atender a “los dos lados de la relación texto-lector –es decir, el *efecto* como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario– como proceso de mediación o fusión de dos horizontes”⁶²⁸. En toda lectura se ponen en juego los dos horizontes de los que habla Jauss. Acosta Gómez percibe, efectivamente, las dos caras del concepto y determina la existencia de un *horizonte literario* y otro *de la praxis vital*:

[El horizonte de expectativas] se entiende en una doble dimensión: en primer lugar, como un *horizonte literario*, esto es, el mundo literario de un determinado momento histórico, que incluye el

⁶²⁷ H. R. Jauss, art. cit., pág. 77.

⁶²⁸ *Ib.*, pág. 77.

conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas; además de, en segundo lugar, como un *horizonte de la praxis vital* u horizonte de expectativas de la vida histórica⁶²⁹.

El *horizonte de expectativas*, por lo tanto, no es otra cosa que las ideas previas, o prejuicios, que el lector tiene cuando comienza a leer un libro. Estas ideas previas se relacionan con las generalidades propias del género literario, del estilo, etcétera; pero también con los arquetipos propios de una época histórica determinada: así, obviamente, el *horizonte de expectativas*, lo que un lector espera de una obra, en el siglo XIV o XV, es muy distinto del *horizonte de expectativas* de un lector del siglo XX o XXI, donde ha cambiado la relación del lector con la obra y donde, por ejemplo, los referentes culturales se han modificado –la invención del cinematógrafo supone un cambio considerable en cuanto a la percepción estética de la literatura y en cuanto a su creación–. El *horizonte de expectativas* de un lector del siglo XV, por otra parte, está comprendido en el horizonte del lector del siglo XX, que, gracias al conocimiento que posee de la tradición literaria, es capaz de renunciar a su propio horizonte y adaptarse al del lector medieval. Los cambios de *horizonte de expectativas* se producen gracias a obras de arte que modifican la manera en que los lectores estaban acostumbrados a leer. Esos cambios o esas *reconstrucciones del horizonte* se producen cuando una obra de arte introduce una novedad inesperada que descoloca artística y estéticamente al lector. Antonio Muñoz Molina se refiere a la poderosa novedad de Beethoven y de Proust, que podría relacionarse con esa reconstrucción del *horizonte de expectativas*:

Beethoven, que es lo clásico y lo indiscutible, deja escandalizados a aquellas personas que escuchan uno de sus últimos cuartetos

⁶²⁹ L. A. Acosta Gómez, *op. cit.*, pág. 155.

[...]. Proust dice que la obra de arte crea su propia posteridad al ir creando un público converso. Es decir, no hay un público esperando los últimos cuartetos de Beethoven, por la sencilla razón de que son algo inaudito, son algo que no se entiende. ¿Qué público iba a estar esperando *En busca del tiempo perdido*? Por definición, lo nuevo es inesperado. Entonces, lo que sobrevive, lo que se mantiene, lo hace porque hay gente que a lo largo del tiempo va considerando que tiene un valor y lo va haciendo parte de su vida⁶³⁰.

O lo que es lo mismo, y utilizando la terminología de Jauss, a lo largo del tiempo hay gente que adecua su horizonte a las obras maestras de la cultura, ya sean obras de arte musicales, literarias o pictóricas. Garcilaso de la Vega y Rubén Darío cambiaron, cada uno en su momento, el *horizonte de expectativas* de cualquier lector de poesía; Pablo Ruiz Picasso supone la ruptura con la perspectiva pictórica tradicional al crear el cubismo; Claude Debussy, reaccionando contra la forma clásico-romántica de su tiempo, se convierte en precursor de la música moderna.

El concepto de *horizonte de expectativas* es clave para entender la idea que tiene Jauss sobre cómo se debe componer, hoy en día, una historia de la literatura. Según él, en el capítulo “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, que forma parte de su libro *La literatura como provocación*, para llevar a cabo una verdadera historia de la literatura, hay que intentar responder, de manera inexcusable, a siete tesis fundamentales que pueden resumirse de la siguiente forma⁶³¹: primero, la concepción de la historia de la literatura no sólo como una historia de los textos y de los autores, sino, también,

⁶³⁰ J. M. Begines Hormigo, “Conversaciones con Muñoz Molina”, art. cit., pág. 10.

⁶³¹ H. R. Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, págs. 166-211.

como una historia de la recepción; segundo, la importancia del estudio del *horizonte de expectativas*: género, estilo, formas, etcétera; tercero, la necesidad de estudiar y preocuparse de cómo la literatura modifica el *horizonte de expectativas*, que sufre reconstrucciones; cuarto, la exigencia de analizar el *horizonte de expectativa* que existe en otro momento histórico, pero valiéndose del conocimiento que se tiene en el presente; quinto, el análisis de la literatura teniendo en cuenta la sucesión literaria de obras de arte, la influencia recibida y la influencia ejercida, el contexto de su *horizonte de expectativas*, que proporcionará una mejor comprensión; sexto, la posibilidad de hacer cortes sincrónicos para analizar los distintos *horizontes de expectativa* de la historia de la literatura; y séptimo, la atención a la función social de la literatura, que cambia al lector en relación con su mundo social.

El otro gran teórico de la recepción es el crítico Wolfgang Iser. En los libros *El acto de leer: teoría del efecto estético* y *The implied reader* expone sus ideas acerca de la función del lector en la literatura, desde una perspectiva más cercana al texto, alejado de las similitudes con la sociología y la pragmática, con las que guarda una relación intensa la historia de la recepción, en la que se inscribe la teoría de Jauss. Los conceptos más influyentes en el desarrollo de posteriores análisis que utilizan el enfoque de la teoría de la recepción son dos: el concepto de *indeterminación y espacio vacío* y el concepto de lector implicado⁶³². Según Iser, “la comunicación en literatura es [...] un proceso puesto en movimiento y regulado no por un código dado sino por una interacción creciente y mutuamente restrictiva entre lo explícito y lo implícito, entre

⁶³² La definición de lector implícito puede encontrarse en el capítulo que Iser le dedica en su libro *El acto de leer* (Madrid, Taurus, 1987): “Conceptos de lector y el concepto del lector implícito” (págs. 55-70). Allí, antes de hablar del lector implícito, se le presta atención a lector empírico, al lector ideal y a los conceptos establecidos por Riffaterre (el archilector), por Fish (el lector informado) y por Wolff (el lector pretendido), que son, según Iser, una mezcla de lector empírico e ideal.

lo revelado y lo oculto”⁶³³. Es lo implícito o lo oculto, precisamente, lo que obliga al lector a ponerse en marcha y, eso mismo, la técnica que utiliza el autor para probarlo:

Lo escondido incita al lector a la acción, pero esta acción está también controlada por lo que se revela; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito ha sido puesto a la luz. Cada vez que el lector llena los vacíos comienza la comunicación. Los *vacíos* funcionan como un eje sobre el cual gira la totalidad de la relación texto-lector⁶³⁴.

La existencia de los *espacios vacíos* responde a las características particulares de la literatura, que tiende, por naturaleza, a la connotación e indeterminación. Para completar los espacios vacíos, la participación activa del lector es imprescindible. Iser se refiere a la manera en que el lector va formándose una imagen del mundo creado en el texto. Esa imagen, sin embargo, sufre la amenaza de nuevas indeterminaciones: “A medida que vamos elaborando un esquema coherente en el texto, encontraremos nuestra «interpretación» amenazada, por así decir, por la presencia de otras posibilidades de «interpretación», y por ello surgen nuevas áreas de indeterminación (si bien, como mucho, sólo se puede ser vagamente conscientes de ellas, pues constantemente se está tomando «decisiones» que las irán excluyendo)”⁶³⁵.

Efectivamente, la comunicación entre autor y lector es plena cuando el último debe participar en el proceso creativo de la obra literaria –bien haciendo un esfuerzo por atar los cabos, bien atendiendo a

⁶³³ W. Iser, “Las relaciones entre el texto y el lector”, en E. Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, edición citada, pág. 251. Vid. W. Iser, *op. cit.*, págs. 280-310.

⁶³⁴ W. Iser, art. cit., pág. 251.

⁶³⁵ W. Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en J. A. Mayoral, *op. cit.*, pág. 233.

todas las pistas que se dan en el texto y que pueden anunciar un desenlace, etcétera—. Iser, en este sentido, concibe el texto literario como el punto de confluencia entre autor y lector. La calidad del primero dependerá de su capacidad para estimular la imaginación del segundo: “Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa”⁶³⁶. Por su parte, Baquero Goyanes, aludiendo a Sartre, sostiene que “en la novela actual, es preciso sembrarlo todo de dudas, de esperas, falta de fin o desenlace, para así obligar al lector a hacer conjeturas, inspirándole la sensación de que sus puntos de vista sobre la intriga y los personajes no son más que una opinión entre muchas”⁶³⁷. Estas palabras, referidas, sobre todo, a la novela experimental, son perfectamente aplicables a toda la novelística que sigue la estela de *La verdad sobre el caso Savolta*, libro que inauguraba, según consenso general⁶³⁸, una nueva etapa en la historia de la novela española. De igual forma, es aplicable a las novelas de cualquier tiempo, aunque bien es verdad que el reto que supone para el lector la llamada novela experimental es más intenso que en otro tipo de novelas.

Los novelistas españoles experimentales, sin querer, consiguieron con su estilo enrevesado, y con la delegación de toda, o una gran parte, de la responsabilidad en el lector, desestabilizar la relación del público con la literatura. Roland Barthes sitúa esta ruptura mucho antes, basándose en la literatura francesa: en la obra de Proust o de Mallarmé. El crítico francés se refiere a la escritura como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia

⁶³⁶ *Ib.*, págs. 216.

⁶³⁷ M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, pág. 89.

⁶³⁸ *Vid.* nota 51.

identidad del cuerpo que escribe”⁶³⁹. Ante esta concepción de la escritura, no es extraño que se considere el texto como un conglomerado de referencias a otros textos, en diálogo continuo con la tradición. Lo que da unidad a esa acumulación de alusiones intertextuales no es el autor, sino el lector:

Existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito⁶⁴⁰.

José María Castellet, en su ensayo titulado *La hora del lector*, estudia el proceso descrito por Barthes, pero aplicado a la literatura experimental, que se puso de moda en España. Él, como el crítico francés, habla de la muerte del autor todopoderoso y omnisciente del siglo XIX y del desplazamiento del foco de atención hacia los lectores (de ahí el título de su ensayo). El lector, se sostiene en su libro, debe convertirse en coautor de la obra. El problema es que los lectores de su tiempo (la obra es de 1957) no estaban preparados para asumir tal responsabilidad. Entonces, Castellet se sorprende de que se dé “la triste paradoja de que «la hora del lector» se ha convertido en «el tiempo del divorcio entre autor y público»”⁶⁴¹. La solución para llegar, de nuevo, al hermanamiento y la comprensión entre los dos polos de la comunicación

⁶³⁹ R. Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 65.

⁶⁴⁰ *Ib.*, pág. 71.

⁶⁴¹ J. M. Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pág. 97.

literaria pasa, según el ensayista, por un esfuerzo conjunto de humildad por parte de los lectores y de los autores.

El lector se enfrenta a los retos de los autores, rellena los *vacíos* que va encontrando a la largo de la obra y, como decía Castellet, se convierte en coautor de la obra, siguiendo una serie de procesos descritos por Iser. El proceso comunicativo de la literatura se desencadena en el momento en que el lector, voluntariamente, se acerca al texto, con la intención de colaborar con él para la actualización de su contenido. Desde ese momento hasta que se llega, en la terminología de Iser, a la implicación del lector, se desarrolla una serie de fenómenos parciales: la *reducción fenomenológica*, la *formación de consistencia* y la *implicación del lector*. La *reducción fenomenológica* es la descripción del proceso mediante el cual el lector va relleno los *espacios vacíos* del texto, utilizando la dialéctica de la anticipación y la retrospectión, relacionados con los correlatos oracionales intencionales, descritos por Ingarden. El primero se dirige hacia el futuro y el segundo hacia el pasado, una vez que se han cumplido, o no, las expectativas del lector. La *formación de consistencia* supone la elección que el lector hace de entre todas las posibilidades que ofrecen los *correlatos intencionales* de la primera fase. El proceso termina en la *implicación del lector*, es decir, en el momento en que el pasado del texto se hace presente en la experiencia del lector. Después de todo esto se ha llegado al *desdoblamiento* o fisura en la conciencia del lector, porque sufre una identificación con el texto, y, por tanto, también con el autor del texto⁶⁴².

José María Castellet, en su libro ya citado, se refiere también al proceso comunicativo que se produce en la literatura, pero sin utilizar la terminología científica de Iser. Después de decir que “no hay obra literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector”, describe la creación literaria como una doble operación que se

⁶⁴² Vid. W. Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, art. cit.

realizará según un esquema concreto: “El escritor crea para el lector una obra que éste acepta como una propia tarea a realizar. [...] El autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente, poniendo de su parte todo aquello que el autor ha omitido u olvidado”⁶⁴³.

La teoría de Wolfgang Iser ha sufrido, posteriormente, algunas aportaciones y algunos perfeccionamientos. Una de las principales puntualizaciones a la teoría de Iser es la llevada a cabo por Hannelore Link. Establece, en paralelo con los tipos de autor, una serie de tipología lectora. Acosta Gómez resume las teorías de Link:

Al *autor real*, o persona histórica empírica, [...] corresponde un *lector real* en un nivel externo al texto; al *autor abstracto* o *autor implícito*, instancia abstracta o construcción teórica, le corresponde un *lector abstracto* o *lector implícito* teniendo en cuenta *niveles internos al texto* en una situación comunicativa abstracta; al *autor ficticio*, o autor explícito en el papel de narrador o hablante, le corresponde un *lector ficticio* o lector explícito en una función comunicativa ficticia; por fin, en lo que entiende como *mundo del texto* tienen lugar otras muchas situaciones comunicativas, como es el caso de los diálogos, alocuciones, etc. [...] Link ha asumido el concepto de *lector implícito* desarrollado por Iser, si bien desdoblado en la figura del *lector ficticio* que no tiene necesariamente que darse en el texto”⁶⁴⁴.

Además de éstos, otros críticos y teóricos de la literatura se han subido al carro de la teoría de la recepción y han aportado ciertos conceptos que han tenido alguna relevancia en el ámbito de la teoría de la literatura: por ejemplo, el semiólogo italiano Umberto Eco, que propone, en su libro *Lector in fabula*, el concepto de “Lector Modelo”.

⁶⁴³ Todas las citas en J. M. Castellet, *op. cit.*, pág. 51.

⁶⁴⁴ L. A. Acosta Gómez, *op. cit.*, págs. 223-224.

Según Eco, el “Lector Modelo” viene a ser la imagen ideal del lector que se forma el autor cuando está escribiendo la obra, y en quien las palabras del autor alcanzarán todo su significado. Es decir, es el tipo de lector para el que se concibe una obra, ya sea una novela o un recetario de cocina. Eco lo define, exactamente, de la siguiente forma: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”⁶⁴⁵. Hace Eco una comparación del concepto formado por el autor, acerca de su Lector Modelo, con los estudios de mercadotecnia que deben hacerse antes de iniciar cualquier campaña publicitaria; es decir, saber en primer lugar a quién va dirigido el producto. El autor, entonces, antes de escribir una palabra, debe tener claro a quien le dirige sus obras: a un lector sin mucha cultura, a los críticos literarios, al resto de sus colegas de profesión, etcétera⁶⁴⁶.

La coincidencia entre el Lector Modelo y el lector real, sin embargo, no siempre se produce. Por este motivo, hay discordancias, en algunas ocasiones, entre las intenciones o los pensamientos que tenía el autor acerca de su Lector Modelo y la interpretación hecha después por el lector real. Si el lector real tiene la capacidad de leer desde el patrón establecido por el autor para su Lector Modelo, la comunicación literaria será plena; pero si, por el contrario, el lector real realiza una interpretación alejada, sea mucho o poco, de la intención primaria con la que el autor escribió su obra, la comunicación literaria no responderá a los objetivos marcados por el escritor, sino que producirá ciertas interpretaciones, que, a veces, puede enriquecer el acto de la lectura. Esa

⁶⁴⁵ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987, pág. 89.

⁶⁴⁶ “Ciertos autores [...] determinan su Lector Modelo con sagacidad sociológica y con un brillante sentido de la media estadística: se dirigirán alternativamente a los niños, a los melómanos, a los médicos, a los homosexuales, a los aficionados al *surf*, a las amas de casa pequeñoburguesas, a los aficionados a las telas inglesas, a los amantes de la pesca submarina, etc. Como dicen los publicitarios, eligen un *target* (y una «diana» no coopera demasiado: sólo espera ser alcanzada).” (*Ib.*, pág. 82).

es la diferencia, según Eco, entre los textos “cerrados” y los textos “abiertos”: los primeros se dirigen exactamente a un Lector Modelo muy limitado; los segundos, responden a la lectura de un mismo texto por parte de distintos Lectores Modelos⁶⁴⁷. La literatura suele corresponder, normalmente, a este tipo de textos, a los abiertos, a los que se les pueden atribuir muchos sentidos.

Francisco Ayala, en un libro donde atiende a los más variados aspectos de la literatura, se refiere, en uno de sus capítulos, a la relación del lector con la obra literaria. Constata, en estrecha relación con las palabras de Umberto Eco, que “el destinatario de la obra de arte literaria no posee nunca la entidad concreta del hombre a quien se le manda una carta o se le dirige cualquier otra comunicación de orden práctico” –lo que correspondería al Lector Modelo de Eco–, “sino que existe más bien como potencialidad susceptible de múltiples y diversas concreciones, cada una de las cuales realiza su interpretación propia y única del texto impartido”⁶⁴⁸. Ayala, por otra parte, atiende a la naturaleza del texto literario, en términos similares a la definición de texto “abierto” dada por Eco: “En contraste con el mensaje práctico, que aspira a transmitir un contenido inequívoco para su racional entendimiento, la obra de arte literaria es, por su índole misma, ambigua”⁶⁴⁹, o como diría Iser, imprecisa y llena de lagunas o *espacios vacíos* que hay que rellenar.

La teoría de la recepción llevada hasta el extremo ha provocado absurdos como proclamar la muerte, aunque sea simbólica, del autor, o decir que lector es el único y verdadero creador de la obra literaria. Frente a eso, existen, obviamente, los autores que prestan atención a todos los elementos que intervienen en el hecho literario, pero sin perder de vista nunca el texto. Así, las palabras de Tomás Albaladejo, aunque

⁶⁴⁷ *Ib.*, págs. 82-85.

⁶⁴⁸ F. Ayala, “Presencia y ausencia del autor en la obra”, art. cit., pág. 60.

⁶⁴⁹ *Ib.*, pág. 60.

no se refieren concretamente a la atención prestada al lector, pueden ser útiles para entender la evolución de la teoría literaria actual y para definir su objeto de estudio:

Con la consolidación de la teoría inmanentista se pasó del texto literario al hecho literario, en un desplazamiento de carácter teórico desde la obra considerada en su aspecto material-lingüístico hacia el hecho literario entendido como amplia organización de la que forma parte como componente imprescindible y central el propio texto literario. No se trata, por tanto, de un regreso a posiciones extrínsecas, sino de una recuperación de áreas no atendidas por el inmanentismo junto al mantenimiento de la atención sobre el área textual, por lo que la poética lingüística [...] llega a tener como objeto la totalidad del hecho literario⁶⁵⁰.

Según estas palabras, el crítico, sin perder nunca de vista el texto literario, ya sea escrito u oral, que es, naturalmente, lo fundamental, el objeto primario sin el cual no existiría la literatura ni la teoría de la literatura, debe atender, además, a los elementos relacionados con él y que, sin duda, tienen una gran repercusión sobre la literatura: ya sea el autor, el lector, el momento histórico, etcétera.

7.2. Ideas de Antonio Muñoz Molina acerca del lector: su lector modelo

La relación que un escritor mantiene con su lector puede ser muy variada. Desde aquellos escritores que parecen estar ensimismados y peleados con sus lectores, y que declaran escribir para ellos mismos,

⁶⁵⁰ T. Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, edición citada, pág. 19.

hasta aquellos otros que se desviven por agradar a su público lector. Entre uno y otro extremo, hay toda una gama. Muñoz Molina mantiene con sus lectores una relación bastante cordial⁶⁵¹. Lejos de los laberintos irresolubles y de los retos planteados, en las novelas experimentales de la España de los años sesenta y setenta, por novelistas como Juan Benet o Juan Goytisolo, Antonio Muñoz Molina no pierde nunca de vista la esencia de lo que es una novela: “Al fin y al cabo, en eso consiste una novela: alguien que cuenta una historia, alguien que la escucha y solicita su continuación”⁶⁵². Este hecho marca toda la novelística del autor. No deben entenderse estas palabras del ubetense como una relajación estética en pro de una lectura fácil, con la intención de ganar muchos lectores, sino que, a pesar de las exigencias formales, detrás de todo ese armazón de palabras, existe algo que hace treinta o cuarenta años se pasaba por alto: la necesidad inexcusable de un argumento. Para escribir una novela hay que tener algo que contar a un lector que esté interesado en que le cuenten algo más que palabras. Según Salvador A. Oropesa, y en relación con esto, “Muñoz Molina renuncia a la experimentación textual maximalista de los setenta, que alienaba a los lectores con su feísmo y su ausencia de placer”⁶⁵³. Lo que busca el autor es exactamente lo contrario: hacer que su lector disfrute leyendo sus obras y sienta la necesidad de seguir escuchando su voz.

El lector ideal del ubetense, por lo tanto, es aquel que está dispuesto a un esfuerzo comprensivo y estético para entender su obra, a cambio de que el novelista le cuente una historia interesante, que sea capaz de captar su atención y de no decepcionarlo. La relación de Muñoz Molina con sus lectores es similar a la que mantiene Kafka con su única

⁶⁵¹ En una entrevista, cuando le preguntan por la manera en que le gustaría que el lector se acercara a su obra, contesta que “con curiosidad y con afecto, si puede ser” (J. M. Begines Hormigo, “Conversaciones con Muñoz Molina”, art. cit., pág. 19).

⁶⁵² A. Muñoz Molina, “El azar de la invención”, art. cit., pág. 344.

⁶⁵³ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 15.

lectora en *Cartas a Milena*. Kafka, que describe el proceso de comunicación literaria extraordinariamente bien, expresa sus sensaciones íntimas a su amante, le habla de sus inquietudes, trata de ilustrarla acerca de algunas cuestiones de interés:

Hasta ahora no había advertido qué cosa más refinada es publicar. Uno habla tan tranquila, tan íntima, tan convincentemente con el lector, se olvida del resto del mundo, sólo le importa el lector, pero al final se dice, de repente: «¿Es hermoso lo que he escrito? ¿Sí? ¿Hermoso? Bueno, me alegro, pero por lo demás estoy lejos y no puede agradecérseme con un beso». Y entonces ése es realmente el fin, y uno se va⁶⁵⁴.

Cuando en España todavía se valoraba la pose artística del escritor incomprendido que escribía según las estéticas vanguardistas de principios del siglo XX, o que escribía identificándose con esa nueva forma de novelar basada en aquello que se llamaba el *nouveau roman*, cuyos máximos representantes fueron Butor y Robbe-Grillet, los escritores más sensatos percibieron que la única forma que tenían de reconciliarse con el público lector, y oxigenar una novelística que estaba quedándose sin aire, era ofrecerles a los lectores algo más que un laberinto continuo de imprecisiones. Surge por este motivo un nuevo interés por los géneros populares que, frente a los cultos, incomprensibles por parte de quien lee, conectan con los intereses del lector no especializado. De esta manera, se experimenta en España un incremento en la publicación de novelas pertenecientes al género negro. Este acercamiento del escritor al público, en vez del proceso contrario que debía hacerse en las etapas literarias anteriores, introduce a la literatura en una progresiva ósmosis entre la literatura culta y la popular,

⁶⁵⁴ F. Kafka, *op. cit.*, pág. 175.

a la vez que una mezcla de todos los géneros artísticos más o menos reconocibles por el lector (desde el cine hasta los tebeos).

La relajación formal, que supuestamente acarrió este nuevo cambio de perspectiva narrativa, levantó las voces de los críticos literarios del momento. Acusaban a los novelistas de haber dejado al margen la preocupación estética para dedicarse, de manera laxa y lánguida, a contar una historia, más o menos interesante, pero, sin duda, sin majestuosidad artística. La literatura, cuyo pilar fundamental es el cuidado de la forma, estaba siendo descuidada en pro del contenido. Frente a las reticencias de los críticos, Antonio Muñoz Molina se muestra contento de que el escritor haya abandonado su torre de marfil artística para comenzar una comunicación estrecha con los lectores, sin renunciar por ello al cuidado de la forma, y sin que eso suponga un descenso en los objetivos estéticos del escritor y de la literatura. En la lectura de cualquier obra del novelista andaluz, hay que hacer un esfuerzo de inteligencia y de memoria para entender todos aspectos de la trama⁶⁵⁵ y, al igual que decía Castellet del lector de la novela experimental, “quien quiera obtener los beneficios y el placer de la lectura de un buen libro, tendrá que ganárselos”⁶⁵⁶. En una entrevista, declara el autor que “la literatura española, afortunadamente, ha sido tomada por el público”⁶⁵⁷. Esto es, sin duda, una declaración de principios: la literatura debe ser esa comunicación entre escritor y lector, y no la comunicación artificial entre escritores o entre el escritor y su crítico. En otro lugar de su producción

⁶⁵⁵ Esto está relacionado con el proceso de anticipación y retrospección descrito por Iser: “Cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado, por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir, la modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo” (W. Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, art. cit., pág. 220). Este asunto será tratado en el capítulo del estilo dedicado a la resonancia y la anticipación en la obra del ubetense.

⁶⁵⁶ J. M. Castellet, *op. cit.*, pág. 84.

⁶⁵⁷ J. Cruz, art. cit., pág. 77.

teórica, Muñoz Molina expresa, de manera tajante, que “sin el lector, la literatura no existe”⁶⁵⁸.

Efectivamente, en contra de lo que los novelistas experimentales sostuvieran, sin el lector no especializado, –el que no se interesa por la obra por otra cuestión diferente a la del mero entretenimiento y disfrute estético–, el proceso literario, la comunicación establecida entre un emisor y un receptor por medio del mensaje, que es la obra, se convierte en un fracaso.

No debe pensarse que, al hablar de la importancia del lector, se mantiene que él marca la pauta de la composición literaria; al contrario, el lector debe ser el objetivo del autor. Puede aceptarse que el receptor de la obra sea el último en componerla, pero el autor tiene que conseguir atrapar al lector de tal manera que a éste le apetezca convertirse en ese último creador, según lo califican algunos críticos⁶⁵⁹. Esta captación puede hacerse de dos formas distintas: de una manera hipnótica, con simples fórmulas que estimulen la curiosidad, o con técnicas que estimulen la inteligencia. La obra de Muñoz Molina está dentro de la segunda categoría. El autor, que no niega tener siempre presente a su lector, busca una complicidad con él en el campo de la lucidez y del conocimiento. Muñoz Molina pretende ir descubriendo con él, aspectos oscuros de la realidad. La literatura, para el lector y también para el escritor, debe ser una forma de desvelar los misterios de la vida, porque, como señala el ubetense, “quien lee es tan poseído como quien escribe, y también, al leer, nada nos maravilla tanto como el descubrimiento de lo que ya sabíamos” (*Córdoba de los Omeyas*, págs. 10-11).

Las relaciones entre la ficción literaria y la realidad siempre es un tema complicado. Es muy discutida y discutible la influencia que la

⁶⁵⁸ A. Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, edición citada, pág. 8.

⁶⁵⁹ “El lector, que no es alguien impasible que contempla desde fuera la obra, sino que es alguien que debe implicarse y reelaborar la obra, es decir, se convierte en el último creador” (M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 27).

ficción puede tener sobre la realidad y, por tanto, el poder dilucidador de la literatura respecto a la realidad. Lo que parece menos incierto es que la literatura mueve pasiones y se convierte, en algunos casos, en patrones de conducta (bien es verdad que, normalmente, los casos más conocidos son los de aquellos que han seguido los patrones de la literatura para mal: don Quijote, Lorencito Quesada, Emma Bovary o la desheredada de Galdós). Ésta es precisamente la intención primordial de Antonio Muñoz Molina: conseguir que su literatura se convierta en un patrón de inteligencia para sus lectores. Hay que tener en cuenta que para conseguir ese interés por la literatura, y que el lector obtenga ciertos resultados beneficiosos aplicables a la realidad, es imprescindible conmoverlo o persuadirlo estéticamente. Pozuelo Yvancos alude a esta necesidad: “La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente”⁶⁶⁰. En un encuentro con el escritor, en Internet, alguien le preguntaba cómo conseguía sorprender al lector. El novelista trató con su respuesta, como siempre, de quitar todo el misterio creado en torno a la literatura y contestó, lacónicamente que sorprender al lector no era su propósito principal, porque pretende “despertar su interés, e impulsarlo a que se deje llevar por la historia que le estoy contando. Quiero que comparta conmigo el impulso que para mí es más importante, que es el deseo de saber, de abrir los ojos, de descubrir cosas”⁶⁶¹.

Muñoz Molina no basa sus intentos de agudizar la inteligencia del lector en alardes intelectuales o en ejemplos didácticos; al contrario, para conseguir la complicidad con el lector, necesita tratarlo de igual a igual, sin sentir ningún tipo de superioridad respecto a él ni, mucho menos,

⁶⁶⁰ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 51.

⁶⁶¹ Encuentro con el escritor el 18 de diciembre de 2001 en <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/12/340/>, págs. 1-2.

ningún sentimiento de paternalismo. Por otra parte, tampoco puede abusar de la paciencia voluntariosa del lector que busca, fundamentalmente, –esto nunca debe perderse de vista– el entretenimiento, la evasión de su realidad particular para introducirse en la vida de otros, para vivir vidas distintas de la suya. Por esta razón, el autor, que está orgulloso de ser lector, y lo pone de manifiesto siempre que puede, confiesa que siente el placer estético en el preciso instante en que es capaz de abandonarse con inocencia a la lectura de un libro:

Después de tantos años de veteranía de lector, me gusta comprobar, leyendo a Dickens durante semanas, que conservo intactas la ilusión y la apetencia de la literatura, una especie de inocencia básica que me permite disfrutar del libro tan incondicionalmente como cuando tenía doce años, pero a la que puedo sumar ahora otros descubrimientos que entonces no habría sabido advertir⁶⁶².

Se aprecia aquí que el novelista es su propio lector modelo, es decir, Muñoz Molina busca, cuando está escribiendo una novela, que el público la acoja con la misma ilusión, con la misma apetencia de ficción y con las mismas ganas de saber con la que él se enfrenta a los grandes escritores de la literatura universal. Ese lector modelo, siguiendo la terminología de Umberto Eco, es para Muñoz Molina no sólo el que disfruta embelesado, como hipnotizado, de su escritura, sino también el que es capaz de mirar con los ojos del autor, el que puede dejarse poseer por la mirada lúcida del escritor y dejar que le descubran cosas de la realidad que, sin su ayuda, tal vez nunca hubiera descubierto. Para ello, sin embargo, su lector modelo tiene que ser participativo y rellenar los *espacios vacíos* de los que hablaba Iser. En una conversación mantenida

⁶⁶² A. Muñoz Molina, “Semanas con Dickens”, en *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 30-31.

con Martín Gil, admite esa exigencia de colaboración con el lector: “Dejo esos espacios en blanco para que el lector los complete. Creo que una parte del proceso de aprendizaje del escritor es saber callar a tiempo, saber no decir las cosas, porque las cosas que no se dicen tiene más fuerza que las cosas que se dicen”⁶⁶³. Esos espacios en blanco, esas imprecisiones están en el origen del poder sugestivo de la literatura, que con una serie de palabras, logra crear todo un mundo. Muñoz Molina cita a Cervantes, con quien está de acuerdo, diciendo que, “sabiamente, pedía que se le alabara no por lo que escribía, sino por lo que dejaba de escribir”⁶⁶⁴.

La sugestión de la literatura provoca que el mundo creado en la novela no se haga efectivo, como decía Iser, hasta que no entra en juego la participación del lector, cuyo papel es fundamental. A este respecto, el jienense, destacando la importancia del silencio en la ficción, insiste, como contrapartida, en la necesidad de la participación del lector para que el proceso comunicativo de la literatura surta efecto: “El juego de lo que se dice y de lo que se calla da a las palabras escritas una tercera dimensión espacial [...], líneas simultáneas de significación que adquieren su única resonancia posible en la conciencia del lector”. Y añade, de nuevo, que “la elipsis es el gran aprendizaje de un novelista”⁶⁶⁵.

En definitiva, Muñoz Molina quiere un lector completo y complejo: inteligente pero entregado a los delirios de la ficción; que se deje llevar por el autor, pero que participe activamente en el proceso comunicativo de la literatura; que permita que se le descubran los misterios de la vida, pero que obligue al escritor a esmerarse en ese descubrimiento. Es decir, en sus propias palabras, “l’écivain désire

⁶⁶³ J. F. Martín Gil, art. cit., pág. 28.

⁶⁶⁴ A. Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, edición citada, pág. 44.

⁶⁶⁵ *Ib.*, pág. 78.

surtout être lu avec l'attention d'une intelligence vive et d'une imagination enthousiaste"⁶⁶⁶. Es decir, el escritor quiere para sí, concibe a su lector modelo, como la mezcla equilibrada de competencia literaria y de inocencia ante la literatura.

Por otra parte, aunque el ubetense no lo declara abiertamente en ninguno de sus escritos teóricos, su lector ideal debe ser un conocedor de la tradición occidental, para, así, poder establecer con él toda una serie de complicidades fijadas a partir de ciertos guiños, citas más o menos solapadas, serias o paródicas, en sentido literal o irónico. En el prólogo que Pere Gimferrer escribe para el primer libro del autor, la recopilación de artículos aparecida bajo el título *El Robinson urbano*, destaca el hecho de que el novelista utiliza palabras de otros autores, los cita sin hacer ninguna distinción tipográfica, hecho éste que, según Gimferrer, "presupone así, acaso no sin fundamento, la complicidad de sus lectores, y con ello determina de antemano la naturaleza del público al que se dirige"⁶⁶⁷. Efectivamente, el público de Muñoz Molina debe ser ante todo conocedor de la buena literatura hispánica, la que conforma el canon español, además de conocer, de igual manera, las grandes obras y los grandes autores de la literatura universal: Proust, Faulkner, Kafka, etcétera.

En contraposición al conocimiento de la literatura culta, integrada en el canon de la tradición occidental, también es necesario, para captar todas las referencias irónicas y paródicas que el autor le lanza al lector, que quien se acerque a la obra del ubetense esté familiarizado con los tópicos y los estereotipos de los géneros populares de la literatura y, de la misma forma, con los géneros cinematográficos –principalmente, con el género negro–, pero también con los tópicos sentimentaloides y

⁶⁶⁶ A. Muñoz Molina, "Préface" a C. Pérès, *op. cit.*, pág. 5.

⁶⁶⁷ P. Gimferrer, "Prólogo" a A. Muñoz Molina, *El Robinson urbano*, edición citada, pág. 5.

pseudorománticos que se desprenden de cierta forma del cine y de la literatura menos seria. De esta forma, para ser capaz de interpretar, en su justa medida, algunos episodios de *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* o *Los misterios de Madrid*, deben conocerse los tópicos del género policiaco, haber visto algunas películas pertenecientes al cine negro y, alguna vez, haber leído los disparates de los folletines decimonónicos o haberlos visto llevados al cine. Según Salvador A. Oropesa, “se da por hecho que el lector [...] ha visto gran parte de las películas del cine negro norteamericano o está lo suficientemente familiarizado con las reglas del género”⁶⁶⁸. En efecto, quien quiera disfrutar de verdad con novelas como *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros* debe saber algunas cosas: que Humphrey Bogart protagonizó una película que se llamaba *Casablanca* y que, en cierta escena, le pide a un pianista negro que vuelva a tocar la misma canción; o debe saber, para entender las connotaciones morbosas del *streptase* de Rebeca Osorio, que, en 1946, Charles Vidor hizo bailar a Rita Hayworth en *Gilda*.

7.3. El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina

El análisis de los personajes en la obra del narrador ubetense sacó a la luz ciertas cuestiones relacionadas con la importancia del *lector ficticio* en su novelística. El concepto de *lector ficticio* fue desarrollado por H. Link a partir del proceso de la comunicación literaria fijado por W. Iser, para quien la comunicación literaria concluía al producirse la implicación del lector. Link, aprovechando el concepto creado por Iser de *lector implicado* desdobló este concepto en dos facetas distintas: la extratextual y la intratextual. Reservó para el primer nivel el calificativo de *implicado*, y llamó *lector ficticio* al que existe en el nivel textual de la

⁶⁶⁸ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 68.

obra. El *lector ficticio*⁶⁶⁹ es el destinatario, incluido en la obra, al que se le dirige la narración principal o al que, esporádicamente, se le cuentan diversas historias o partes de la historia principal. Se ha dicho que el análisis de los personajes molinianos arrojó cierta luz sobre este aspecto porque, allí, respecto a alguna de sus novelas, se hablaba de una de las cualidades más importantes de la obra del andaluz: la narración oral, la existencia de unos personajes enfermos de ficción que sienten la necesidad de contar sin parar. Pero para que esos personajes cuenten, evidentemente, debe haber otros personajes que escuchen y que estén interesados en que le sigan contando una historia. Ésos son los *lectores ficticios* de las novelas, según la terminología de Link.

En este apartado va a analizarse la forma en que Muñoz Molina utiliza esos *lectores ficticios* en su obra y cómo, a veces, se convierte en uno de los recursos más utilizados. Desde su primera novela –*Beatus ille*–, hasta su última obra –*Ventanas de Manhattan*– el novelista no ha dejado de utilizar a personajes como destinatarios de las historias que son contadas en la novela.

La manera en que usa esos *lectores ficticios*, sin embargo, no siempre es idéntica. En algunos casos, en sus primeras novelas sobre todo, aparece un tipo de lector que actúa como un investigador, un personaje que debe ganarse la historia por medio de sus pesquisas. No escucha cómodamente y sin implicarse lo que alguien le está contando, sino que debe indagar por su cuenta, utilizar las pistas que va encontrando, poco a poco, a lo largo del desarrollo de la novela, atar cabos y, como si fuera un lector real, extratextual, rellenar las lagunas (o *espacios vacíos* según decía Iser) que existen en las versiones que le han ido contando para, después, lograr llegar al desenlace correcto. Lawrence Rich habla de este mismo tipo de personajes en la obra del ubetense, pero recorre el camino inverso al seguido aquí. Él compara los detectives de

⁶⁶⁹ Conocido también como narratario.

las novelas con el lector, puesto que debe actuar de la misma forma: “In his search for the criminal, the detective acts as a «reader» who must construct a narrative version of crime from a number of clues in an indecipherable «text»”⁶⁷⁰. Aquí se sostiene el caso contrario, el de *lectores ficticios* que, atrapados por las historias que les cuentan, se han convertido en detectives. De cualquier forma, el resultado es idéntico: personajes que actúan dentro de la novela como rastreadores de pistas que utilizan luego para elaborar una historia y otorgarle un desenlace. Herzberger sí habla, específicamente, de lector-detective. Las palabras que destina a *Beatus ille* pueden ser utilizadas, también, para *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*: “In *Beatus ille* the way of telling the story is to entice Minaya into the mystery and to compel him to play the role of reader/detective”⁶⁷¹

Frente a este tipo de *lector ficticio* (lector-detective), se puede encontrar en la obra de Muñoz Molina otro tipo de lector. Es un lector acomodado que simplemente va escuchando lo que alguien le cuenta, sin tener que desarrollar ningún tipo de investigación activa, física, sino que actúa como cualquier lector de un nivel extratextual: se deja atrapar por el atractivo de la historia, pero su función es, únicamente, la de escuchar, entender y recrear en su mente el mundo creado por las palabras del narrador. Esto se da, sobre todo, en *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid* o *Carlota Fainberg*, aunque, como se verá, hay que tomar esta afirmación de la pasividad del lector intratextual con cierta reticencia y será necesario hacer, acerca de ella, algunas matizaciones.

Sin establecer claramente una clasificación –como se ha hecho aquí entre lector-detective y lector-acomodado–, Lawrence Rich percibe los dos tipos de lectores dentro de la producción literaria del novelista. Él

⁶⁷⁰ L. Rich, *op. cit.*, pág. 66.

⁶⁷¹ D. K. Herzberger, “Reading and the Creation of Identity in Muñoz Molina’s *Beatus ille*”, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. L, nº 2, 1997, pág. 386.

defiende que los lectores inscritos (*inscribed readers*) actúan en sus novelas haciendo las mismas operaciones que tiene que efectuar un lector real. De esta manera, se refiere a Darman, que es uno de esos lectores-detectives que actúan mientras son receptores de una historia, y que se esfuerzan, aunque son incapaces, a veces, de rellenar los huecos:

[Darman] can also be seen as an inscribed reader, lost in a textual world that he cannot “read” [...]. When Darman finds the older Rebeca writing on “una máquina de escribir donde no había ningún papel”, the absence of paper [...] is like Lucrecia’s letter emblematic of the “gaps” that Darman has encountered throughout the novel⁶⁷².

Es significativo que Rich utilice, para referirse a los pasos que debe seguir el asesino Darman, el mismo término que Iser crea para hablar de las lagunas que el lector tiene que rellenar si quiere efectuar una lectura significativa de una obra literaria. Darman, igual que Biralbo en *El invierno en Lisboa* e igual que Minaya en *Beatus ille*, se convierte en detective y receptor-oyente de una historia.

Rich también hace referencia al segundo de los grupos que se establece en este trabajo, aquel compuesto por los personajes lectores que actúan como un verdadero lector extratextual, atento sólo a las palabras que alguien cuenta, sin necesidad de actuar de una manera física, sino únicamente intelectual. Dentro de este grupo se engloba a los personajes lectores de *El jinete polaco*. Rich, en cambio, parece que se refiere a Manuel, de esta obra, en paralelo a Darman o a Biralbo:

In *El jinete polaco*, Manuel offers another case o an inscribed reader confronted with “text” which include photographs,

⁶⁷² L. Rich, *op. cit.*, pág. 72.

conversations, memories, letters and don Mercurio's Bible. Manuel "reads" to reconstruct the story of his past, and also plays the role of a detective who, by interrogating Julián, finally solves the mystery of the mummy⁶⁷³.

No es descabellado el planteamiento de Rich: Manuel lee las fotografías heredadas por Nadia, la Biblia protestante que en su día fue del médico don Mercurio, rememora hechos pasados, se identifica con "El jinete polaco" de Rembrandt, y luego, después de haber sido el receptor de todos esos datos –el *lector ficticio* de todos esos datos– se convierte en detective para descubrir el misterio de la emparedada. A pesar de este planteamiento bien engarzado, Rich pasa por alto un dato fundamental. Y es que Manuel, a lo largo de toda la novela no es el receptor, sino el emisor de una historia que le cuenta a Nadia, la verdadera *lectora ficticia*, la verdadera *inscribed reader*, de la novela. Sí es verdad que Manuel durante su infancia fue receptor de toda la tradición oral transmitida de padres a hijos. Pero en su adultez se ha convertido, gracias a las inquisiciones de Nadia, y a la estabilidad sentimental que le proporciona, en un emisor de palabras y, con ello, según se analizó en el capítulo de los personajes, enlazó de nuevo con las raíces de una tradición oral y popular. Por eso, las palabras de Rich se quedan en el primer estadio del crecimiento de Manuel (en la etapa primera de la recepción); sin embargo, no llega hasta el punto determinante de la obra: el momento en que Manuel deja de ser un mero transmisor de palabras que no entiende, las de aquellos idiomas que traducía instantáneamente sin prestarles atención, para convertirse en un

⁶⁷³ *Ib.*, pág. 72. También habla de "inscribed reader" en el caso de Marino, el protagonista del cuento "La poseída": "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" (*Ib.*, pág. 70).

eslabón imprescindible, y recreador, de la tradición oral de su familia. Su aporte fundamental –y ahí tiene Rich toda la razón– es haber añadido un punto importante, después de su encuentro con Julián, a la historia de su bisabuelo Pedro Expósito Expósito en relación con la emparedada y el médico don Mercurio.

Para hablar de los lectores *ficticios* del primer grupo, deben tenerse en cuenta unas palabras de Latorre Madrid. En su libro, refiriéndose a la novela *Beatus ille*, que él analiza desde la perspectiva genérica de la metanovela, compara a Solana y Minaya con los lectores reales. Dice que “al igual que Solana y Minaya, el lector tiene que hacer una labor de reconstrucción de la historia que se nos cuenta, completando de esta manera el proceso”⁶⁷⁴. Estas palabras, aplicadas a los personajes de *Beatus ille*, cuadran a la perfección con los *lectores ficticios* de *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. Santiago Biralbo –aunque ya se analizará en profundidad– es un detective, como Minaya, que va leyendo las pistas que Lucrecia y los villanos le van facilitando; Darman, también, es un cazador de pistas, un lector de huellas que, de vez en cuando, consume las novelas pertenecientes al género rosa que Rebeca Osorio, madre, publicaba con consignas secretas.

El *lector ficticio* fundamental de *Beatus ille* es Minaya. Desde el momento en que el joven llega desde Madrid huyendo de los grises, se convierte en el detective de unos hechos que sucedieron durante la guerra civil española. Hay que destacar que Minaya, supuestamente, está haciendo la tesis sobre el escritor Jacinto Solana, poeta perteneciente a la generación del 27 e injustamente silenciado. Hacer una tesis doctoral conlleva un proceso de lectura y de investigación que convierte al doctorando en un lector esponja que lo aprovecha todo. Esto es exactamente lo que le ocurre a Minaya: se interesa tanto por el tema de su tesis fingida, que acumula los datos proporcionados por todos los

⁶⁷⁴ M. A. Latorre Madrid, *op. cit.*, pág. 93.

habitantes de la casa-palacio de su tío: doña Elvira, su tío Manuel, la sirvienta Inés, el médico Medina, el escultor Utrera, etc. Además, busca los manuscritos de Solana y recorre sus pasos por la ciudad de Mágina. Minaya es el lector y recopilador de una serie de circunstancias y, en cierta manera, el creador de la historia, de *Beatus ille*, porque sin él, esos testimonios no se habrían ordenado ni habrían tomado la forma de una novela.

Esta última afirmación no debe sacarse de quicio. En la persona de Minaya se compendia toda la historia que, de otra forma, sólo habría sido una serie de conversaciones desenlazadas. Por otra parte, Minaya actúa igual que cualquier lector extratextual, rellenando los *vacíos* del texto (o de los testimonios y los manuscritos en el caso de Minaya) y, por ello, “creando” la novela. El verbo “crear” debe tomarse en el sentido de terminar de conformar la historia, simplemente, sin pretender que Minaya sea el verdadero creador de la novela. Esto es precisamente lo que se propone demostrar J. Prieto:

Minaya [...] funcionaría como un trasunto del lector, auténtico «iniciador» de la escritura, que no empieza cabalmente sino con el acto de la lectura. Así, la novela «que no ha necesitado ser escrita para existir» no es ya sólo «Beatus ille», que existe en la imaginación del detective/lector intratextual Minaya, sino también *Beatus ille*, que existe en la imaginación del lector extratextual, a través del acto creador de la lectura: la novela no necesita ser escrita porque es el lector el que la «escribe» de modo que, al leer, está escribiendo lo que el autor no escribió, segregando «páginas no escritas», como el falso escritor Solana confiesa al «lector» Minaya: «Ahora mismo su desengaño y su asombro siguen escribiendo lo que yo no escribí, segregan páginas no escritas», donde ese «ahora mismo» alude [...] tanto al momento intratextual

de la confesión como [...] al «ahora» extratextual, histórico, de la lectura⁶⁷⁵.

La teoría, a veces, avalada por otras teorías –la de la metaficción o la de los géneros postmodernos, en este caso–, puede oponerse al sentido común y a la práctica más pedestre y cotidiana. La afirmación de que la novela no ha sido escrita se opone a la realidad. Tal vez, no sea problema de la teoría, sino incapacidad de quien la interpreta, en este caso, quien escribe. Pero lo cierto, es que cuando Solana dice que Minaya sigue escribiendo lo que él no escribió, está indicando, claramente, que algo escribió. Entonces, la tarea del lector, más que escribir la novela es, según mantenía Wolfgang Iser, completar lo que el creador omitió para establecer con él una relación de compenetración.

Prieto tiene razón en cuanto a la complejidad estructural de *Beatus ille*. Muchos críticos han tratado de aclararla, pero no existe un acuerdo. La teoría más razonable parece ser la que concluye que quien escribe realmente la novela, quien la narra, es Minaya. Pero no simbólicamente, como sostiene Prieto, sino literalmente. Entonces, si esto es así, Minaya aprovecha los manuscritos de Solana para, a través de ellos, escribir, literalmente, la novela. En este caso, tendría que imaginar el suicidio y los pensamientos de Jacinto Solana antes de morir. Es ésta una estructura de muñeca rusa donde Minaya imagina –y escribe– que Solana imagina que Minaya imagina su suicidio.

De las palabras de Prieto, por tanto, son acertadas aquellas que se refieren a la cualidad lectora de Minaya, quien, efectivamente, lee el “Beatus ille” inédito y se convierte en creador literal de la novela que Solana no fue capaz de escribir en vida. Prieto distingue la “Beatus ille” imaginada por el lector Minaya de la *Beatus ille* imaginada por el lector extratextual. En esta dinámica de fijar distintas novelas de una misma

⁶⁷⁵ J. Prieto, art. cit., pág. 435.

obra, quizá habría que añadir otras dos formas de *Beatus ille*: la novela imaginada por Jacinto Solana, que no llegó nunca a existir, y la novela real e imaginada por el autor real, Antonio Muñoz Molina, que, aunque probablemente no coincida con ninguna de las otras tres, es la única palpable.

Aunque la obra nos llega, supuestamente, de manos de la recreación o creación primera de Minaya, hay que ser conscientes de la incapacidad intelectual del personaje. De los personajes de la novela, es él quien estaba menos preparado para hablar sobre Solana: en parte porque, debido a su juventud, no podía conocer lo que ocurrió en el tiempo de Mariana, Solana y su tío Manuel; y en parte, porque sufre una enfermedad que suele atacar a los personajes del ubetense: la confusión de la realidad y de la ficción. Minaya es el más entusiasta de los *lectores ficticios* de la vida de Solana. Sin embargo, y esto responde a la concepción literaria de Muñoz Molina, ese entusiasmo no es suficiente para ser un buen lector. El buen lector, para el ubetense, es el que ha aprendido a leer en la buena literatura, que es aquella que lo previene a uno contra la ficción, no se deja llevar por los tópicos literarios, sino que juzga lúcidamente esos tópicos aprendidos e intenta tener una visión más clara de la realidad, usando las herramientas de inteligencia y claridad que le proporciona la literatura.

El empacho de ficción y el exceso de imaginación –tratado en el capítulo de este trabajo “La realidad y la ficción”– que padece *el lector ficticio*, Minaya, es recriminado al final de la novela por el propio Jacinto Solana: “Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años” (*Beatus ille*, pág. 309). Minaya se ha equivocado al leer, ha rastreado las pistas y se ha quedado con las que se adaptaban a sus expectativas. Como el

propio Solana le dice, él le ha ofrecido lo que quería encontrar, y por eso, precisamente, lo ha encontrado. Herzberger, en este sentido, sostiene que había muchas posibles historias y que la que imaginó Minaya no era más que una de ellas. Ni a Minaya lo salva la lectura, ni a Solana la escritura:

Yet *Beatus Ille* is not a novel that ultimately opts to authenticate life either *through* narration or *as* narration. Indeed, both Solana and Minaya are unable to define or legitimate themselves through writing and reading, for each knows (as does Muñoz Molina) that their narrative is only one story among many, that all stories are illusions, and that illusions ultimately leave the characters unpropped against life⁶⁷⁶.

Aunque Herzberger, y el propio Solana, sostiene que existían muchas historias posibles, sólo hay una que responde a la realidad: aquella que cuenta la traición de Solana ante su amigo Manuel y ante los ideales de la república, y la del Solana fracasado, incapaz de escribir la gran obra literaria que anhelaba. Por eso, es verdad que la escritura no salva a Solana y que la lectura tampoco salva a Minaya: porque el primero ha ideado una historia que sólo se aproxima levemente a la realidad; y porque el segundo, no ha sido capaz de discernir aquello que había de realidad, y aquello que había de ficción, en los manuscritos que encontró y en las historias que oyó en casa de su tío Manuel. Por eso la lectura de Minaya es un fracaso y por eso, aunque haya muchas historias posibles, sólo una convierte al lector en un buen lector (en este caso un buen lector-detective) y al escritor en un buen escritor. Efectivamente, de este planteamiento bebe la concepción literaria de Muñoz Molina, para quien la literatura tiene que ser un esfuerzo continuo no sólo por entretener –que también– sino por dilucidar los entresijos de la realidad y

⁶⁷⁶ D. K. Herzberger, “Reading and the Creation of Identity in Muñoz Molina’s *Beatus ille*”, art. cit., pág. 389.

desechar los mitos de la literatura. El escritor no debe darle al lector los tópicos a los que está acostumbrado (según el *horizonte de expectativas* conceptualizado por Jauss), sino zarandearlo en esos tópicos y hacerlo consciente de las verdades de la realidad. Por otra parte, el lector no tiene que buscar las historias que lo engañen, en las que se acomoda su inteligencia, sino que debe exigirle al escritor que haga un esfuerzo de lucidez y que lo lleve consigo.

Los esfuerzos del escritor y del lector deben dirigirse en una misma dirección, porque sólo de esa forma se puede llegar a completar la creación de una obra literaria. El propio Herzberger, al comienzo del artículo citado, señala que en la novela se explora “the way in which writing and reading coalesces as both prefigurative and configurative components of narrative creation”⁶⁷⁷. Efectivamente, el escritor es el primer paso en el proceso comunicativo (prefiguración) y el lector, el segundo paso, configurador de un significado concreto para la obra. En el caso de *Beatus ille* el lector ficticio camina hacia el mismo punto que el autor ficticio, pero con el inconveniente que se ha visto antes: la dirección equivocada hacia la que ambos se encaminan.

Para algunos escritores, Minaya es, tal vez, lo que ellos considerarían un lector modelo: obedece y experimenta exactamente lo que Solana dispone. No obstante, éste no es el lector modelo, extratextual, al que Muñoz Molina dirige sus obras. Minaya experimenta unos sentimientos según los prejuicios que tenía acerca de Solana y de su historia. A Minaya no lo ha cambiado la literatura, al contrario, la literatura se ha adaptado a él. Quien sí recibe una modificación en su forma de enfrentarse a la ficción, quien sí se da cuenta de que hay que estar alerta contra las trampas de la imaginación es el lector real de Muñoz Molina, que se percata, cuando Minaya se encuentra con Jacinto Solana, de que hay una gran mentira detrás de toda esa historia de

⁶⁷⁷ *Ib.*, pág. 382.

heroicidades y grandezas artísticas, tramada por el propio Solana y actualizada por Minaya. Minaya no es el lector modelo del ubetense; su lector modelo es el que comprende el proceso de desmitificación que se está dando en la novela. El ubetense renuncia a ofrecerle al lector lo que está esperando. Solana ofrece a Minaya el pacto para seguir inmersos en la mentira; Muñoz Molina se niega a ese pacto de silencio y le muestra a su lector real la verdad, no permite que Solana silencie lo que en realidad fue la historia de su vida:

Piense, si lo prefiere, que este momento no existe, que usted no me vio esta tarde en el cementerio o que no fui más que un viejo tullido que miraba una tumba y al que usted vio y olvidó como un rostro que se le cruzara en la calle. Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo lo he obedecido⁶⁷⁸ (*Beatus ille*, pág. 310).

El caso de Santiago Biralbo no es exactamente igual que el de Minaya. Piénsese que *Beatus ille*, según suele considerarse, es una metanovela donde, forzosamente, son más patentes las relaciones entre escritor, escritura y lector dentro del propio texto. En *El invierno en Lisboa* pasa algo muy peculiar. El narrador que se comunica con el lector real es el innominado amigo de Biralbo, que es, a la vez, el *lector ficticio* que escucha la historia que el pianista le cuenta. De la misma forma, el músico es, además de contador de su propia historia, el lector ficticio que debe desentrañar las incógnitas planteadas en el caso de la desaparición de Lucrecia y del cuadro de Cézanne, ambicionado por Toussaints Morton, Daphne y Malcolm, convirtiéndose, de esta manera, en lector-detective. Existe entonces en esta novela un doble proceso de lectura: la pasiva, llevada a cabo por el narrador, que reconstruye la historia para

⁶⁷⁸ Esto apoya lo que se dijo más arriba acerca de la estructura de la novela: es Minaya, efectivamente, quien escribe la novela que Solana no pudo concluir.

poder transmitírsela al lector real; y la lectura activa de una serie de pistas y engaños a los que se enfrenta Biralbo, que, como el narrador, se convierte en transmisor de una historia, en este caso, ante su amigo innominado.

Acercas del proceso de lectura llevado a cabo por el que después se convertirá en el narrador principal de la historia, afirma Rich que, “as an author, the narrator «writes» Biralbo’s story, but he must first «read» it, which he does by supplanting its indeterminacies”⁶⁷⁹. Como se puede apreciar, el narrador actúa de la misma forma que un lector real. El lector real se introduce en la historia que le cuentan, ya sea escrita u oral, y trata de rellenar con ayuda de su inteligencia los datos que no quedan claros en la narración, las indeterminaciones, voluntarias o no, con las que el narrador ha sembrado su texto. En este sentido, son interesantes las palabras de Forster, para quien “el misterio es esencial para la trama, y no puede apreciarse sin inteligencia [...]. Para apreciar un misterio, parte de la mente debe dejarse atrás, rumiando, mientras la otra parte sigue avanzando”. Un poco después, insiste en que “la memoria y la inteligencia están íntimamente conectadas, pues si no recordamos no podemos comprender [...]. El que teje la trama espera que recordemos, y nosotros esperamos que no nos deje cabos sueltos”⁶⁸⁰. Efectivamente esos son los papeles de lector y autor: el primero tiene que ser lo suficientemente paciente para esperar a que las lagunas vayan llenándose de significado y ha de establecer hipótesis temporales que le permitan continuar la lectura. El recuerdo de esas hipótesis hace que, después, el autor las desmienta o las confirme, dependiendo de sus intenciones. Lo fundamental es que el autor recoja, en el desenlace de la novela, el fruto de esos vacíos, que fueron sembrados a lo largo de la obra. Ciertamente, como ha dicho Forster, hay un contrato latente entre lector y autor en el

⁶⁷⁹ L. Rich, *op. cit.*, pág. 71.

⁶⁸⁰ E. M. Forster, *op. cit.*, pág. 116.

que el primero se compromete a permanecer atento, a hacer uso de su inteligencia y memoria; y en el que el segundo se compromete a desenmascarar los misterios de la trama, para que el esfuerzo del lector no haya sido inútil.

El lector real tiene como único informante para conocer los detalles de la historia al narrador que se la cuenta. No tiene más remedio que fiarse de él. A partir de la ruptura que se produjo a principios de siglo XX con el narrador omnisciente y seguro, propio de la novela decimonónica, el lector no tiene más remedio que confiar en un narrador inseguro, al que se le escapan aspectos importantes de la historia que el lector debe suponer o imaginar. A este respecto, Oropesa destaca, en relación con el narrador de *Beatus ille* y de *El invierno en Lisboa*, la importancia del ejercicio creativo del lector extratextual: en la primera, porque “el reto intelectual es descubrir quien es el narrador”; en la segunda, porque “hay que sacar el máximo provecho de la información que se posee y ser capaz de sacar conclusiones, porque el lector no sabe en qué ocasión el narrador le va a fallar”⁶⁸¹.

Este mismo problema es el que se encuentra Biralbo en su recorrido por los infiernos de la noche y de la delincuencia. Sus informantes son realmente parciales, subjetivos y le cuentan, descaradamente, lo que les conviene para sus propósitos. Si a Minaya, recuérdese, se le cuenta la historia que esperaba, Biralbo se encuentra ante una historia que lo desborda y lo desubica por completo: él espera que Lucrecia viaje para reunirse con él y se encuentra, sin saber por qué, con que Lucrecia se marcha sola hacia Lisboa. Cuando esperaba cartas que hablara de ellos y de la distancia que los separaba, se encuentra con una carta en blanco, o con un plano de no sabe dónde. Ignoraba que Lucrecia estaba usando el poder que había adquirido sobre él, en virtud de un amor que no sería correspondido hasta el final: Lucrecia sabía que

⁶⁸¹ S. A. Oropesa, *op. cit.*, pág. 58.

el pianista guardaba absolutamente todas sus cartas. Biralbo tampoco sabe a qué se refieren los villanos cuando lo persiguen y lo torturan pidiéndole el cuadro, el dinero o el paradero de Lucrecia. Todos estos indicios de que algo raro sucede empujan a Biralbo a actuar, a buscar Burma en Lisboa, a buscar a Lucrecia y a exigirle que le cuente con pelos y señales todo lo que ignora. Biralbo se ha convertido, indirectamente y a través de su amigo narrador, en el apoyo del lector real para desentrañar la misteriosa búsqueda de los villanos y los extraños viajes de Lucrecia.

El *lector ficticio* que es Biralbo sufre durante toda la novela una desorientación absoluta. Sin embargo, actúa con inteligencia, va recabando datos de las frases a media de los malhechores, de los gestos extraños de Lucrecia y de sus palabras que no comportan un significado claro. Los únicos informantes fiables de Biralbo son sus amigos: el narrador sin nombre, Floro Bloom o Billy Swann. Incluso ellos, en algún momento y en pro de su bienestar, engañan al pianista. Billy Swann es, en este sentido, determinante, porque será él quien le dé la carta de Lucrecia, después de llevarla muchos meses consigo y quien finalmente desvele el lugar de Lisboa en que vive la protagonista.

El otro *lector ficticio* de la obra, el narrador, escucha la historia directamente de boca de Biralbo, al menos los últimos años de la historia, durante los cuales había perdido el contacto con el pianista y con sus líos de falda. Al principio de la novela, el narrador también conoce los hechos de primera mano, participa, incluso, en la acción, ya que tuvo un negocio con Malcolm. Tendrá que esperar, no obstante, a que Santiago Biralbo le desvele algunos de los misterios que él no llegaba a comprender: por ejemplo, aquella vez en que el narrador y Floro Bloom encontraron restos de ceniza y cigarrillos en el *Lady Bird* y supusieron que había sido él y Lucrecia. Tiempo después sabrá, de boca de Biralbo, los pormenores de la noche anterior. El narrador también se percató de las miradas que Lucrecia dirigía al pianista, pero no sabrá si aquellas insinuaciones

significaban algo hasta que Biralbo desvele su historia de amor. Se podría decir que se cumple aquí aquello de que las apariencias engañan y de que la literatura, en este caso el relato oral de Biralbo, arroja luz sobre las incógnitas de la realidad.

Santiago Biralbo, por tanto, es lector y transmisor de la historia. Gracias a sus indagaciones ha conseguido descubrir las intrigas que Lucrecia, Malcolm y sus secuaces se traían entre manos. Y después de conseguirlo ha transmitido la historia al lector real. El lector real por su parte, en manos del narrador sin nombre, tiene que hacer un acto de imaginación al final de la novela. Los *espacios vacíos* con los que se encuentra en el desarrollo de la obra son rellenados, con éxito, por el narrador, informado por Biralbo. Sin embargo, cuando el pianista desaparece de la acción y aparece Lucrecia buscándolo, el lector real sólo posee las informaciones parciales del narrador, que también desconoce dónde está Biralbo, qué hace allí Lucrecia y por qué lo busca, y, en última instancia, cómo va a acabar la historia de amor entre los dos. El lector real, y el narrador que también es *lector ficticio*, tiene que hacer un esfuerzo imaginativo para intentar poner un cierto orden a ese final abierto de la novela. Obviamente, nadie sabe qué sucede después, envuelto todo, como está, en el halo enigmático del pianista y de su amante. El único que podría informar a los lectores del futuro es Biralbo, convertido ya en Giacomo Dolphin, pero se ha callado definitivamente. Son irónicas las palabras del recepcionista que comunica al narrador que el músico se ha marchado: “– ¿Le dijo algo más? / – Usted conoce al señor Dolphin. –El recepcionista sonrió, ligeramente erguido–. No es hombre de muchas palabras” (*El invierno en Lisboa*, pág. 219). Aquí se apaga definitivamente la voz de Biralbo.

Darman es el último de los *lectores ficticios* que actúan, haciendo suya la historia que le cuentan o que rastrea. Puede parecer extraño que se hable de Darman, el narrador sin discusión de *Beltenebros*, como un

lector dentro de la obra. Va en contra de esta cualidad de receptor intelectual que sea él quien lleva, siempre, la voz cantante en la novela, quien decide lo que debe hacerse, quien determina caprichosamente ciertos aspectos de su aventura, aunque esté bajo las órdenes de un grupo de resistencia clandestino. A pesar de todos estos puntos en contra, Darman es un lector-detective por varias razones. En primer lugar, porque, para localizar a Andrade, y acabar con él, debe dilucidar la validez de ciertas pistas que encuentra durante su búsqueda. De la misma forma, va oyendo lo que diversos informantes le cuentan: desde el personaje deforme, que es portero de la *boîte*, hasta la conversación que escucha, entre Ugarte y sus acompañantes, en el almacén abandonado en que esperaba hallar a Andrade. En segundo lugar, porque es capaz de amarrar los cabos sueltos que existieron, veinte años antes, en el caso Walter. Como un lector real, mantuvo en su memoria todas las imprecisiones del caso Walter y, por efecto del estilo especular de la obra, se percata de las similitudes que guardan ambos casos. A partir de ese momento, Darman es capaz de rellenar las lagunas existentes, con una sagaz inteligencia, y llegar a una conclusión. En el sentido enunciado, Darman es un lector-detective.

Por otra parte, Darman es un lector en el sentido literal, un lector de novelas. Rebeca Osorio, madre, antes de que se produjera el ajusticiamiento de Walter, era la encargada de transmitir consignas a los miembros del grupo de resistencia a través de sus obras. Darman las había leído todas y, de la misma forma que el resto de los integrantes del grupo, había seguido las instrucciones que allí se indicaban. Silvia Bermúdez, en su artículo “Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*”, pone en relación estos dos géneros: el negro y el rosa. En su estudio, sostiene la existencia de un cambio de papeles en cuanto a la sexualidad, con la que se relaciona cada uno de los géneros. Si el género negro, tradicionalmente, está asociado con el sexo

masculino y el género rosa con el sexo femenino, en *Beltenebros* se ha producido una confluencia de ambos: el género rosa se convierte en la guía que deben seguir los hombres duros de la novela, incapaces de actuar sin las órdenes inscritas dentro de las novelas que Rebeca Osorio escribía; por otra parte, el sexo femenino actúa según los patrones básicos y los tópicos conocidos de la novela negra. De hecho, es Rebeca Osorio, hija, quien, en última instancia, acaba con el comisario Ugarte: el sexo femenino, según Bermúdez, se ha apoderado del ámbito cerrado y exclusivo del sexo masculino, que suponía el género negro. Muñoz Molina, al convertir a Darman en lector de novela rosa ha roto las barreras que separaban estos dos géneros populares, ligados, cada uno de ellos, a uno de los dos sexos⁶⁸².

Darman, en otro sentido, y al igual que Biralbo o Minaya, experimenta un sentimiento continuo de inseguridad. Durante el primer caso, no hacía más que cumplir los mandatos de la organización antifranquista, sin detenerse, como haría todo buen lector real, en los espacios vacíos que tenían lugar en la historia. En el caso Andrade, por el contrario, Darman se interesa por los dilemas irresolutos, y las contradicciones de la historia, y pretende otorgarles una conclusión razonable y cierta con su búsqueda. El problema es que se produce el conocimiento de la verdad demasiado tarde, cuando ya Walter y Andrade han sido ejecutados. En esta actuación de Darman, puede apreciarse un comportamiento idéntico al de cualquier lector extratextual. El lector real reacciona como Darman, o Darman actúa como el lector real, ante los misterios de la historia: determina hipótesis, rastrea pistas a lo largo del texto, desconfía de informantes inseguros y, finalmente, asiste y participa en la resolución de ese misterio. Ivette Sánchez habla acerca del papel del lector real ante el suspense de una novela. Sus palabras son

⁶⁸² Vid. S. Bermúdez, art. cit.

perfectamente aplicables al lector implícito de las tres primeras novelas de Muñoz Molina:

El lector o espectador reacciona participando comprometida y emocionalmente en la espera de algo inesperado, entregándose con placer a este particular código comunicativo hecho de un juego de incertidumbres, sorpresas, despistes, engaños, que desemboca en el deseo de resolverlo todo⁶⁸³.

Este fragmento describe muy bien la actitud de Darman ante el caso del último de los traidores, excepto en el sentido placentero de la lectura: para el lector real ese enfrentamiento con el misterio puede convertirse en un juego de inteligencia; para Darman, responde a una exigencia vital, a la necesidad de tranquilizar la propia conciencia ante las injusticias cometidas en el pasado, y de asegurarse que no está cometiendo las mismas atrocidades en el presente⁶⁸⁴. La lectura de Darman se lleva a cabo para intentar descubrir por fin qué persona se oculta bajo el nombre de “Beltenebros” y evitar, así, nuevas injusticias y asesinatos.

El segundo tipo de *lector ficticio*, que puede encontrarse en la obra del ubetense, es el de aquellos personajes que son receptores de una historia, pero que no actúan como detectives, sino simplemente escuchan aquello que otro les está narrando. Muñoz Molina ha confesado que sus personajes le importan más por lo que cuentan, o por lo que están dispuestos a contar, que por lo que hacen⁶⁸⁵. Este interés particular del escritor provoca que, en la mayoría de sus novelas, haya personajes que

⁶⁸³ I. Sánchez, art. cit., pág. 93.

⁶⁸⁴ La diferencia de actitudes se corresponde con el cambio de perspectiva que se produce, según J. F. Colmeiro, en la transformación de la novela policíaca –que responde a un planteamiento estético– en la novela negra –que implica un comportamiento y una postura ética– (Vid. pág. 240 de este trabajo).

⁶⁸⁵ A. Muñoz Molina, “La invención del personaje”, art. cit., pág. 87.

cuentan cosas y personajes que las escuchan. De hecho, muchas de sus obras están estructuradas, precisamente, de esta manera: piénsese en *Carlota Fainberg*, que es el ejemplo más claro de transmisión y recepción de una historia dentro de la propia novela; o en la parodia folletinesca *Los misterios de Madrid*, donde Lorencito Quesada narra sus aventuras madrileñas a un mozo farmacéutico que lo idolatra y que será el encargado de redactar la obra; o en *El jinete polaco*, donde Nadia escucha atentamente todas las voces de Mágina, recuperadas por su amante Manuel y transmitidas de manera detallada.

Siguiendo un criterio estrictamente cronológico, se comenzará por el análisis de *El jinete polaco*. Se ha hablado antes de la interpretación que hace Rich de Manuel como lector inscrito o implicado dentro de la novela. Se sostenía allí que más que lector inscrito, Manuel era el verdadero emisor de la historia y, por tanto, quien se convertía en receptora era Nadia. Efectivamente, Manuel fue el receptor de todos aquellos cuentos que contaba su abuelo al calor de la lumbre en las noches de invierno, o de aquellas leyendas que los hombres de campo se contaban antes de marchar a la recolección de la aceituna. Además de esas historias que hablaban del comandante Galaz, del médico don Mercurio o de la momia emparedada, Manuel fue también el receptor de una serie de costumbres y de tradiciones orales que marcaron toda su infancia: los miedos irracionales a ciertos poderes maléficos de la naturaleza (por ejemplo, la muerte súbita para quien, en una noche de San Juan contara todas las estrellas del cielo; o el miedo extravagante a morir de un resfriado o asfixiado por los gases virulentos e incontrolables del brasero), el sentimiento de pertenencia a una familia y la necesidad de conservar y transmitir sus costumbres propias.

Ciertamente, Manuel es en su infancia únicamente receptor, pero después se convertirá en el transmisor efectivo de la herencia recibida en su niñez, y contra la que se había rebelado en la adolescencia. En ese

momento, el *lector ficticio* es Nadia. Manuel ha sido movido por todas las narraciones que recibió de pequeño –primero en forma de rebelión y luego en forma de aportación personal a la historia colectiva de su familia–. En cierta forma, también Manuel actúa como lector-detective al interesarse por el desenlace de la leyenda de la emparedada. No puede compararse, sin embargo, con Minaya, Biralbo o Darman. Estos se toman el misterio que hay que resolver como algo personal; Manuel, en cambio, encuentra casi por casualidad la resolución del caso. No se preocupa por él, llega a Mágina no movido por el deseo de conocer el final de la historia –se conformaba, como cuando era pequeño, con los detalles legendarios que le habían contado–, sino con motivo de la muerte de su abuela Leonor. La actividad de Manuel se refiere, precisamente, al hecho de haberse convertido en uno más de los eslabones en la transmisión de la historia familiar. En este sentido, Manuel está a mitad de camino entre los lectores-detectives, de las primeras novelas del ubetense, y los lectores que no participan en la elucidación de la historia que les están contando.

Nadia, en cambio, es la receptora total de la historia de Manuel. Es verdad que, en ciertas contadas ocasiones, Nadia toma la palabra y cuenta a Manuel –y de esto se beneficia el lector real– algunos episodios oscuros de su vida. A pesar de ello, la historia fundamental es la que cuenta Manuel y la lectora ficticia es Nadia, durante, prácticamente, la totalidad de la novela. Nadia se convierte en el lector paciente que espera a que Manuel le vaya contando su vida, las relaciones infantiles con su familia, los problemas amorosos y su enfado universal durante su adolescencia y, ahora, la reconciliación con sus raíces. Nadia se comporta, también, como un lector real: ante las lagunas que Manuel deja en su narración, por despiste o por incapacidad, ella interpone su propia experiencia vital para completar esas imprecisiones. De manera que, cuando Manuel no puede contarle lo que pasó cierta noche, Nadia

acude en su ayuda y transpone sus experiencias vitales a la historia⁶⁸⁶: durante aquella noche de borrachera acerca de la cual Manuel no recuerda nada, Nadia, que estuvo con él, aporta esas informaciones necesarias, completa esos vacíos como un lector activo y permite, así, que la historia narrada pueda continuar desarrollándose. El lector real debe apoyarse en los datos sacados a la luz por ambos personajes para componer, para “crear” el significado global de la obra.

El proceso de la narración de Manuel, por tanto, antes de llegar al lector real, pasa por las relevantes contribuciones que aporta Nadia, quien rellena algunas de los espacios vacíos que se dan en lo que cuenta Manuel, como se ha visto. Marco Kunz, en una reflexión acerca de las relaciones entre el lector real y el narrador de *El jinete polaco*, omite un paso bastante importante: el de la recepción de Nadia como *lector ficticio*. Él compara las técnicas utilizadas por Manuel, para elaborar su historia, con las técnicas similares que debe utilizar el lector real en la recepción de la novela:

En *El jinete polaco* la técnica de anticipación y resonancia no está simplemente al servicio de una representación mimética del trabajo de la memoria del protagonista, sino que además obliga al lector a una actividad mental paralela a la de Manuel, es decir, establece una analogía entre las anacronías, vacilaciones y repeticiones de la narración y el proceso de la recepción⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ Bobes Naves habla acerca de esta transposición de experiencias vitales en el texto literario que se está leyendo. Ella se refiere, concretamente, a los personajes, pero es extensible a todos los aspectos de la novela: “Una galería de hombres, a los que conoce el novelista [...] da paso, por copia directa o por selección y combinación, a un personaje ficcional. El lector, partiendo también de la galería de personas que conoce, va identificando por su parte rasgos sueltos o personajes completos que se corresponden con su experiencia vital” (M. C. Bobes Naves, art. cit., págs. 45-46).

⁶⁸⁷ M. Kunz, art. cit., pág. 137.

Todos esos grandes esfuerzos memorísticos, llevados a cabo por Manuel, tienen, no obstante, el apoyo de la memoria personal de Nadia, que en su corta estancia en Mágina, también conoció algunas de las leyendas propias de la tradición colectiva. Cuando Manuel se acuerda de la leyenda del comandante Galaz, Nadia le señala ciertos aspectos de su vida cotidiana, independientes del mito, que sólo la hija podía conocer. Así, esos esfuerzos de anticipación y de resonancia a los que se refiere Kunz, y que efectivamente existen en la obra, están enriquecidos por las aportaciones puntuales y certeras de Nadia. Después de este enriquecimiento, la obra llega a lector real, al último receptor de la narración que, siguiendo el mismo proceso llevado a cabo por Manuel, es capaz de atribuir un significado completo a lo que está leyendo. Por todo lo dicho, el paso omitido en esta reflexión de Kunz debe ser tenido en cuenta en el momento de la recepción final, porque el lector real sería incapaz de entender algunos aspectos indescifrables de la trama sin la ayuda de la hija del comandante Galaz.

En otro sentido, el lector extratextual establece una relación sentimental con los protagonistas de la novela que lo impele a seguir oyendo las historias que Manuel le está contando. Sin embargo, en algunas ocasiones el lector real no puede mandar sobre los personajes ni encuentra el apoyo de Nadia. Casi al final de la obra, cuando existe una ligazón sentimental con alguno de los personajes de las historias del narrador, como, por ejemplo, el teniente Chamorro, ocurre algo que despierta el deseo de que sigan contando. Manuel se pasea, inopinadamente, por las calles de Mágina. En ese paseo se encuentra con Chamorro y lo describe del siguiente modo: “Pasa a mi lado sin verme, gesticulando con un dedo acusador mientras habla de la corrupción de los tiempos, y un acceso de timidez me impide acercarme a él, aunque me ha contado mi padre que siempre le pregunta por mi” (*El jinete polaco*, pág. 577). El lector real se queda con ganas de saber qué le habría contado el

teniente en el caso de que la timidez de Manuel le hubiera permitido saludarlo; espera que Manuel se arrepienta en el último momento y le hable y le pregunte cómo está, y se deje contar historias como las de su infancia; desea que el teniente Chamorro reconozca al forastero, en que se ha convertido Manuel, y finalmente mantenga con él una conversación. Esto, sin embargo, no ocurre. Manuel y el teniente Chamorro siguen sus caminos, y Nadia no puede completar la información porque no está, porque todavía no ha llegado de Nueva York.

La última parte de la novela abre nuevas perspectivas de historias futuras. Mientras Manuel se establece en su pasado, está pensando las cosas que tiene que contarle a Nadia. Y se las va contando, aunque ella no esté presente. Gracias a esas ansias de Manuel por contarle a su amante –al *lector ficticio* que es Nadia– todos sus sentimientos y todas sus impresiones, el lector real tiene acceso a ese material de la historia. Por esta razón es tan importante no omitir el estadio de recepción por parte de Nadia, como hace Kunz en sus palabras, por otra parte muy acertadas, acerca de las técnicas de anticipación y resonancia. El monólogo de Manuel no llegaría hasta el lector si no existiera la figura enamorada de Nadia. Es más, sin Nadia, Manuel no habría salido jamás de la dinámica de las traducciones sin sentido y de la transmisión de palabras que no lo explicaban íntimamente. Hasta que no aparece Nadia en su vida, Manuel no se convierte en creador de historias. Con su llegada, Manuel retoma las palabras de su infancia y de su ciudad natal, las palabras de Mágina y de sus gentes, que consiguen introducirlo de nuevo en una historia colectiva que le permite abandonar el desarraigo y la desorientación en la que se encuentra.

El pobre Lorencito Quesada, protagonista de *Los misterios de Madrid*, sufre en sus carnes una desorientación tan intensa como la de Manuel, aunque, por supuesto, mucho menos heroica. Las aventuras que

le acontecen en Madrid están teñidas por el humor y la parodia que Muñoz Molina imprime a esta obra. Nadie, en su sano juicio, creería dignas de ser contadas esas aventuras, pero Lorencito Quesada, el ilustre reportero de Mágina, se cree en el deber de contarle al farmacéutico sus desdichas y las de una familia destacada de la ciudad. Peor juicio tiene todavía el farmacéutico que no sólo considera que esa aventura es digna de ser escuchada por él, sino que es digna de ser escuchada por todo el público lector.

El farmacéutico es el verdadero *lector ficticio* de esta obra. Lorencito Quesada tiene que ir por las calles de Madrid buscando pistas que le indiquen dónde se encuentra y quién robó el Santo Cristo de la Greña. En este sentido, como el resto de los lectores-detectives que se han venido comentando, participa de la cualidad de lector dentro de la obra. La diferencia de Lorencito con el resto de los personajes incluidos en esta categoría es que aquellos, efectivamente, son capaces de interpretar las pistas y de sacar alguna conclusión, mientras que él está completamente entregado a lo que los malhechores, que le han tendido la trampa, quieren hacerle creer. El joven Quesada es tan inocente y tan crédulo que es incapaz de engarzar ningún tipo de historia, que se acerque a la verdad, ni de sacar ninguna conclusión que arroje luz al caso. Por esto, Lorencito no hace más que dejarse llevar hasta que el caso se soluciona por sí solo. Él no hace ninguna aportación a la resolución del caso. Otra cosa es que, por culpa de sus problemas con el establecimiento del límite entre la realidad y la ficción, se crea indispensable para la aclaración de los misterios. Sólo se asiste a una cierta rebelión del reportero al final de la obra, cuando parece tomar las riendas de su aventura: “Un momento, señor conde [...] que yo también tengo que decirle unas palabras, aunque no sean en francés” (*Los misterios de Madrid*, pág. 177). El pobre Lorencito cree haberse percatado de la solución del caso cuando ha sido Olga, la bailaora

psicóloga, la que lo ha arrastrado a descubrirlo, la que se lo ha puesto, prácticamente, delante de sus ojos:

Ahora lo veo todo claro –dijo Lorencito: el labio superior volvía a temblarle–. Usted estaba conchabado con los ladrones. Usted tuvo la idea de enredarnos al pobre Matías Antequera, que en paz descanse, y a mí, para que nos tomaran por culpables del robo. Si no, ¿por qué sabían que yo paraba en la pensión del señor Rojo? (*Los misterios de Madrid*, pág. 177).

El verdadero *lector ficticio* de la obra es, sin embargo, el farmacéutico que escucha atentamente la historia que Quesada le cuenta. Como Lorencito, el mancebo está enfermo de literatura y de imaginaciones. Esto es lo que lo obliga a seguir las indicaciones expresas del periodista. El joven farmacéutico se define de la siguiente forma:

Trabajo de mancebo en la farmacia Mataró, pero mi verdadera vocación es la literatura, y dentro de ella, el periodismo. Ya sé que el mío es un sueño inalcanzable, pero cada vez que abro las páginas de *Singladura* y veo en ellas un artículo, una interviú o un reportaje firmado por Lorencito Quesada, cada vez que sintonizo Radio Mágina y escucho su bien timbrada voz, doy en imaginar que alguna vez yo podría ser como él, que las cosas que escribo, robándole horas al sueño, se publicarán un día (*Los misterios de Madrid*, pág. 183).

Al final de la obra hace su aparición y trastorna toda la estructura de la novela. Lorencito Quesada no está contándole al lector real sus aventuras; es el mancebo de la farmacia Mataró quien empujado por no se sabe qué se decide a transcribir y a comunicar públicamente lo que tan en secreto le fue confesado una mañana de Jueves Santo:

«Lo que voy a contarle [...] será siempre un secreto entre nosotros, a no ser que a mí me ocurra algo. Es posible que mi vida esté en peligro. Sé demasiadas cosas, y aunque he jurado por mi fe de católico no divulgarlas, puede que algún día dejen de confiar en mí y decidan eliminarme... Por favor, no me interrumpa mientras hablo. Usted guardará la grabación de mis palabras, y para mayor seguridad no estaría mal que las transcribiera en sus ratos libres. Sólo si yo desaparezco de repente, o si muero en extrañas circunstancias, estará usted autorizado a difundir el contenido de las cintas. Júremelo, o prométamelo» (*Los misterios de Madrid*, pág. 184).

Según estas palabras, y si el farmacéutico mantiene su adoración por la persona de Quesada, para que esta historia le haya llegado al lector extratextual, por medio del mancebo, el periodista o bien ha desaparecido o bien ha muerto. Lo segundo no parece probable, visto que Muñoz Molina, en alguna ocasión, habla de él sin tener conciencia de haberlo matado⁶⁸⁸. Tal vez, pero esto forma parte de las conjeturas del lector real para intentar subsanar las imprecisiones, haya sido raptado por sus enemigos (cosa improbable, porque Lorencito no tiene capacidad intelectual para dañar a nadie), o que se haya alejado, continuando con su línea de actuar como en la literatura, para protegerse de unos adversarios, si es que existen, que no lo toman en consideración.

Parece más verosímil que el farmacéutico, intentando conseguir la fama literaria que le había sido negada o intentando elevar a su ídolo a lo más alto del panorama de las letras españolas, haya publicado sus memorias, en un acto de egoísmo o en un acto desinteresado de

⁶⁸⁸ “Muchas veces me gustaría, no sé, hacer otra aventura suya. Claro, ya tendría que trabajar en la televisión local o algo. Es muy cervantino, ¿verdad?, el pobre” (J. M. Begines Hormigo, “Conversaciones con Muñoz Molina”, art. cit., pág. 17).

generosidad. Nuevamente se halla, en la obra de Muñoz Molina, un personaje cuyo papel fundamental es el de oír la historia que alguien le está contando y que, finalmente, se convierte en una pieza indispensable para el desarrollo argumental de la novela. Sin la existencia del farmacéutico innominado, el lector extratextual no habría conocido la aventura del intrépido periodista. Por otra parte, el mancebo de farmacia, que pertenece al grupo de los que se han llamado *lectores ficticios* pasivos, lleva a cabo una actividad interesantísima y de gran trascendencia: la transcripción de la historia, narrada oralmente por Lorencito y grabada en el casete, y la publicación de esa transcripción. De esta forma, la pasividad sería sólo en comparación con la actividad física de los lectores-detectives, porque, por otro lado, no es un mero receptor de lo que escucha, sino que participa en la elaboración de la novela de distintas formas, pero casi siempre, y la más importante, comentando lo que Lorencito Quesada le cuenta o lo que deja de contarle:

Es inútil rogarle que cuente con detalle lo que sucedió después: su caballerosa discreción, acrisolada en el ejercicio del secreto profesional, que es el primer mandamiento del periodismo, en este punto se vuelve inmovible. En su cara llena, habitualmente muy seria, sobre todo desde que volvió de Madrid, se le dibuja una sonrisa, y su mirada, a un tiempo risueña y melancólica, se pierde en el infinito, o en el fondo de la copa de vino quinado que sigue tomando con puntualidad cada noche a las nueve. [...] Sólo cuenta que se durmió muy tarde, que Olga no quería apagar la luz (*Los misterios de Madrid*, pág. 146).

En la misma línea que en el resto de sus novelas, por tanto, Muñoz Molina utiliza de nuevo un personaje que, dentro de la obra, escucha lo

que otro tiene que contarle. El interés del lector intratextual se contagia al lector extratextual que, como él, desea que le sigan contando.

Este interés por la narración oral se da también en una de las novelas cortas más entretenida y mejor escrita de Muñoz Molina: la obra perteneciente al género fantástico *Carlota Fainberg*. En esta novela, como se ha dicho más arriba, existen dos narradores preocupados en contar su propia historia: Claudio y Marcelo Abengoa. La historia de Claudio no tiene un lector intratextual: es la historia de un timorato profesor de literatura que quiere ascender en la jerarquía académica, aunque sea a costa de su idiosincrasia española, que, según las universidades americanas, encierran todavía todo el machismo de siglos y el mismo sentimiento de superioridad del colonizador. La historia de Marcelo, en cambio, sí encuentra un lector intratextual, el propio Claudio: Abengoa cuenta su aventura amorosa con Carlota Fainberg, una porteña de piernas largas dueña de un hotel bonaerense. Probablemente, la insípida, aunque no por ello menos trágica, historia de Claudio, no sólo no encuentra lector intratextual, sino que no encontraría lector real si no fuera por la historia intercalada de Marcelo Abengoa.

Claudio se plantea el encuentro con el empresario español en el aeropuerto de Pittsburgh como un reto intelectual. Por un lado, intenta descubrir toda la carga machista y políticamente incorrecta que portan las palabras del empresario; y, por otro lado, realiza un análisis narratológico de la historia de Carlota, utilizando para ello todas las teorías – normalmente disparatadas y pedantes– que encuentra a mano. De hecho, cada vez que interviene Claudio, el lector extratextual tiene la impresión de estar leyendo un texto académico, de asistir al estilo propio de una conferencia, basada, además, en estudios críticos inverosímiles como consecuencia del miedo de Claudio a saltar la barrera de lo políticamente correcto. Cualquiera de sus comentarios a la narración de Abengoa puede ser de utilidad:

Es obvio que no me ahorró a continuación ningún detalle sobre su performance, que aun pareciéndole a él inusitados y hasta triunfales seguían muy estrechamente las secuencias narrativas de esas adults movies que ahora están empezando a estudiarse incluso en algunos circunspectos departamentos de español como muestras de la retórica del exceso que subyace al discurso pornográfico. [...] Llegando al clímax de su relato, Abengoa se olvidaba de todo, hasta de que dicho relato suponía un destinatario, es decir, yo. [...] Abengoa tenía en la cara una sonrisa casi obscena de satisfacción, que me hizo pensar en la discutida, aunque tentadora tesis de Andrea Billington sobre una posible textual ejaculation (*Carlota Fainberg*, págs. 88-89).

Los destinatarios de la historia de cada uno de los personajes son distintos. El destinatario de Abengoa es aquel que se deja llevar por las historias sencillas, que pretenden solamente entretener, pasar, en este caso, un rato agradable rodeado de la palabra mientras esperan con fastidio que amaine la tormenta y se anuncien sus respectivos vuelos. Parece entonces que el destinatario elegido por Abengoa para que sea su receptor no es el más apropiado. Los prejuicios y los complejos pseudointelectuales de Claudio no le permiten disfrutar de este tipo de relatos: en primer lugar, porque es un relato machista donde se narran las conquistas amorosas de un hombre; en segundo lugar, porque es una historia lineal donde no hay ningún tipo de complejidad estilística. A pesar de eso, y como decía Muñoz Molina citando a Proust, el buen arte crea a su público converso. Efectivamente, el empresario logra atrapar al profesor en su relato y hacerlo que se interese. De esta manera, Marcelo ha sido capaz de convertir a su único lector.

Determinar a quién va dirigida la narración de Claudio quizá sea más difícil. Parece que se dirige exclusivamente a aquellos que viven de

la literatura, que se sirven de la literatura como apoyatura para montar sus elucubraciones. No hay narración más sencilla que la de Abengoa; no obstante, utiliza las teorías más peregrinas que tiene a mano para comentarla. Claudio construye una elaborada divagación donde sólo existe la profundidad en apariencia, en la terminología y en los tecnicismos utilizados. Pues bien, Claudio espera tener como destinatario de esas reflexiones acerca del relato de Abengoa a otros que, como él, utilizan la literatura como lucimiento intelectual, sin saber, a pesar de ello, disfrutar estéticamente de una buena historia.

Sin embargo, no puede asegurarse que sea ese su destinatario porque, en efecto, en algunas ocasiones Claudio reconoce las locuras de ciertas teorías y la complejidad vacua e ininteligible de sus planteamientos. Esas confesiones –que se realizan también en el orden de lo políticamente correcto, contrariándolo en algunos momentos– no pueden estar dirigidas a un lector, real o ficticio, que se toma en serio ciertas teorías, porque sería una ofensa para él:

[Abengoa] era capaz de leer balances e informes financieros sobre el input y el output y el cashflow que para mí habrían sido sin duda tan incomprensibles como los escritos teóricos de José Lezama Lima, por poner un ejemplo que espero no sea interpretado como antilatinoamericano (*Carlota Fainberg*, págs. 43-44).

Entonces, a quién dirige Claudio sus comentarios narratológicos de la historia de Abengoa, a quién le cuenta sus sentimientos íntimos acerca de su frustración profesional, a quién le describe lo que vio y supo en el hotel donde Abengoa mantuvo relaciones con Carlota. Pues no se sabe. Puede que sea, simplemente, un monólogo interior en el que se mantienen sus convenciones propias, donde el personaje se reta a sí

mismo, tantea hasta dónde llega su capacidad intelectual y se confiesa su propia ineptitud.

Además de esto, Claudio se introduce en la historia de Abengoa y conoce a la protagonista, a Carlota Fainberg, aunque descubre cosas ciertamente inesperadas: la historia de Carlota Fainberg no es más que una leyenda, real o inventada –los límites de la realidad y la ficción, como en toda la obra del ubetense se difuminan–, que se cuenta en un hotel de Buenos Aires. Desde el momento en que Claudio conoce la imposibilidad de que Abengoa haya vivido de verdad la historia que le ha contado, la novela toma un cariz ciertamente fantástico que llena de dudas al lector real: si Abengoa logró engañar a Claudio –y al lector real por extensión–, ¿no será posible que ahora el profesor de literatura, transformado en cierta manera por el relato de Marcelo, haya querido incrementar el mito, la leyenda, y añadir su aportación personal? A pesar de todos los prejuicios que lleva Claudio consigo al comienzo de la narración, puede decirse que se parece, en algunos aspectos, al lector modelo de Muñoz Molina: ha sido tocado y modificado por la magia de la ficción.

Otro punto interesante, en relación con el destinatario de las distintas narraciones, es a quién dirige el autor real, Muñoz Molina, su novela corta. Dice William Sherzer que “seems to be directed towards a bilingual reader, but Muñoz Molina’s audience is not bilingual. It is thus a Spanish speaking reader with some knowledge of basic English terms that the narrative seems aimed at”⁶⁸⁹. Efectivamente, la obra del ubetense está plagada de neologismos, la mayoría de ellos innecesarios. Sólo hace falta abrir el libro para percatarse de esta constante cada vez que habla Claudio: “Aislado no se sabía para cuánto tiempo por uno de los blizzards más tremendos del siglo, según repetían con victorioso

⁶⁸⁹ W. Sherzer, “Antonio Muñoz Molina’s «Carlota Fainberg»: an Ironic Manifesto”, art. cit., pág. 288.

entusiasmo los weather men (y women) de la televisión. Me veía a mí mismo como enfrentado a un case study” (*Carlota Fainberg*, pág. 63). Por otra parte, es totalmente cierto que quien tenga ciertas nociones básicas del inglés no tendrá ningún problema en entender lo que dice el profesor.

El ámbito de la recepción de la obra, no obstante, podría circunscribirse a un campo más determinado, teniendo en cuenta las palabras de Sherzer, que mantiene que la intención de la obra es “to ridicule that particular reader: the snobbish spanish professorial type that Muñoz Molina encountered repeatedly in his travels throughout the American academy”⁶⁹⁰. En atención a estas palabras, el lector real a quien Muñoz Molina dirige su obra no sólo es un lector que tiene nociones básicas del inglés, sino un lector que, además, tiene ciertas ideas elementales acerca de la crítica literaria y de las modas críticas actuales. El destinatario de esta obra debe ser consciente del acoso de lo políticamente correcto, que llega a bloquear, en momentos determinados, la lengua de Claudio. Es muy divertido e ilustrativo el siguiente fragmento, donde el profesor, que habla inocentemente, es recriminado por Morini, el *chairman* del departamento:

- Hay otros problemas, Claudio [...] Sospechas de racismo. De cierto race bias, al menos.
- Pero eso es una calumnia [...]
- Esa estudiante tuya, Ayesha algo...
- ¿Una chica negra, bastante gorda? –nada más decir esas palabras me arrepentí, comprendiendo que yo mismo estaba labrándome la perdición [...].
- «Una chica negra, bastante gorda». [...] ¿Quieres buscarme la ruina, Claudio, hablando de esa manera delante de mí? ¡Y luego te

⁶⁹⁰*Ib.*, pág. 288.

quejas de que te acusen de white supremacist! Esta chica african-american, sobre cuyo aspecto físico no hay necesidad de hacer ninguna observación ofensiva y/o discriminatoria, vino a quejarse porque le habías marcado su último paper con una C.

– Por lo menos la aprobé, ¿no? No sabe nada de nada. [...]

– La aprobaste, Claudio, qué palabra. Ustedes los españoles siempre aprobando y desaprobando a la gente, siempre con el espíritu de gran inquisidor (*Carlota Fainberg*, págs. 187-188).

El artículo de Sherzer es bastante acertado y se ciñe sobremanera a las intenciones del texto. Él sostiene que *Carlota Fainberg* es una burla irónica de la crítica literaria y de sus defectos pero, a la vez, sostiene en el último párrafo de su artículo, una defensa de ella, porque el texto literario requiere del comentario crítico. Por todo ello, el lector modelo de Muñoz Molina, en este caso, es aquel que se entrega sensatamente al disfrute de una buena historia –como en algún momento hizo Claudio ante lo que narra Abengoa–, el que utiliza las herramientas de la crítica no como una forma de vanidad, sino para obtener un mayor disfrute del texto. El lector de *Carlota Fainberg* debe coincidir en mayor o menor medida con la visión paródica que tiene Muñoz Molina sobre Claudio y el mundo académico en el que se mueve, para así poder reírse y divertirse con la fina ironía desplegada en la novela. *Carlota Fainberg* es, utilizando el título del artículo de Sherzer, un manifiesto irónico.

8. CONCLUSIONES

1. Antonio Muñoz Molina escribe dentro del marco de la postmodernidad, sin embargo, en un sentido moral e intelectual, tiene unos planteamientos esencialmente modernos: mantiene una firme fe en el progreso, una esperanza serena en el futuro y expresa su intención de perpetuar la tradición occidental. A pesar de estos planteamientos éticos, utiliza técnicas propias de la postmodernidad, como la mezcla de la cultura popular y culta, el empleo de los recursos metaficticios en algunas de sus obras o el tono eminentemente paródico de muchas de sus novelas. El novelista se diferencia de otros escritores actuales en la forma de utilizar esos recursos, en su propósito moderno. La modernidad moliniana, por otra parte, se aprecia en su gusto confesado por los grandes autores de la tradición occidental –Cervantes, Borges, Proust o Faulkner–, en oposición a la adopción postmoderna de los márgenes y de las tradiciones propias y limitadas de determinados grupos sociales.

2. El escritor andaluz entiende el acto creador como un proceso artesanal que conlleva un largo aprendizaje, y una entrega permanente al esfuerzo, por parte del escritor. En este sentido, Muñoz Molina concibe al autor como un artífice, como un artesano de la palabra, que, frente a la cultura –como forma de moda, en un sentido limitado–, confía en los

beneficios que puede proporcionar la educación –entendida como un largo camino de aprendizaje y de preocupación por el arte, en solitario, sin lucimientos vacuos–.

3. El autor de *El jinete polaco* ha experimentado un proceso de maduración literaria que ha modificado, en cierta medida, la forma en la que se enfrenta a la creación, a la composición artística. En un primer momento, usa la literatura como un mero juego y, conforme pasan los años, entiende que debe ser un modo de acercarse a la realidad, frente a un determinado tipo de arte del siglo XX que se vuelca, en una actitud narcisista, hacia sí mismo.

4. Antonio Muñoz Molina define la literatura en la medida en que se puede conseguir con ella una serie de objetivos intelectuales y morales: la literatura –sin dejar de lado, no obstante, la preocupación estética del escritor artesano– tiene que ser una forma de conocimiento filosófico de la realidad, una manera de acercarse al mundo y explicarlo, con el objetivo no sólo de aproximar al lector a la verdad, sino también de transformarlo moralmente, de que sufra un proceso de identificación con los personajes y las situaciones de sus obras y de que sea capaz de colocarse en el lugar del “otro”. En definitiva, la literatura debe ser una herramienta para que se desarrolle la mirada crítica del receptor.

5. En relación con la conclusión anterior, la concepción de la literatura como una herramienta intelectual y moral implica el empleo de algunos materiales que redundan en la dilucidación de ciertos aspectos de la realidad. De esta manera, la observación minuciosa y atenta para no caer en algunas trampas repetitivas, la utilización de la memoria y la imaginación como elementos indispensables para acercarse paulatinamente a la esencia de las cosas y, finalmente, el interés por deslindar lo que pertenece a las verdades de la realidad y lo que se relaciona con los tópicos manidos de la ficción son los instrumentos que

Muñoz Molina pone en juego para que se produzca, por parte del lector, una aprehensión más intensa y certera de la vida.

6. Para Muñoz Molina, por otra parte, la literatura es, de igual modo, una forma de evasión del mundo, llevada a cabo a través de la recepción de una historia que narra las vidas posibles de otros. El efecto evasivo que provoca la literatura, no obstante, se hace más intenso en la buena, en aquella que sirve como herramienta del conocimiento y como mecanismo de transformación moral.

7. En relación con la conclusión anterior, este concepto de la literatura supone, en su obra, el empleo de materiales propios de la oralidad, que tiene como objetivo primordial la transmisión de una historia con el fin último del entretenimiento. De la misma manera, esas narraciones orales suelen encerrar una apreciación muy certera del mundo.

8. La memoria y la imaginación son elementos fundamentales en la poética moliniana, no sólo por su uso como recursos para la aproximación cada vez más atinada a la realidad, sino también por su relación con los elementos argumentales del tiempo y el espacio, que dependen de la mirada subjetiva de los personajes: el tiempo en las novelas del ubetense rara vez es lineal porque está en estrecha relación con la conciencia de quienes lo experimentan –existe así un presente que se asume como pasado, o como repetición del pasado, o un tiempo circular que atosiga a ciertos caracteres– y porque el tiempo en la obra de Muñoz Molina, en definitiva, es un tiempo de la conciencia; en el mismo sentido, el espacio depende casi con exclusividad del subjetivismo de quienes lo contemplan. Por otra parte, Muñoz Molina ha creado un espacio propio, Mágina, muy vinculado al tiempo de la conciencia y que se convierte en un recurso poético empleado en diversas novelas.

9. Los personajes de Antonio Muñoz Molina pueden agruparse en dos categorías: los que tienen algún problema vital y los entusiastas de la

literatura. Los primeros se usan para generar en el lector un proceso de identificación, de compasión y de crecimiento moral –presenta personajes fracasados espiritual o artísticamente, con problemas graves de identidad o víctimas indefensas–. Los segundos, en cambio, son una forma de ejemplaridad que da pie al autor para deshacer los tópicos literarios y demostrar la imposibilidad de su aplicación a la realidad –al usar esos lugares comunes de la literatura, los personajes caen en la locura o en el ridículo, como Lorencito Quesada, su ejemplo más logrado–. Por otra parte, dentro de este grupo, debe incluirse a los personajes contadores de historias, que normalmente son tratados con simpatía por el autor y que comparten su ideario poético.

10. El autor de *Ventanas de Manhattan* utiliza subgéneros literarios relacionados con los géneros ensayísticos, en concordancia con su preocupación por interesarse, cada vez más, por la realidad y la memoria propia. Esto provoca confusiones entre el yo del narrador y el yo del autor e influye en la construcción ideal que el lector se forma de él. En este sentido, es más fácil percibir relación entre el autor real y el narrador de una obra cuando éste último se presenta en primera persona y bajo las convenciones características de los géneros memorialistas o autobiográficos. Tras haber leído toda la obra del autor, la imagen ideal que, de Muñoz Molina, establece el receptor es la de un hombre humilde y honesto con el lector, con integridad moral y con un especial sentimiento de responsabilidad hacia su pasión: la literatura y el arte.

11. El ideal literario de Antonio Muñoz Molina puede parecer, en primera instancia, contradictorio: por una parte, respecto al estilo, promulga la naturalidad y la precisión lingüística como formas de modestia y de compromiso con el lector y la realidad –la mejor forma de referirse a ella es directamente, sin alteraciones o disimulos, consiguiendo el artificio máximo de no llamar la atención sobre el propio discurso–; por otra parte, además de desarrollar la inteligencia del lector,

utilizando la naturalidad como ideal de estilo, agudiza su lucidez a través de cierto barroquismo técnico en la disposición estructural –como la utilización del símbolo, el *leitmotiv*, el paralelismo argumental o la anticipación y la resonancia–. Tal contradicción, sin embargo, no existe si se considera el objetivo último de Muñoz Molina: referirse más claramente a la realidad y enseñar al lector a mirar mejor, en unos casos, a través del orden y la sencillez y, en otros, con retos más complejos.

12. El escritor y académico utiliza la ironía y la parodia como armas de lucidez y de conocimiento contra los tópicos establecidos y contra las comodidades intelectuales, instauradas en la literatura y en la sociedad. Para el novelista, la mejor forma de enfrentarse a la vida y al arte es desde la ironía, intentando llegar siempre hasta la esencia de las cosas pero sabiendo que no es posible en términos absolutos. La adopción de puntos de vistas distintos –por medio de la ironía– se aprende en el ejercicio permanente de la literatura, que, en la concepción poética de Muñoz Molina, enseña a perfeccionar, fundamentalmente, un tipo de mirada capaz de plegarse a múltiples perspectivas, es decir, una visión irónica que, mediante la parodia, puede destruir lo asentado. Normalmente, eso que está instituido responde a una pereza mental que la buena literatura zarandea. Si no lo hace, su valor será limitado.

13. El lector ideal de Antonio Muñoz Molina, por último, debe reunir una serie de características: en primer lugar, debe estar interesado en la historia que le van a contar y acudir a ella con la intención de encontrar un entretenimiento placentero; en segundo lugar, debe ser un gran conocedor de la tradición –para, entre otras cosas, apreciar mejor las parodias– y un entusiasta de la literatura, si bien esa afición desmesurada se contrapesa con un encauzamiento dirigido hacia una mejor comprensión del mundo y de los sentimientos propios; y, finalmente, debe estar dispuesto a hacer un esfuerzo continuo de memoria e imaginación para entrar en el juego de vacíos e hipótesis planteados en

las novelas del autor, que son, por una lado, ejemplos de naturalidad y precisión y, por otro, ejercicios técnicos de bastante complejidad estructural.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Libros y artículos de Antonio Muñoz Molina

- *El Robinson urbano* (1984), Barcelona, Seix Barral, 1997.
- “Escuela de Robinsones”, en *El Robinson urbano* (1984), Barcelona, Seix Barral, 1997, págs. 13-16.
- *Diario del Nautilus* (1985), Barcelona, Plaza & Janés, 2002.
- “La bicicleta de los sueños”, en *Diario del Nautilus* (1985), Barcelona, Plaza & Janés, 2002, págs. 139-142.
- “La memoria en donde ardía”, en *Diario del Nautilus* (1985), Barcelona, Plaza & Janés, 2002, págs. 11-14.
- “Prólogo” a W. Starkie, *Don Gitano*, Granada, Diputación Provincial, 1985, sin numeración.
- *Beatus ille* (1986), Barcelona, Seix Barral, 2002.
- *El invierno en Lisboa* (1987), Barcelona, Seix Barral, 2003.
- “El secreto de Santiago Biralbo”, *Urogallo*, nº 15-17, julio-septiembre 1987, pág. 109.
- “Un santuario para Bill Faulkner”, *Quimera*, nº 72, diciembre 1987, págs. 50-53.
- “Desocupado lector”, *ABC Literario*, nº 373, 26 de marzo de 1988.
- “El verano de Proust”, *ABC Literario*, nº 383, 4 de junio de 1988.

- “En las vidas de otros”, *ABC Literario*, nº 407, 19 de noviembre de 1988.
- “La edad de la novela”, *ABC Literario*, 16 de abril de 1988.
- *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988.
- “Otra Lisboa”, *ABC Literario*, nº 398, 17 de septiembre de 1988.
- *Beltenebros* (1989), Barcelona, Seix Barral, 2003.
- “El jazz y la ficción”, *Revista de Occidente*, nº 93, febrero 1989, págs. 21-27.
- “La ciudad mirada”, en F. Morales Henares *et alii*, *Granada: La ciudad en el tiempo*, Granada, Comares, 1989, págs. 223-226.
- “Prólogo” a G. Arpino, *La novicia*, Barcelona, Ediciones B, 1989.
- “Tras el silencio de José Gutiérrez”, en J. Gutiérrez, *De la renuncia*, Madrid, Trieste, D.L., 1989, págs. 9-12.
- *El Bosque de Diana*, Madrid, Teatro Nacional Lírico de La Zarzuela, 1990.
- *Historia de perdedores*, Madrid, Editorial Popular, 1990.
- “De Nochebuena a San Antón”, *Sobremesa*, Navidad de 1990.
- “Epílogo y arqueología de un libro”, en *Beltenebros*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- *Córdoba de los Omeyas* (1991), Barcelona, Planeta, 2002.
- *El jinete polaco* (1991), Barcelona, Seix Barral, 2002.
- “La cara de Darman”, *Hoja informativa de los Cines Renoir de Madrid*, nº 135, 1991.
- “Prólogo” a W. Faulkner, *¡Absalom, Absalom!*, Madrid, Ed. Debate, 1991, págs. V-XV.
- “Ver para creer”, *El País*, 16 de marzo de 1991.
- *Los misterios de Madrid* (1992), Barcelona, Seix Barral, 2002.
- “El argumento y la historia”, en *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, págs. 9-26.
- “El personaje y su modelo”, en *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, págs. 27-44.
- “La disciplina de la imaginación”, en A. Muñoz Molina y L. García Montero, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1993, págs. 43-60.

- “La invención del personaje”, en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura y Editorial Cátedra, 1993, págs. 87-90.
- *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- “La sombra del lector”, en *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, págs. 65-81.
- “La voz y el estilo”, en *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, págs. 45-64.
- *Nada del otro mundo* (1993), Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- y GARCIA MONTERO, Luis, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1993.
- “Sobre la lectura y la educación de adultos”, *Educación y biblioteca. Revista de documentación y recursos didácticos*, nº 35, 1993, págs. 10-14.
- y MARTÍN, R., *Sostener la mirada. Imágenes de La Alpujarra*, Granada, Junta de Andalucía, 1993.
- “Carlota Fainberg”, *El País*, 28 de agosto-3 de septiembre de 1994.
- *et alii*, *Cuentos de La isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero & Ramos, editores, 1994.
- “La memoria secreta”, *El País*, 23 de noviembre de 1994.
- “Mágina. La ciudad inventada”, *El País. Suplemento dominical*, nº 182, 14 de agosto de 1994, págs. 51-58.
- “Serie negra”, *El País*, 3 de agosto de 1994.
- “Sueños realizados. Invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”, en J. C. Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, págs. 11-26.
- “Un novelista apuñalado”, *El País*, 19 de octubre de 1994.
- “Aniversario íntimo”, en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 97-98.
- *Ardor guerrero* (1995), Madrid, Punto de Lectura, 2000.
- “Descrédito del cine”, en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 247-252.
- “Entre todas las mujeres”, *El País*, 30 de julio-4 de agosto de 1995.

- “La manera de mirar”, en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 25-29.
- *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- “Nadie lo diría”, en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 85-89.
- “Deux textes sur *Beatus Ille* : Novela de una novela. Presque dix ans après”, en J. Soubeyroux (dir.), *Mouvement et discontinuité : Approches méthodologiques appliquées à l’histoire et aux littératures d’Espagne et d’Amérique Latine : Hommages au professeur A. Gutiérrez*, Saint Étienne, Université, 1995, págs. 14-21.
- “Objetos encontrados”, en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 45-49.
- “Sospecha de una trampa”, en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 265-270.
- “Teoría del verano de 1923”, en A. Muñoz Molina *et alii*, *Picasso, 1923: Arlequín con espejo y La flauta de Pan*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995, pág. 27-37.
- y AYALA, F., *Destierro y destiempo de Max Aub*, Madrid, Real Academia Española, 1996.
- “En ausencia de Blanca”, *El País*, 12-17 de agosto de 1996.
- “Entre Úbeda y Mágina”, en *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, págs. 213-220.
- “Invierno y aceituna”, en *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, págs. 107-110.
- “La forma de las cosas”, *On Diseño*, nº 170, 1996, págs. 142-145.
- *La huerta del Edén: escritos y diatribas sobre Andalucía*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996.
- “La vida entera en blanco y negro”, en P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria: III: fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunberg, 1996, págs. 7-9.
- “Mirar lejos descansa”, en *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, págs. 169-172.

- “Tecnología del oscurantismo”, en *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, págs. 91-94.
- “Urgencia del Quijote”, en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs. XIII-XV.
- “El azar de la invención”, en A. Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, págs. 341-349.
- “Memoria y ficción”, en J. M. Ruiz-Vargas, *Claves de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, págs. 57-66.
- “El pasado balcánico: ‘Guernica’, demagogias del agravio comparativo”, *Arquitectura viva*, nº 55, 1997, págs. 64-65.
- *El retrato y la sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997.
- “Elogio (alarmado) de la librería”, *Delibros*, nº 100, 1997, págs. 28-29.
- “Elogio del periodismo narrativo”, en A. Tellitu, I. Esteban y J. A. González Carrera, *El milagro Guggenheim: una ilusión de alto riesgo*, Bilbao, Diario El Correo, 1997, págs. 5-7.
- *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1997.
- “Los historiadores”, www.elpais.es, 2 de julio de 1997.
- *Plenilunio* (1997), Madrid, Punto de Lectura, 2002.
- “Presentación” a C. Bobis, *Obra inédita*, Madrid, Endimión, 1997.
- “Regreso a Úbeda”, en *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1997, pág. 97.
- “García Lorca, obra en marcha”, en F. García Lorca, *Obras selectas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, págs. IX-XIV.
- *La colina de los sacrificios*, Madrid, Ollero & Ramos, 1998.
- “La invención de un pasado”, en *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, págs. 191-219.
- “Memoria y ficción”, en *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, págs. 175-190.
- “Prólogo” a J. L. Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998, págs. 11-14.

- *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- “Bábel, el testigo”, en I. Bábel, *Caballería roja. Diario de 1920*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, págs. 217-224.
- *et alii*, *La educación que queremos*, Madrid, Santillana, 1999.
- *Carlota Fainberg* (1999), Madrid, Punto de Lectura, 2001.
- “Definición de un extraño”, en L. García Montero, *Las flores del frío*, Madrid, Hiperión, 1999, págs. 7-10.
- *En ausencia de Blanca* (1999), Madrid, Alfaguara, 2002.
- “En un bosque de símbolos”, en C. Álvarez, *Carmen Álvarez*, Alcalá de Henares (Madrid), Fundación Colegio Rey, 1999, págs. 4-5.
- “Entrada (y salida) de urgencia”, *Revista de Occidente*, nº 216, 1999, págs. 162-171.
- *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, ed. José Manuel Fajardo, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- “La lógica de un sueño”, en M. Levrero, *La ciudad*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, págs. 11-14.
- “La pasión, el desengaño, el asombro”, en F. Torres, *La furia de los santos*, Granada, Diputación Provincial, 1999, págs. 28-33.
- “Una infancia en Cervantes”, en P. Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción. Actas del Coloquio Internacional, Estepa, diciembre-1998*, Estepa (Sevilla), Excmo. Ayuntamiento de Estepa, 1999, págs. 10-24.
- “Comercio de reliquias”, en *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 172-183.
- “Diarios íntimos”, en *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 84-95.
- “La improbable ascensión del canciller”, en H. A. Turner, *A treinta días del poder*, Barcelona, Edhasa, 2000, págs. 11-18.
- “La vida entera en las canciones”, en J. M. Serrat, *Cancionero Serrat*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 15-20.
- *Mirar el mundo con los ojos abiertos*, Madrid, Casa de América, 2000.

- “Nubes atravesadas por aviones: la novela fantasma de Masip Paulino”, en M. Paulino, *El diario de Hamlet García*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación / Visor Libros, 2000, págs. 7-12.
- “Semanas con Dickens”, en *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 22-34.
- “Teoría del elogio insultante”, en *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 71-83.
- “Un fracaso honorable”, en *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000, págs. 9-21.
- “Una vida en el siglo”, en A. de C. Rojo, J. L. Martínez y A. Muñoz Molina, *Cara y cruz: iconografía de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2000, págs. 14-18.
- *Unas gafas de Pla*, Madrid, Aguilar, 2000.
- “El activista vividor”, *El País Semanal*, nº 1273, 18 de febrero de 2001.
- “El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde”, www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080ammolina.htm, *Revista digital Lateral*, nº 79-80, julio-agosto 2001, págs. 1-3.
- José Guerrero. *El artista que vuelve*, Granada, Los libros de la Estrella, 2001.
- “La edad de las novelas”, *Claves de razón práctica*, nº 113, 2001, págs. 4-13.
- “La voz de Manolito”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 42-43, 2001, págs. 65-68.
- “Préface” a C. Pérès, *Le nouveau roman espagnol et la quête d’identité: Antonio Muñoz Molina*, Paris, L’Harmattan, 2001, págs. 5-7.
- “Prólogo” a J. Estefanía, *Diccionario de la nueva economía*, Barcelona, Planeta, 2001.
- *et alii, Suite Europa 2002*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores-Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2001.
- “Uno de nosotros”, prólogo a J. Conrad, *Lord Jim*, Madrid, Punto de Lectura, 2001, págs. 7-13.
- *Sefarad* (2001), Madrid, Suma de Letras, 2002.

- “Apocalipsis en Santa María”, en J. C. Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Seix Barral, 2002, págs. 7-10.
- “Buscando un regalo”, en *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, págs. 27-29.
- “Carta a Pere Gimferrer”, *El Cultural de El Mundo*, 24-30 de octubre de 2002.
- “El misterio de la lentitud”, en *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, págs. 195-197.
- *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- “Lecciones de septiembre”, *ABC Cultural*, 7 de septiembre de 2002.
- “Los días de la radio”, en *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, págs. 186-188.
- “Los niños perdidos”, en *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, págs. 45-47.
- “Signos de perfección”, en *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, págs. 48-50.
- “Una memoria de la música”, *Ritmo*, nº 744, julio-agosto 2002, pág. 114.
- “Veinte años después: un retrato en el tiempo de Manuel Ruiz Amezcuá”, en M. Ruiz Amezcuá, *Una verdad extraña. Poesía 1974-2001*, Barcelona, Octaedro, 2002, págs. 9-20.
- “Agua pasada”, *El Semanal de ABC*, nº 831, 28 de septiembre – 4 de octubre de 2003.
- “Bellas artes”, *El Semanal de ABC*, nº 818, 29 de junio-5 de julio de 2003.
- “Cuestión de honor”, *El Semanal de ABC*, nº 834, 19-25 de octubre de 2003.
- “Cuestión de vanidad”, *El Semanal de ABC*, nº 822, 27 de julio-2 de agosto de 2003.
- “Cuestiones de matiz”, *El Semanal de ABC*, nº 829, 14-20 de septiembre de 2003.
- “Duración de las cosas”, *El Semanal de ABC*, nº 837, 9-15 de noviembre de 2003.
- “El apartheid”, *El Semanal de ABC*, nº 826, 24-30 de agosto de 2003.

- “El castigo del premio”, *El Semanal de ABC*, nº 836, 2-8 de noviembre de 2003.
- “El corazón de las tinieblas”, *El Semanal de ABC*, nº 825, 17-23 de agosto de 2003.
- “El dardo en la palabra”, *El País, Babelia*, 15 de febrero de 2003.
- “El espíritu del cine”, *El Semanal de ABC*, nº 832, 5-11 de octubre de 2003.
- “El presente parado”, *El Semanal de ABC*, nº 819, 6-12 de julio de 2003.
- “En todas partes”, *El Semanal de ABC*, nº 838, 16-22 de noviembre de 2003.
- “Gente de uniforme”, *El Semanal de ABC*, nº 816, 15-21 de junio de 2003.
- “La ciudad literaria”, *El Semanal de ABC*, nº 817, 22-28 de junio de 2003.
- “La libertad incómoda”, *Letra Internacional*, nº 81, invierno 2003, pág. 60.
- “La novela del desaparecido”, *Letra Internacional*, nº 81, invierno 2003, págs. 76-77.
- “La prosa del delito”, *El Semanal de ABC*, nº 820, 13-19 de julio de 2003.
- “La rebelión de las cosas”, *El Semanal de ABC*, nº 833, 12-18 de octubre de 2003.
- “Lanzada a moro muerto”, *El Semanal de ABC*, nº 821, 20 a 26 de julio de 2003.
- “Las ciudades perdidas”, *El Semanal de ABC*, nº 827, 31 de agosto-6 de septiembre de 2003.
- “Las estrategias del adiós”, en J. C. Onetti, *Los adioses*, Barcelona, Seix Barral, 2003, págs. 7-11.
- “León o pájaro”, *El Semanal de ABC*, nº 796, 26 de enero-1 de febrero de 2003.
- “Libertad con minúscula”, *El Semanal de ABC*, nº 839, 23-29 de noviembre de 2003.
- “Los censores simpáticos”, *El Semanal de ABC*, nº 814, 1-7 de junio de 2003.
- “Los expulsados”, *El Semanal de ABC*, nº 841, 7-13 de diciembre de 2003.
- “Los ofendidos”, *El Semanal de ABC*, nº 828, 7-13 de septiembre de 2003.

- “Los verdugos filántropos”, *El Semanal de ABC*, nº 830, 21-27 de septiembre de 2003.
- “Sucias palabras”, *El Semanal de ABC*, nº 808, 20-26 de abril de 2003.
- “Un antifascista”, *El Semanal de ABC*, nº 835, 26 de octubre-1 de noviembre de 2003.
- “Un hombre roto”, *El Semanal de ABC*, nº 823, 3-9 de agosto de 2003.
- “Una compatriota”, *El Semanal de ABC*, nº 824, 10-16 de agosto de 2003.
- “Con plomo en las entrañas”, www.elpais.es, 11 de marzo de 2004.
- “La marsellesa de la humanidad”, en L. van Beethoven, *Novena Sinfonía*, nº 2 de la colección “Clásica de *El País*”, 2004, págs. 11-25.
- “La poesía del mundo”, prólogo a E. Mitre, *El paraguas de Manhattan*, Valencia, Pre-Textos, 2004, págs. 9-13.
- *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- “El hijo falso”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/molina/inedit_usurpateur/droite_molina_inedit.htm

9.2. Bibliografía específica sobre Antonio Muñoz Molina

- AA.VV., “Entrevista. Muñoz Molina y El Quijote chamuscado”, http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/newsid_4481000/4481483.stm
- “Adolescentes de la tierra: Antonio Muñoz Molina”, *Urogallo*, nº 13, mayo 1987, pág. 30.
 - “El espejo de la crítica. *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Quimera*, nº 99, junio 1990, págs. 62-63.
 - “*El jinete polaco*: Antonio Muñoz Molina”, *Quimera*, nº 109, 1992, págs. 62-63.
 - “Antonio Muñoz Molina, le messenger des exilés”, *Lire, le Magazine des Livres*, nº 296, 2001, pág. 34.
 - Encuentro con Antonio Muñoz Molina, <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/12/340/>, 18 de diciembre de 2001, págs. 1-2.

- “El verano onettiano de Antonio Muñoz Molina”, *Cultural de ABC*, nº 547, 20 de julio de 2002.
- Entrevista en *El Semanal de ABC*, nº 796, 26 de enero–1 de febrero de 2003.
- “El placer de leer en los periódicos”, *Mercurio. Panorama de libros*, nº 46, febrero de 2003, pág. 27.
- “Muñoz Molina se asoma a las `Ventanas de Manhattan”, *El Correo*, 12 de febrero de 2004.
- Encuentro con Antonio Muñoz Molina, www.elpais/edigitales/cerrada.html?encuentro=14798ordenacion=asc&docPage=max, 16 de febrero de 2005.
- “Detrás de la columna. Antonio Muñoz Molina”, www.sincolumna.com/con_columna/munoz_molina/cuestionario.html, 30 de mayo de 2005.
- “El Premio Planeta, tema de análisis en El Escorial”, *Mercurio. Panorama de libros*, nº 75, octubre 2005, pág. 4 de “Noticiero de la Fundación José Manuel Lara”.
- ALAMEDA, S., “Antonio Muñoz Molina. Un hijo de la España profunda”, *El País*, 8 de diciembre de 1991, págs. 46-54.
- ALARCOS LLORACH, E., “Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 416-422.
- ALFIERI, C., “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 600, 2000, págs. 90-98.
- ALHAU, M., “Rien d’Extraordinaire”, *Nouvelle Revue Française*, nº 555, octubre 2000, págs. 346-348.
- ALONSO, S., “Muñoz Molina, Antonio; *Beatus ille*, 1986”, *Reseña*, Madrid, nº 165, 1986, pág. 31.
- ALONSO TRONCOSO, V., “En la Córdoba de los Omeyas, con Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 504, 1992, págs. 33-51.

- ALSINA, J., “*Beatus ille*: l’écriture en question: entre échec et triomphe”, *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 41-51.
- “Antonio Muñoz Molina”, en A. Bussière Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Tendences & perspectives 1975-2000*, vol. I, Montpellier, Université Paul Valéry, Éditions du CERS, 1998, págs. 275-300.
- “Antonio Muñoz Molina”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9.1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 360.
- AMANN, E., “Genres in Dialogue: Antonio Muñoz Molina’s *El jinete polaco*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, vol. XXIII, nº 1, 1998, págs. 1-21.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 11-22.
- *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997.
- ARIAS, J., “Premio a un novelista de la memoria”, *El País*, 6 de junio de 1992.
- ARNÁIZ, J., “Antonio Muñoz Molina”, *Urogallo*, nº 58, marzo 1991, págs. 8-14.
- “Muñoz Molina, Antonio; *El jinete polaco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1991”, *Álbum. Letras. Artes*, Madrid, nº 32, 1992, pág. 94.
- ASTORGA, A., Entrevista a Antonio Muñoz Molina, escritor”, www.abc.es/servicios/promociones/premiolucadetena/cavia_003.htm
- “Antonio Muñoz Molina. Escritor y académico: «Nueva York es el Senegal con máquinas»”, *ABC*, 12 de febrero de 2004.
- AZANCOT, N., “Un buen escritor expresa el presente porque lo lleva dentro”, *ABC*, 13 de julio de 1988.
- BALSAMEDA MAESTRO, E., “Desarraigos y retornos: origen y destino infantil de los caminos de la memoria en *Beatus ille*”, en J. Soubeyroux (dir.), *Poétique du déplacement. Litterature et arts d’Espagne et d’Amérique Latine*, Saint Étienne, Université de Saint-Étienne, 1996, págs. 69-84.

- BASSETS, L., “El escritor que se convirtió en personaje”, *El País*, 20 de febrero de 1986.
- BEGINES HORMIGO, J. M., “La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina a través de los personajes de *En ausencia de Blanca*”, en *El personaje en la narrativa actual. Actas del XI Simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Luis Goytisolo, 2003, págs. 75-86.
- “Conversaciones con Muñoz Molina”, *Philologia Hispalensis*, nº 18, 2004, págs. 7-20.
- “El dolor y la memoria en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en E. Torre (ed.), *Medicina y literatura IV*, Sevilla, Padilla Libros, 2004, págs. 67-80.
- “La retórica en «Una infancia en Cervantes»”, en J. A. Hernández Guerrero *et alii* (eds.), *Oratoria y literatura*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz y Universidad de Cádiz, 2004, págs. 127-135.
- BEHIELS, L., “Franco en la ficción”, en P. Collard (ed.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas. Simposio Internacional, Amberes 18-19 de noviembre de 1994*, Génova, Librairie Droz, 1997, págs. 37-58.
- BEILIN, K. O., *As if Life Had Meaning: Protagonists of Spanish Fiction on the Threshold of the 21st Century* (Tesis doctoral), University of Chicago, 1998.
- “Antonio Muñoz Molina: *Sefarad*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 27, nº 2, 2002, págs. 339-342.
- “Antonio Muñoz Molina: inventar las cosas tal como son”, en *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis, 2004, págs. 101-123.
- BEISEL, I. (ed.), *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, número monográfico de *Ask*, Mannheim, vol. IX, 1997.
- BELLINI, G., “Muñoz Molina, Antonio; *La città dei Califfi. Cordova tra favola e realtà*, Milán, Feltrinelli, 1996”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 59, 1997, págs. 64-65.

- “Muñoz Molina, Antonio; *Il custode del segreto*, Firenze, Passigli Editore, 1998”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 65, 1999, págs. 63-64.
- “Muñoz Molina, Antonio; *Plenilunio*, Milano, Mondadori, 1998”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 65, 1999, págs. 63-64.
- “Muñoz Molina, Antonio; *Beatus ille*, Firenze, Passigli Editore, 1999”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 68, 2000, págs. 75-76.
- BELMONTE SERRANO, J. y GUERRERO RUIZ, P., “Lo que queda de un escritor: Larra y la literatura española actual”, *Crítica Hispánica*, Pittsburgh, vol. XXI, nº 1-2, 1999, págs. 39-50.
- BELOT, A., “Lecture de *Beatus ille*”, *Les Langues Néo-Latines*, Paris, nº 296, 1996, págs. 95-120.
- BENET, V. J., “El detective y la historia: trama detectivesca y metáforas del totalitarismo en el cine español contemporáneo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XX, nº 1, 1995, págs. 167-177.
- BENSON, K., “Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, nº 1, 1994, págs. 1-20.
- “De la amnesia a la nostalgia. Reflexiones sobre la función de la memoria en tres textos de autores contemporáneos (Rosa Chacel, Juan Benet, Antonio Muñoz Molina)”, en I. Beisel (ed.), *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, número monográfico de *Ask*, Mannheim, vol. IX, 1997, págs. 7-26.
- BERMÚDEZ, S., “Negro que te quiero rosa: La feminización de la novela de espías en *Beltenebros*”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. VII, nº 2, 1994, págs. 7-25.
- BÉRTOLO, C., “El exceso literario”, *Urogallo*, Madrid, nº 5, 1986, pág. 73.
- “Un escritor entrelagente”, *Urogallo*, nº 36, 1989, pág. 59.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M., “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina”, en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992, págs. 1691-1698.

- “Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVIII, nº 3, 1994, págs. 427-435.
- “La mitificación de la Guerra Civil de 1936-1939 en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Lenguas, Literaturas, Sociedades*, nº 3, 1994, págs. 97-107.
- “Semiología del espacio en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 9-31.
- BETI, I., “Muñoz Molina, Antonio; *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999”, *Mundaiz*, San Sebastián, nº 59, 2000, págs. 229-231.
- BOIX, C., “La fin du XXème siècle. Deni de l’Histoire ou changement de paradigme ?”, *Notre fin de siècle, Hispanística XX*, nº 13, 1996, págs. 27-46.
- BOUJOU, E., “L’esthétique du trompe-l’oeil dans quelques romans postfranquistes”, en G. Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*, Grenoble, Université Stendhal, 1996, págs. 159-168.
- BOURRET, M., “Speculum temporis: la Salle obscure dans *Beltenebros* d’Antonio Muñoz Molina”, *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 95-121.
- BUSSIÈRE PERRIN, A., “*Beatus ille*: une population de miroirs”, *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 53-93.
- “Lecture socio-critique de *Beatus ille*: sous l’oeil de Cronos”, en M. L. Ortega (comp.), *Le roman espagnol face à l’histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, págs. 15-28.
- CANAL SUR TV, “El público lee”, programa nº 57, dedicado a la obra *Ventanas de Manhattan*.
- CANTAVELLA, J., “Antonio Muñoz Molina: `El que no entra en la literatura por amor a ella se equivoca””, *Ideal*, Granada, 9 de marzo de 1989.
- CASADO, P. G., “The Fiction of Antonio Muñoz Molina: Civil Society and Ludic Literature”, *Hispanofila*, nº 135, mayor 2002, págs. 168-170.

- CASAUBON, C., “Des racines à l’exil : mémoire et oubli”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/casaubon/des_racines_a_lexil/des_racines.htm, págs. 1-6.
- *et alii*, “Les voix de la mémoire, entretien avec Antonio Muñoz Molina”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/molina/entretien/droite_molina_entretien.htm, págs. 1-3.
- CASTRO, P. y HERRERO, J., “Ciudad reinventada y paisaje urbano en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina”, en M. A. Hermosilla Álvarez (ed.), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre-1997)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, págs. 613-627.
- CATELLI, N., “Las novelas de la democracia”, *El País, Babelia*, 12 de noviembre de 2005.
- CELIS ALBAN, F., “Porteñas hermosas y fantasmales: Diálogo con Antonio Muñoz Molina”, *Suplemento Cultural La Nación (Buenos Aires)*, 4 de marzo de 2001.
- CERCAS, J., “La dignidad de la novela”, *El País, Babelia*, 18 de agosto de 2001.
- CHAMPEAU, G., “Comparación y analogía en *Beatus ille*”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 107-124.
- “Pratiques polyphoniques dans le roman espagnol contemporain : Juan Marsé et Antonio Muñoz Molina”, en J. Maurice (ed.), *Le roman espagnol au XXe siècle. Regards/3*, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Université Paris X – Nanterre, 1997, págs. 205-225.
- CHAPUT, M. C., “Les ‘lieux de mémoire’ dans *El jinete polaco* d’Antonio Muñoz Molina”, *Iris*, Montpellier, 1996, pp 25-38.
- “Mémoire individuelle et mémoire collective dans *El jinete polaco* d’Antonio Muñoz Molina”, *Notre fin de siècle, Hispanística XX*, nº 13, 1996, págs. 245-258.
- “Espace et histoire dans *Beatus Ille* et *El jinete polaco* d’Antonio Muñoz Molina”, en J. Maurice (ed.), *Le roman espagnol au XXe siècle*.

- Regards/3*, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Université Paris X – Nanterre, 1997, págs. 227-241.
- COBO NAVAJAS, M. L., *Antonio Muñoz Molina. De Beatus ille a El jinete polaco*, Jaén, Centro Asociado de la UNED “Andrés de Vandelvira”, 1996.
- “Mágina desde Úbeda”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 33-58.
- COLMEIRO, J. F., “Antonio Muñoz Molina, *El dueño del secreto*”, *Hispanic Review*, vol. LXVIII, nº 3, verano 2000, págs. 339-341.
- “La crisis de la memoria”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 189-190, 2000, págs. 221-227.
- “Muñoz Molina, Antonio; Díaz Navarro, Epicteto (ed.); *El dueño del secreto*, Madrid, Castalia, 1997”, *Hispanic Review*, vol. 68, nº 3, 2000, págs. 339-341.
- CONTE, R., “Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo”, *Ínsula*, nº 490, 1987, pág. 15.
- CORTELLESA, A., “Scritturre all’improvviso da Céline a Muñoz Molina”, *L’indice dei Libri del Mese*, vol. 19, nº 12, 2002, pág. 38.
- CRESPILLO, M., “Muñoz Molina, Antonio; *El dueño del secreto*, Madrid, Castalia, 1997”, *Analecta Malacitana*, Málaga, vol. XXI, nº 1, 1998, págs. 393-394.
- CRESPINO, M., “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, www.mujeractual.com/entrevistas/munoz/
- CROS, E., “Histoire et deni de l’histoire”, *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 13-21.
- CRUZ, J., “El último comprometido”, *El País*, 6 de junio de 1992.
- y ARIAS, J., “Hay que reducir el infierno. Antonio Muñoz Molina. Premio Nacional de Narrativa”, *El País*, 8 de junio de 1992.
- “Experiencia de la lucidez. Una conversación con Antonio Muñoz Molina”, *Claves de razón práctica*, nº 57, 1995, págs. 73-77.
- DÍAZ NAVARRO, E. (ed.), “Introducción” a A. Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, Madrid, Castalia, 1997.

- DÍEZ DE REVENGA, M. J., “Dos novelistas de hoy: Muñoz Molina y Pérez Reverte”, en J. Torres Fontes (ed.), *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 145-152.
- EBERLE, C., “La memoria cultural y comunicativa en *Beatus ille*”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 59-78.
- ECHEVARRÍA, I., “En el baúl de los recuerdos”, *El País, Babelia*, 16 de noviembre de 1991.
- “Los rastros de un mestizaje”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 579, 1998, págs. 7-15.
- ESCUDERO, J., “Antonio Muñoz Molina: De *Beatus ille* a *Los misterios de Madrid*”, *Letras Peninsulares*, East Lansing, vol. VII, nº 1, 1994, págs. 277-291.
- ESPÍNOLA, F., “Entrevista, «La traición de Antonio Muñoz Molina: *Beatus ille*»”, *Ideal de Granada*, 26 de febrero de 1986.
- ESTRUCH I TOBELLA, J., “Referentes históricos en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *Iberoamericana*, vol. XX, nº 63-64, 1996, págs. 5-13.
- FAJARDO, J. M., “El torbellino de la memoria”, *Ya*, Madrid, 11 de junio de 1986, pág. 37.
- “Antonio Muñoz Molina, literatura sin red”, *Cambio 16*, 22 de junio de 1987, págs. 136-137.
- FERNÁNDEZ HOYOS, S., “*Sefarad*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 624, junio 2002, págs. 142-145.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., “*El dueño del secreto* de Antonio Muñoz Molina. En búsqueda del pasado eterno”, en J. Cruz Mendizábal y J. Fernández Jiménez (eds.), *Visión de la narrativa hispánica: ensayos*, Indiana, Indiana University of Pensilvania, 1999, págs. 71-80.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E., “Muñoz Molina relata sus paseos a la deriva por Manhattan”, *El País*, 12 de febrero de 2004.
- FERRARI, M. B., “El cine, la tradición y Borges en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Hispanic Journal*, Indiana, P.A., vol. XXI, nº 2, 2000, págs. 435-446.

- “La narrativa de Antonio Muñoz Molina: de *Beltenebros* a *Plenilunio*”, *Letras de Deusto*, Bilbao, vol. XXXI, nº 92, 2001, págs. 217-228.
- FIELD, O., “*Winter in Lisbon*”, *The Times Literary Supplement*, nº 5.037, 1999, pág. 26.
- FOHR, S. y PUYAU, J.-L., “Un regard contemporain: Antonio Muñoz Molina”, www.ambafrance-es.org/article.php3?id_article=1352, junio 2004.
- FORTES, J. A., “Muñoz Molina, Antonio; *Sefarad: una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara, 2001”, *Quimera*, nº 204, 2001, págs. 62-63.
- FRANCO BAGNOULS, M. L., “Efectos especulares en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Castalia, 2000, págs. 569-573.
- *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés Editores, 2001.
- FRANZ, T. R., “Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 34, nº 1, enero 2000, págs. 157-164.
- FRUNS GIMÉNEZ, J., *Memory in the Spanish Novel of the 1980's and the 1990's: Julio Llamazares, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina and Manuel Rivas* (Tesis doctoral), University of Massachusetts Amherst, 2001.
- GALLEGO, V., “*Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Ínsula*, nº 514, 1989, pág. 19.
- GARCÍA, A., “No somos huérfanos ideológicos del Mayo Francés”, *El País*, 25,26 de diciembre de 1991.
- GARCÍA, C. J., “*Beltenebros: una misión incierta*”, *España contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. XII, nº 2, 1999, págs. 7-20.
- *Contrasentidos. Acercamiento a la novela española contemporánea*, Zaragoza, Área de Teoría de la Literatura, Universidad de Zaragoza, 2002.
- “Reflejos irónicos en *El dueño del secreto*, de Antonio Muñoz Molina”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Actas del*

- X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. El Puerto de Santa María, Noviembre 2002*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Luis Goytisolo, 2003, págs. 77-86.
- GARCÍA, P., “Muñoz Molina: «En Manhattan constaté cómo el horror y lo cotidiano se mezclan con facilidad»”, *ABC*, 26 de marzo de 2004.
- GARCÍA-ALBI, I., “Antonio Muñoz Molina”, *Qué leer día a día*, nº 40, enero de 2000, págs. 22-26.
- GARCÍA DE LEÓN, E., “El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las limitaciones sartrianas del hombre en *Los misterios de Madrid*”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 93-116.
- GARCÍA-MORENO BARCO, F., *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: el caso de Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral), Ph. D., Michigan State University, 1992.
- GARCÍA-POSADA, M., “La memoria restituida”, *El País*, 15 de febrero de 1992.
- “La fuerza del nuevo realismo”, *El País*, 6 de junio de 1992.
- “Defensa de la memoria. Los últimos años del franquismo según Muñoz Molina”, *Babelia Libros, El País*, 7 de mayo de 1994.
- GARCÍA RONDA, A., “Muñoz Molina, Antonio; *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989”, *Urogallo*, nº 36, 1989, págs. 58-59.
- “Muñoz Molina, Antonio; *El jinete polaco*”, *Urogallo*, nº 70, 1992, págs. 54-55.
- GARRIDO, E., “Entrevista a Muñoz Molina”, *Tribuna*, 17 de enero de 1994, págs. 92-93.
- GAZARIAN GAUTIER, M. L., “Antonio Muñoz Molina”, en *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Dalkey Archive, 1991, págs. 216-227.
- GELIDA, R., “Salvador A. Oropesa, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999, 229 págs.”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. XXVI, nº 2, 2001, págs. 239-242.

- GIMFERRER, P., “Prólogo” a A. Muñoz Molina, *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1997, págs. 5-8.
- “*El jinete polaco, hoy*”, *El País Cultura*, 21 de septiembre de 2002.
- GÓMEZ, J. E., “Antonio Muñoz Molina. La literatura no se puede medir por el rasero de las ventas”, *Tribuna*, 21 de octubre de 1991, págs. 122-123.
- GOMEZ-VIDAL, E., “*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina: Le dernier roman de chevalerie. Trahison ou tradition?: «Entre dos aguas»”, *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, vol. CII, nº 1, 2000, págs. 205-248.
- GONZÁLEZ, J., “Un español en Nueva York”, *Mercurio. Panorama de libros*, nº 59, abril de 2004, pág. 8.
- GONZÁLEZ, L., “Retorno a Mágina”, *Mercurio. Panorama de libros*, nº 42, octubre de 2002, pág. 11.
- GONZÁLEZ CASTRO, F., “El asesino y sus imágenes en *Plenilunio*, de Antonio Muñoz Molina”, *Moenia*, nº 8, 2002, págs. 411-417.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., “El estilo es el personaje (Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, (1992)”, *Hispanística XX*, Bourgogne, nº 11, 1994, págs. 143-155.
- “*Beatus ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina: reescribir la historia, reescribir la ficción”, *Notre fin de siècle, Hispanística XX*, nº 13, 1996, págs. 259-267.
- “Antonio Muñoz Molina: la literatura como revelación”, en *Actas del VII Simposio de profesores de español*, Lugo, Universidad de Lugo, 1999, págs. 67-90.
- GONZÁLEZ, O. B., “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 10, nº 2, 1995, págs. 42-54.
- GONZÁLEZ ARCE, T. G., *L'apprentissage du regard, l'expérience herméneutique dans l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral), Montpellier, Université Paul Valéry, 2001.
- GOPEGUI, B., “Antonio Muñoz Molina: Yo vivo en un estado de indignación permanente”, *Tribuna*, 19-25 de junio de 1989, págs. 116-117.

- GRACIA, J., “El precio del espanto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 564, junio 1997, págs. 119-121.
- “Entrevista con José Carlos Mainer”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 579, 1998, págs. 59-70.
- “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 580, octubre 1998, págs. 135-136.
- “Impunidad de la razón sentimental”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, 2000, págs. 141-146.
- GRANROSE, K. D., “Dialogue between Cinema and Novel: the Case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. XIII, nº 2, 2000, págs. 7-21.
- GRUBBE, V., “Trifurcación temática en la novela policíaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina”, en B. Schmid y M. Ollé (eds.), *La novela policíaca en la Península Ibérica*, Basel, Universität Basel Romanisches Seminar, 1998, págs. 107-117.
- GUIJARRO OJEDA, J. R., “Reflexión literaria e intertextualidad en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Lenguaje y textos*, nº 2, 2004, págs. 103-111.
- GUTIÉRREZ, D., “La desmitificación como proceso semiótico en *Beatus ille* de A. Muñoz Molina”, *Lenguas, Literaturas, Sociedades*, nº 3, 1990, págs. 85-96.
- GUTIÉRREZ, J., “Antonio Muñoz Molina: «Mi novela es una historia de amor»”, *Ideal de Granada*, 22 de diciembre de 1986.
- HACKL, E., “Industrias y errores del santo de su señora”, www.lateral-ed.es/tema/078ehack.htm, págs. 1-3.
- HASUMI, S., “Antonio Muñoz Molina. Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy”, http://www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=37, págs. 1-6.
- HERZBERGER, D. K., “Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain”, *PMLA*, vol. 106, nº 1, 1991, págs. 34-45.
- “Reading and the Creation of Identity in Muñoz Molina’s *Beatus ille*”, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. L, nº 2, 1997, págs. 382-390.

- “Writing without a Grain: Identity Formation in Three Works by Muñoz Molina”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 2, 1998, págs. 23-40.
- “Oblivion and Remembrance: the Double Desire of Muñoz Molina’s *El jinete polaco*”, en J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, págs. 127-138.
- HEVIA, E., “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”, *ABC*, 17 de octubre de 1991.
- HEYMANN, J. y MULLOR-HEYMANN, M., “Antonio Muñoz Molina. Simulacros de realidad”, en *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, págs. 97-115.
- IBÁÑEZ EHRLICH, M. T., “La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina”, en D. W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Vol. V: Época Contemporánea*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, págs. 130-136.
- “«Jinete en la tormenta»: música y metáfora”, en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 117-134.
- *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- “La ficcionalización de la guerra civil y posguerra española en *El jinete polaco* y *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Anuario de estudios filológicos*, nº 25, 2002, págs. 189-204.
- ITURBE, A., “Antonio Muñoz Molina”, *Qué leer día a día*, nº 54, abril 2001, págs. 32-35.
- “Ardor guerrero contra el olvido”, *Qué leer día a día*, nº 54, abril 2001, pág. 4.

- JORDAN, M. E., “Los exilios de *El jinete polaco*”, en F. Sevilla y C. Alvar (eds.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Castalia, 2000, págs. 560-568.
- KLEINERT, S., “Antonio Muñoz Molina: El encuentro de arte y crimen”, en D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, págs. 219-230.
- KUNZ, M., “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 125-137.
- y ANDRÉS-SUÁREZ, I., “Bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 177-191.
- LABANYI, J., “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period”, en J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, págs. 65-82.
- LARA, A., “Cine y literatura, un encuentro interminable”, *Ínsula*, nº 558, 1993, págs. 26-28.
- “*Ardor guerrero*”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 161-175.
- LAREQUI GARCÍA, E.-M., “En el centro del gran bazar del mundo: Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*”, www.lenguasecundaria.com/resenas/ventanas.shtml
- “*Sefarad. Una novela de novelas*, de Antonio Muñoz Molina”, www.lenguasecundaria.com/resenas/sefarad.shtml
- LARRAÑETA, R., “El miedo a la memoria”, *Tiempo*, 9 de diciembre de 1991, pág. 327.

- LARREA, A. C., *The Use of Film in the Postmodern Fiction of Peter Handke, Robert Coover, Carlos Fuentes and Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral), The Pennsylvania State University, 1992.
- LATORRE MADRID, M. A., *La narrativa de Antonio Muñoz Molina. Beatus ille como metanovela*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- LAVERGNE, G., “Recherches et enquetes, de Stendhal à Lewis Carroll. À propos de l’espace dans *Beatus Ille* d’Antonio Muñoz Molina”, en *Création de l’espace et narration littéraire. Colloque International Nice-Séville, 6,7,8 mars 1997*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997, págs. 223-248.
- LEÓN-SOTELO, T. de, “Antonio Muñoz Molina, «retratista de almas», obtiene el Premio Nacional de Literatura”, *ABC*, 9 de septiembre de 1988.
- LINDO, E., “Leyendo el futuro”, en A. Muñoz Molina, *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- LIVERANI, E., “Muñoz Molina, Antonio; *Los misterios de Madrid*”, *Quaderni di Letteratura Iberiche e Iberoamericane*, Milán, nº 16/17, 1992, págs. 140-141.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., “*Beatus Ille* y los recovecos de la memoria. La escritura como salvación e invención de una memoria proscrita”, en I. Beisel (ed.), *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, número monográfico de *Ask*, Mannheim, vol. IX, 1997, págs. 27-48.
- “Para una cronología de *Beatus Ille*. Marcas temporales significativas y breves acotaciones”, en I. Beisel (ed.), *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, número monográfico de *Ask*, Mannheim, vol. IX, 1997, págs. 167-188.
- “Percepciones del 27 en *Beatus ille*”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 135-149.
- LÓPEZ-VALERO COLBERT, O., “Historia y cultura popular en *Beltenebros*”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 151-176.

- *History and Popular Culture in the Novels of Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral), Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 2000.
- LOUREIRO, A., “Entrevista: Antonio Muñoz Molina, vidas de novela”, *Leer*, nº 120, 2001, págs. 44-48.
- MACKLIN, J., “Double Identity: Memory, Duplicity and Dissimulation in Antonio Muñoz Molina’s *Beltenebros*”, en R. Christie, J. Drinkwater y J. Macklin, *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warminster (England), Aris & Phillips Ltd., 1995, págs. 83-97.
- MAHJOUR, J., “*Sefarad*”, *The Times Literary Supplement*, nº 5.120, 2001, pág. 21.
- MAINER, J.-C., “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 55-68.
- MARÍ, J., “Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 31, nº 3, octubre 1997, págs. 449-474.
- *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003.
- MARTÍ, X., “Antonio Muñoz Molina. Una novela así no suele ser Planeta”, *El Independiente*, Madrid, 17 de octubre de 1991.
- MARTÍN, S., “Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 504, 1992, págs. 155-158.
- MARTÍN GAITE, C., “El ladrón de imágenes”, *Saber Leer*, Madrid, nº 56, 1992, págs. 6-7.
- MARTÍN GIL, J. F., “El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Quimera*, Barcelona, nº 83, noviembre de 1988, págs. 24-29.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, S., *Los límites del eterno contar en Antonio Muñoz Molina: una nueva poética de la verosimilitud ficcional* (Tesis doctoral), The Pennsylvania State University, 1998.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., “10 años de novela en España (1975-1985)”, *Ínsula*, nº 464-465, julio-agosto 1985.

- MARTÍNEZ DELGADO, A., “La hegemonía del constructivismo y el posmodernismo: el derecho a la disensión”, *Cuadernos de Pedagogía*, nº 274, 1998, págs. 79-85.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., “Muñoz Molina, Antonio; *Sefarad: una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara, 2001”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 613-614, 2001, págs. 278-280.
- MARTINÓN CEJAS, M., “Género y narrador en *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 14, 1995, págs. 87-108.
- *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas*, La Laguna, Universidad, 2001.
- MAS, P., *Beltenebros, de Muñoz Molina*, Madrid, Síntesis, 2002.
- “Didáctica del personaje narrativo en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 78, nº 1/2, 2002, págs. 167-189.
- “Lo real de la ficción: de Max Aub a Antonio Muñoz Molina”, <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/pasqual%20mas.pdf>, págs. 1-11.
- MASSOT, J., “Antonio Muñoz Molina. He intentado contar la realidad sin tantas meditaciones culturalistas como ante”, *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de octubre de 1991.
- MAURICE, J., “Antonio Muñoz Molina et la `Generation de la République””, en M. L. Ortega (comp.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, págs. 41-58.
- *Le roman espagnol au XXe siècle. Regards/3* (ed.), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Université Paris X – Nanterre, 1997.
- MELLIZO, C., “Muñoz Molina, Antonio; *El invierno en Lisboa*”, *España contemporánea*, Columbus, Ohio, nº 3, 1989, págs. 142-144.
- MENA, U., “Entrevista: Sin ánimo de ofender”, *El Semanal de ABC*, nº 796, 26 de enero de 2003.
- MIRALLES, E., “*Beltenebros*: las borrosas aristas de una memoria narrativa”, *Scriptura*, Lérida, nº 6-7, 1991, págs. 223-228.

- “Muñoz Molina, Antonio; *El jinete polaco*”, *El ojo de la aguja*, Barcelona, nº 1, 1992, págs. 53-55.
- “La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual”, *Anuari de filologia*, Sección F, vol. XVI, nº 4, 1993, págs. 71-87.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A., *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berlín, Peter Lang, 2000.
- MOLINA GAVILÁN, Y., “Poéticas regionales ante la postmodernidad: Dos escritores andaluces”, *Lucero: A Journal of Iberian and Latin-American Studies*, nº 5, primavera 1994, págs. 106-113.
- MOLINA GONZÁLEZ, M., “*Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina: de la realidad a la ficción”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, vol. XLVII, nº 178, 2001, págs. 95-118.
- MONET, X., “Escribo contra mí mismo porque necesito romper con lo que he hecho”, *El País*, jueves, 17 de octubre de 1991.
- MONTERO CURIEL, P., “Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de literatura*, 62, nº 124, julio-diciembre 2000, págs. 665-668.
- MORALES VILLENA, G., “*Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina: la Guerra Civil como mitología”, *Ínsula*, nº 474, mayo 1986, págs. 14-15.
- MORALES CUESTA, M. M., *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996.
- MOREIRAS MENOR, C., “Spectacle, Trauma and Violence in Contemporary Spain”, en B. Jordan y R. Morgan Tamosunas (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres, Arnold, 2000, págs. 134-142.
- MORENO, S., “Antonio Muñoz Molina. No pienso pedir perdón por haber ganado el Planeta”, *Tiempo*, 28 de octubre de 1991, págs. 179-180.
- MORENO-NUNO, M. del C., *Las huellas del trauma: El tropos de la guerra española en la ficción de fin de siglo (Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel Talens)* (Tesis doctoral), University of Minnesota, 2000.
- MULLALY, L., “J-54, Vitoria, octubre 78”, <http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/mullaly/vitoria.htm>

- NAHARRO CALDERÓN, J. M., “Antonio Muñoz Molina o las últimas tribulaciones de un realista con la ficción en los talones”, en M. Ramos Ortega (coord.), *Autores andaluces: Del realismo social a las últimas tendencias narrativas: Actas/XV Curso de Verano, San Roque, 28, 29 y 30 de julio*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, págs. 53-65.
- NAVAJAS, G., “Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, nº 143, 1993, págs. 105-130.
- “El *Übermensch* caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstituida”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 28, nº 2, mayo 1994, págs. 213-233.
- “La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 37-53.
- “La ética del 98 ante el siglo XXI: de Unamuno a Antonio Muñoz Molina”, en J. Torrecilla, *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Amsterdam, Rodopi, 2000, págs. 174-197.
- NAVARRO, J., “Antonio Muñoz Molina”, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- NAVARRO, M. J., “Muñoz Molina, Antonio; *Las otras vidas*”, *Reseña*, nº 193, 1989, pág. 32.
- “Muñoz Molina, Antonio; *El jinete polaco*”, *Reseña*, vol. XXIX, nº 225, 1992, pág. 31.
- “Antonio Muñoz Molina. *Plenilunio*”, *España Contemporánea*, vol. XII, nº 2, 1999, págs. 130-132.
- “Muñoz Molina, Antonio; *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral, 1992”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. XII, nº 2, 1999, págs. 130-132.
- NEGRES CUEVAS, A., “Muñoz Molina, Antonio; *Beltenebros*”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 35, 1989, pág. 46.

- “Muñoz Molina, Antonio; *El Robinson urbano*, Pamplona, Pamiela, 1988”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 37, 1990, págs. 51-52.
- NEIRA, H., “*Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina: trasfondo político-literario de un crimen sexual”, *Taller de letras*, nº 31, 2002, págs. 55-74.
- NEUMANN, D., “Mujeres en la tormenta: El papel de Mariana en *Beatus Ille*”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 177-195.
- NICOLINO, S., “Dans et hors le monde, une lecture de *Pleine Lune*”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/nicolino/dans_et_hors_le_monde/dans_et_hors.htm, págs. 1-4.
- NIEROJEWSKI-VÉLEZ, E., ‘*Los misterios de Madrid*’ de Antonio Muñoz Molina: *Parodia y novela por entregas* (Tesis doctoral) University of Ottawa (Canadá), 1997.
- OLEZA, J., “*Beatus ille* o la complicidad de la historia y la novela”, *Bulletin Hispanique*, Bourdeaux, vol. XCVIII, nº 2, 1996, págs. 363-383.
- “Un realismo postmoderno”, *Ínsula*, nº 589, enero-febrero 1996, págs. 39-42.
- OROPESA, S. A., “Caos, desencanto, esperanza y construcción: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina”, *Romance Languages Annual*, 10, nº 2, 1998, págs. 756-762.
- *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.
- “*Los misterios de Madrid* (1992): crónicas literarias”, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. LIV, nº 1, 2001, págs. 220-230.
- ORTEGA, A., “Punto y aparte”, *Urogallo*, nº 112/113, septiembre / octubre 1995, págs. 32-33.
- ORTEGA, J., “La dimensión temporal en dos novelas de Antonio Muñoz Molina”, *Letras Peninsulares*, vol. IV, nº 3, 1991, págs. 393-399.
- “Una reflexión sobre la maldad: *Plenilunio* de Muñoz Molina”, *Iris*, Montpellier, 1999, págs. 157-164.
- ORTEGA, M. L., “L’écriture de la couardise”, en *Le roman espagnol face à l’histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, págs. 111-122.

- *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay aux Roses, Editions, 1996.
- PASCUAL, E., “Un Robinson en el Nautilus”, *Urogallo*, nº 29/30, septiembre / octubre 1988, págs. 52-53.
- “Una poética”, *Urogallo*, nº 29/30, septiembre / octubre 1988, págs. 52-53.
- PAYÁ BELTRÁN, J., “Introducción” a A. Muñoz Molina, *Beltenebros*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 9-112.
- PEINADO, J. C., “Una novela de sombras”, *Reseña*, nº 284, 1997, pág. 19.
- “El edén de la molicie. *En ausencia de Blanca* de Antonio Muñoz Molina”, *Reseña*, nº 335, 2002, pág. 24.
- PERCIVAL, A. (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997.
- PEREDA, R., “Muñoz Molina ingresa en la Academia: ‘Haré una declaración de principios’”, *Babelia* de *El País*, 15 de junio de 1996.
- PÉRÈS, C., “L’écriture du discontinu dans *Beatus ille* d’Antonio Muñoz Molina”, en J. Soubeyroux (dir.), *Mouvement et discontinuité : Approches méthodologiques appliquées à l’histoire et aux littératures d’Espagne et d’Amérique Latine : Hommages au professeur A. Gutiérrez*, Saint Étienne, Université, 1995. págs. 10
- “*El Bosque de Diana* d’Antonio Muñoz Molina. Voyage au centre de la fable”, *Tigre*, Grenoble, nº 10, 1999, págs. 101-119.
- *Le nouveau roman espagnol et la quête d’identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L’Harmattan, 2001.
- PÉREZ GARCÍA, N., “El fantasma del estilo: la voz del autor en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, nº 24, 1999, págs. 141-148.
- PÉREZ LASHERAS, A., “Tiempo real / tiempo narrativo en *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina”, en M. P. Martínez Latre (ed.), *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel: ponencias y comunicaciones*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1994, págs. 223-227.

- PEYREGNE, F., “L’Interrogation identitaire dans *Beltenebros* de Muñoz Molina”, en G. Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*, Grenoble, Université Stendhal, 1996, págs. 255-260.
- PFEIFFER, M., *El destino de la literatura. Diez voces*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- PITA, E., “Retrato: Antonio Muñoz Molina. Vivimos solos porque hemos matado nuestro pasado”, *El Mundo*, 14 de junio de 1992.
- PITTARELLO, E., “Muñoz Molina, Antonio; *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero & Ramos, 1994”, *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 51, 1994, págs. 71-75.
- PLATAS TASENDE, A. M., “Muñoz Molina, A.: *Carlota Fainberg*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Lincoln, Nebraska, vol. XXV, nº 1, 2000, págs. 315-318.
- PONS RODRÍGUEZ, L., “Retratos lingüísticos y noticias idiomáticas en *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina”, *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, nº 20, enero de 2002, págs. 277-303.
- POPE, R. D., “Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. V, nº 2, 1992, págs. 111-119.
- POZUELO YVANCOS, J. M., “Políticamente incorrecto”, *ABC Cultural*, 18 de diciembre de 1999.
- PRADA, J. M. de, “El alma de los débiles: sobre *Plenilunio*”, *Suplemento Literario. La Nación* (Buenos Aires), 25 de mayo de 1997.
- PRAT, I., *L’écriture du quotidien: une convergence entre journalisme et roman (Antonio Muñoz Molina de 1990 à 1999)* (Tesis doctoral), Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2002.
- PRECIADO, N., “Antonio Muñoz Molina. Los nacionalistas son unos paranoicos peligrosos”, *Tiempo*, 6 de abril de 1992, págs. 70-76.
- PRIETO, J., “«Playing the sedulous ape»: Antonio Muñoz Molina y los espejos de la (meta)ficción en *Beatus ille*”, *Revista de estudios hispánicos*, vol. 36, nº 2, mayo 2002, págs. 425-456.

- PUERTAS MOYA, F. E., “Imaginar es recordar: memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, Logroño, vol. XXV, 1999, págs. 191-218.
- “Memoria y deseo: configuradores del erotismo en Antonio Muñoz Molina”, en *Amor y erotismo en la literatura. Congreso Internacional. Salamanca, 1998*, Salamanca, Caja Duero, 1999, págs. 715-722.
- PULIDO, N., “Muñoz Molina vindica el destierro y destiempo de Max Aub en su ingreso en la Academia”, *ABC*, 17 de junio de 1996.
- QUESADA GÓMEZ, C., “Mágina, laberinto de pasados. Vínculos espacio-temporales en *El jinete polaco*”, en *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, págs. 199-212.
- QUINT, H., “La estructura narrativa de la novela *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/beatus.html>, págs. 1-6.
- QUINTANA, A. R., “Antonio Muñoz Molina: «Me siento indefenso con mucha facilidad»”, <http://www.ar-revista.wanadoo.es/ar/carticulos/14476.html>, págs. 1-4.
- RAMOND, J., “Ô pater, ô mater, ô memoria historiae”, en M. L. Ortega (comp.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, págs. 59-78.
- RAMOND, M., “El peso de la historia (a propósito de *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina)”, en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 425-438.
- RESINA, J. R., “Antonio Muñoz Molina. El fetiche de alta tecnología”, en *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, págs. 260-274.
- “Short of Memory: The Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy”, en J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, págs. 83-126.

- RESSOT, J. P., “Clefs pour *Beatus ille*”, *Les Langues Néo-Latines*, Paris, n° 295, 1995, págs. 177-187.
- RIBAS, J., “Antonio Muñoz Molina. Palabras que buscan una verdad”, *Ajoblanco*, mayo 1989, págs. 48-55.
- RICH, L., “Antonio Muñoz Molina’s *Beatus ille* and *Beltenebros*: Conventions of Reading the Postmodern Anti-Detective Novel”, *Romance Languages Annual*, n° 6, 1994, págs. 577-580.
- *The narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and “El Desencanto”*, New York, Peter Lang, 1994.
- “The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Identifying (with) One’s Public”, en J. Torrecilla *et alii* (eds.), *The Seventeenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, vol. IV, Louisiana, Louisiana State University, 1996, págs. 76-84.
- “The Fiction of Antonio Muñoz Molina: Civil Society and Ludico Literature”, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 85, n° 1, marzo 2002, págs. 73-74.
- RICHARDSON, N. E., “A Kingdom of Shadows: Muñoz Molina’s *Beltenebros*, Film Theory, and Spain, 1944-1989”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 29, n° 1, 2004, págs. 257-281.
- RÍOS, C. A. de los, “Entrevista a Muñoz Molina”, *Suplemento Semanal de El Ideal*, Granada, 14 de abril de 1996, págs. 19-24.
- RODRÍGUEZ, A., “Antonio Muñoz Molina y los Omeya”, *Jaén*, 10 de febrero de 1991, págs. 53-55.
- RODRÍGUEZ, E., “Antonio Muñoz Molina. La pasión correspondida”, *Delibros*, 42, febrero 1992, págs. 36-42.
- RODRÍGUEZ, J., “Memoria y voz narrativa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 579, 1998, págs. 49-58.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A., “Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina”, *Ínsula*, n° 568, 1994, págs. 22-24.
- RODRÍGUEZ RIVERO, M., “Un cálido invierno”, *Urogallo*, n° 15/17, julio/septiembre 1987, págs. 106-125.

- “Jazz, amor y cine negro”, *Urogallo*, nº 18, octubre 1987, págs. 49-50.
- “Lisboa: Blanca e imaginada”, *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, nº 10, septiembre-octubre 1996, págs. 87-90.
- “Ventanas de Manhattan”, *Blanco y negro. Cultural ABC*, nº 615, 8 de noviembre de 2003.
- ROLPH, W. L., “Desire in the Dark: *Beltenebros* Goes to the Movies”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XX, nº 1, págs. 117-125.
- ROMANO, M., “Sujetos y voces en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, nº 20, 1995, págs. 399-403.
- ROMERO GUALLART, L. M., “De *Beatus ille* a *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Creación y disolución de la metáfora del novelista”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. El Puerto de Santa María, Noviembre 2002*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Luis Goytisolo, 2003, págs. 149-158.
- ROUX, L., “Oublieuses mémoires. Sur *Séfarade* de Antonio Muñoz Molina”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/roux/oublieuses_memoire.htm, págs. 1-2.
- RUBIO, I., “*Beltenebros* (Antonio Muñoz Molina / Pilar Miró): Novela, cine, ideologías”, *Anclajes: Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 4, nº 4, diciembre 2000, págs. 165-175.
- RUIZ CALVENTE, M., “Educación y cultura según Antonio Muñoz Molina: la función educativa de la literatura”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, vol. XLII, nº 162, 1996, págs. 203-224.
- “El mal en la novela *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina”, *Sendas de los Huertos*, Jaén, nº 51-52, 1998, págs. 197-202.
- “Mirada, memoria y ficción en la obra de Antonio Muñoz Molina”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, tomo II, Jaén, vol. XLVI, nº 176, 2000, págs. 1.087-1.123.

- SÁNCHEZ, I., “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, nº monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 93-106.
- SÁNCHEZ, M., “El periodismo de Muñoz Molina: su tiempo de silencio”, *Ámbitos*, nº 1, 1998, págs. 321-332.
- SÁNCHEZ MAGRO, A., “Un paso en falso. Muñoz Molina, Antonio; *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995”, *Reseña*, nº 261, 1995, pág. 23.
 — “Muñoz Molina, Antonio; *Sefarad: una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara, 2001”, *Reseña*, nº 327, 2001, pág. 22.
- SANDARG, J., “The Narrative of Antonio Muñoz Molina”, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 85, nº 2, mayo 2002, págs. 259-260.
- SANTOS, C., “Antonio Muñoz Molina”, *Quimera*, nº 116, 1993, pág. 70.
 — “*Nada del otro mundo. Antonio Muñoz Molina*”, *Quimera*, nº 122, 1993, pág. 72.
- SANTOS UNAMUNO, E., “*Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina: análisis semiótico de una redención personal”, *Annali dell’Istituto di Lingue de la Facoltà di Scienze Politiche dell’Università degli Studi di Milano*, nº 6, 1992, págs. 53-66.
- SANZ VILLANUEVA, S., “Primera impresión”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 23-36.
 — “*Carlota Fainberg. Antonio Muñoz Molina*”, *ABC Cultural*, 5 de diciembre de 1999.
 — “*Ventanas de Manhattan*”, *El Cultural de El Mundo*, 19-25 de febrero de 2004.
- SATINSKY, D. J., *Reading the Novela Negra: Detective Fiction in Post-Franco Spain* (Tesis doctoral), Yale University, 1997.
- SCARLETT, E. A., “Conversación con Antonio Muñoz Molina”, *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, tomo VII, nº 1, primavera 1994, págs. 69-82.

- SCHEERER, T. M., “Antonio Muñoz Molina”, en A. de Toro, D. Ingenschay (eds.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, págs. 231-252.
- SERNA, J., “Antonio Muñoz Molina y Julio Verne”, http://justoserna.bitacoras.com/archivos/2005/04/21/antonio_munoz_molina_y_julio_verne
- “El mejor libro de periodismo”, http://justoserna.bitacoras.com/archivos/2005/02/13/el_mejor_libro_de_periodismo
- “El problema de los mundo posibles”, www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080jserna.htm, págs. 1-2.
- “Memoria, ficción y vida en Antonio Muñoz Molina”, <http://www.uv.es/~jserna/ammP.htm>, págs. 1-18.
- “Pasados posibles. Memoria, ficción y vida en Antonio Muñoz Molina”, <http://www.uv.es/~jserna/ammP.htm>, págs. 1-18.
- “Vidas recreativas: conversación con Antonio Muñoz Molina”, http://www.ojosdepapel.com/show_article.asp?article_id=2172, págs. 1-14.
- “Antonio Muñoz Molina”, www.lateral-ed.es/tema/078ammolina.htm, *Revista de Cultura Lateral*, nº 78, junio 2001, págs. 1-5.
- “El pasado que no cesa. Historia, novela y agnición”, *Ayer*, nº 51, 2003, págs. 227-264.
- *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- SERRA, F., “Cuentos nuevos de historias viejas: *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina”, *Romance Languages Annual*, nº 7, 1995, págs. 626-630.
- SERRANO, C., “Stendhal vs. Carroll: les deux miroirs de *Beatus Ille* d’Antonio Muñoz Molina”, en M. L. Ortega (comp.), *Le roman espagnol face à l’histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, págs. 29-40.
- SHERZER, W., “Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. IV, nº 2, 1992, págs. 51-57.
- “*El jinete polaco*: The Autobiographical Fiction of Antonio Muñoz Molina”, *España Contemporánea*, Columbus, Ohio, vol. X, nº 1, 1997, págs. 7-22.

- “Antonio Muñoz Molina’s «Carlota Fainberg»: An Ironic Manifesto”, *Romance Notes*, nº 38, 1998, págs. 287-293.
- SIGNORE, A., “*Beltenebros*: percorsi di significazione tra romanzo e film”, en M. A. Roca Mussons (coord.), *Raccontare nel novecento spagnolo*, Firenze, Alinea, 2000, págs. 39-77.
- SMITH, A., “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, nº 1-2, 1995, págs. 233-239.
- SOLANO, F., “Muñoz Molina, Antonio; *El invierno en Lisboa*”, *Reseña*, nº 178, 1987, págs. 49-50.
- “Muñoz Molina, Antonio; *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993”, *Reseña*, nº 246, 1994, pág. 13.
- SOLDEVILA, I., “Guerreros sin reposo: historias verdaderas de la puta mili”, *Quimera*, nº 134, 1994, págs. 56-58.
- SORIA OLMEDO, A., “Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 458, 1988, págs. 107-111.
- “Introducción: El curioso impertinente. Sobre la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina” a A. Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs. 9-24.
- *Una indagación incesante. La obra de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- SOUBEYROUX, J., “Introduction à une poétique du déplacement dans le roman espagnol contemporain : de *Tiempo de silencio* à *Beatus ille*”, en *Poétique du déplacement. Litterature et arts d’Espagne et d’Amérique Latine*, Saint Étienne, Université de Saint-Étienne, 1996, págs. 49-68.
- SPERBER, R., *Modernism and Mass Culture in Botho Strauss and Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral), University of Washington, 1995.
- SPITZMESSER, A. M., *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*, Nueva York, Peter Lang, 1999.
- STEENMEIJER, M., “El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina”, en J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, págs. 139-155.

- THIRY, S., “La Gorgona et le témoin intégral. À propos de Séfarade”, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/thiry/gorgone/droite_gorgone.htm
- THOMPSON, O., *Beltenebros: historia secreta de un rodaje*, Barcelona, Ixia Llibres, 1991.
- TORRE, A., “A veces lo real es una obligación insufrible”, *Brecha*, Uruguay, 30 de junio de 2005.
- TRAMÓN, M., “Carlota Fainberg, de Antonio Muñoz Molina”, *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, vol. V, nº 25, 2000, págs. 79-80.
- TYRAS, G., “Roman espagnol contemporain et deni de l’histoire : de *Muertes de perro* à *Beatus ille*”, *Sociocriticism*, vol. X, nº 1-2 (nº 19-20), 1994, págs. 23-40.
- “El dueño del secreto: la dualidad como secreto”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 139-159.
- URBANO, P., “Entrevista a Muñoz Molina”, *El Mundo*, 7 de enero de 1996.
- VALENCIA ASSOIGNA, L., “Apariencias felices”, *Quimera*, nº 178, 1999, págs. 73-74.
- VALLÉS, M., [vídeo] “Conversa amb Antonio Muñoz Molina”, Palma, “Sa Nostra” Caixa de Balears, 1994.
- VALLS, F., “Muñoz Molina, Antonio; *El Robinson urbano*, Granada, Rafael Juárez, editor, 1984”, *Ínsula*, vol. II, 1985, pág. 86.
- “El renacimiento del cuento en España”, *Lucanor*, nº 6, 1991, págs. 27-42.
- “Muñoz Molina, Antonio; *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997”, *Quimera*, nº 162, 1997, págs. 63-65.
- “Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina”, en I. Andrés-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, número monográfico de *Cuadernos de narrativa*, Neuchâtel, nº 2, 1997, págs. 69-92.

- “La Blanca doble. Antonio Muñoz Molina: *En ausencia de Blanca*”, *Quimera: Revista de literatura*, nº 211-212, 2002, págs. 88-89.
- “El bulevar de los sueños rotos. El desencanto en la narrativa española actual”, en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 44.
- “La narrativa española, de ayer a hoy”, en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 34.
- “Las apariencias engañan. Antonio Muñoz Molina. *Plenilunio*, 1997”, en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 269.
- VELLIDO, J., “Antonio Muñoz Molina: la palabra como un vals”, *El Ideal. Artes y Letras*, Granada, 25 de enero de 1991.
- VERDÚ, V., “¿Vivir o leer novelas?”, *El País*, 5 de julio de 2001.
- VIDAL-FOLCH, I., “Muñoz Molina: «La novela ha de ser útil hasta la obscenidad””, *ABC*, 5 de marzo de 1989.
- VILLAGRASA, E., “Muñoz Molina, Antonio; *El jinete polaco*”, *Anthropos*, Barcelona, nº 134-135, 1992, págs. 149-150.
- VILLAPADIERNA, M., “Tiempo, espacio y memoria en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en J. Covo, M. Ghazali (eds.), *Historia, espacio e imaginario*, Villeneuve d’Ascq (France), PU de Septentrion, 1997, págs. 79-88.
- VIVAS, A., “Antonio Muñoz Molina. No tengo metas fuera de la literatura”, *Revista de MUFACE*, Madrid, enero-marzo 1997, págs. 38-39.
- WINTER, U., “El cine, la máquina de escribir y el Teatro de la Memoria. Sobre una lógica de la referencia a los medios en *Beltenebros*”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 197-213.
- WOOD, G. H., “Muñoz Molina, A.: *El Robinson urbano*, 1993”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Lincoln, Nebraska, vol. XIX, nº 1-2, 1994, págs. 190-192.

ZAMORA ÁGUILA, V. F., “Memoria, anticipación y tiempo en *El jinete polaco*: algunas implicaciones filosóficas”, en I. Beisel (ed.), *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa contemporánea*, número monográfico de *Ask*, Mannheim, vol. IX, 1997, pág. 49-76.

9.3. Bibliografía general

AA.VV., *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

— “La pleamar de los ochenta”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 399-416.

ACOSTA GÓMEZ, L. A., *El lector y la obra*, Madrid, Gredos, 1989.

AGUIAR E SILVA, V., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

—*Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

ALBERCA, M., “El pacto ambiguo”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9.1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 429.

— “Alicia Molero de la Iglesia: *La autoficción en España*”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 5, 2001, págs. 175-179.

ALONSO, D., *Poesía y novela de España*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1949.

AMORÓS, A., *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976.

— *et alii*, “El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990”, *Ínsula*, nº 525, 1990, págs. 9-23.

ARISTÓTELES, *Poética* (edición de Antonio López Eire), Madrid, Ediciones Istmo, 2002.

ASÍS GARROTE, M. D. de, *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema, 1992.

- AYALA, F., “El arte de novelar y el oficio del novelista”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 541-554.
- “El fondo sociológico en mis novelas”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 573-587.
- “Nueva divagación sobre la novela”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 555-572.
- “Reflexiones sobre la estructura narrativa”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1973, págs. 387-430.
- “Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: La novela”, en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984.
- “Presencia y ausencia del autor en la obra”, en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984, págs. 49-61.
- *La retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- AZÚAR CARMEN, R., *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de estudios “Juan Gil-Albert”, 1987.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BAJTÍN, M., “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 237-409.
- *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BAQUERO GOYANES, M., *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- BARGALLÓ CARRATÉ, J., “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, págs. 11-26.
- *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (ed.), Sevilla, Alfar, 1994,
- BAROJA, P., *La intuición y el estilo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

- BARTH, J., “Literatura del agotamiento”, en J. Alazraki, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 170-182.
- BARTHES, R. (ed.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 9-43.
- “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71.
- BASANTA, A., *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990.
- BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.
- BEARDSLEY, M. C., y HOSPERS, J., *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1997.
- BENVENISTE, E., *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966.
- BÉRTOLO, C., “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de Occidente*, nº 98-99, Julio-Agosto, 1989, págs. 29-60.
- “Novela y público”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9.1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000, págs. 278-282.
- BESSIÈRE, B., “Estado cultural y posmodernidad literaria”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9.1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000, págs. 61-66.
- BLEIBERG, G. y MARÍAS, J., *Diccionario de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- BLOOM, H., *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- “Elegía al canon”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 189-219.
- BOBES NAVES, M. del C., “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en M. Mayoral, *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura-Cátedra, 1993, págs. 43-68.
- *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

- BOOTH, W. C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BORGES, J. L., “Borges y yo”, en *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1980, págs. 69-70.
- “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, págs. 9-13.
- *Obra poética, I*, Madrid, Alianza, 2000.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976.
- BRUNER, J., *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza, 2000.
- BURGUERA, M. L. (ed.), *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003.
- CARR, R. (dir.), *Visiones de fin de siglo*, Madrid, Punto de Lectura, 2002.
- CASTELLET, J. M., *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- CASTILLA DEL PINO, C., “La construcción del personaje”, en M. Mayoral, *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura-Cátedra, 1993, págs. 35-42.
- CHATMAN, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1991.
- COLMEIRO, J. F., *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- CULLER, J., “El futuro de las humanidades”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 139-160.
- *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.
- CURTIZ, M., *Casablanca* (con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman), Warner Brothers, 1943.
- DARÍO, R., *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1998.
- *España contemporánea*, Madrid, Alfaguara, 1998.

- DOLEŽEL, L., *Heterocósmica. Visión y mundos posibles*, Madrid, Arco/libros, 1999.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.
- ECO, U., *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Barcelona, Lumen, 1984.
— *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- ELÍADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983.
— *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985.
- ENCINAR, A., *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.
— “La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina”, en M. T. Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 79-92.
- ESTEVE, A., *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.
— *et alii* (comp.), *Retórica y discurso*, monográfico de *Monteagudo*, 3ª época, nº 8, 2003.
- FRAU, J., *Realidad y ficciones del texto literario*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1961.
- FOSTER, H., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985.
- FREUD, S., *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1995.
- FRIEDMAN, N., “Tipos de trama”, en E. Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 68-87.
- FUSI, J. P., “España: el fin del siglo XX”, en R. Carr (dir.), *Visiones de fin de siglo*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, págs. 223-259.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GARCÍA LORENZO, L., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *et alii*, *Breve historia de España*, Madrid, Alianza, 1994.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., “Sobre el relato interrumpido”, *Revista de Literatura*, vol. L, nº 100, 1988, págs. 349-385.
- “El discurso del tiempo en el relato de ficción”, *Revista de Literatura*, vol. LIV, nº 107, 1992, págs. 5-45.
- *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- *Teorías de la ficción literaria* (comp.), Madrid, Arco / Libros, 1997.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco / Libros, 1988.
- GENETTE, G., “Fronteras del relato”, en R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 193-208.
- *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- *Ficción y dicción*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- GERGEN, K. J., *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992.
- GIMFERRER, P., *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.
- GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario*, Madrid, EDAF, 1994.
- GOYTISOLO, J., *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- GREIMAS, A. J., “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico”, en R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 45-86.
- *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.
- GUIBERT, R., “Borges habla de Borges”, en J. Alazraki, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 318-355.
- GULLÓN, R., *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993.
- *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1994.

- GUMBRECHT, H. U., “«Cual Fénix de las cenizas» o del canon a lo clásico”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco / Libros, 1998, págs. 61-90.
- HABERMAS, J., “La modernidad, un proyecto incompleto”, en H. Foster, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, págs. 19-37.
- HAMON, P., “Pour un statut sémiologique du personnage”, en Roland Barthes *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, págs. 115-180.
- *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz S. A., 1983.
- *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- HARRIS, W. V., “La canonicidad”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 37-60.
- HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- HUICI MÓDENES, A., “Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura”, en J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, págs. 251-262.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Padory. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York y Londres, Methuen, 1985.
- *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1992.
- ISER, W., *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 215-243.
- “Las relaciones entre el texto y el lector” en E. Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 248-256.
- JAIME, A., *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- JAKOBSON, R., *Literatura y poética*, Madrid, Cátedra, 1988.
- JAMES, H., “El arte de la ficción”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 15-37.

- “El futuro de la novela”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 41-52.
- “La lección de Balzac”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 97-122.
- “Prólogo a *The Altar of the Dead and Other Stories*”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 74-77.
- “Prólogo a *The Ambassadors*”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 64-65.
- “Prólogo a «The Princess Cassamassima»”, en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 65-71.
- JAMESON, F., *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo*, Barcelona, Ariel, 1980.
- *Postmodernism or, the Cultural Logia of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JAUSS, H. R., *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 59-85.
- *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
- JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2003.
- KAFKA, F., *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza, 2001.
- KAYSER, W., *interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958.
- KERMODE, F., “El control institucional de la interpretación”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 91-112.
- LEJEUNE, P., “Autobiografía, novela y nombre propio”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, París, Seuil, 1975, págs. 149-189.
- “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, París, Seuil, 1975, págs. 49-87.
- “El pacto autobiográfico (bis)”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, París, Seuil, 1975, págs. 123-147.

- LIPOVETSKY, G., *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MACHADO, A., *Poesías completas*, Madrid, Espasa, 2001.
- MAINER, J.-C., “Cultura y Sociedad”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 54-72.
- *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- MARÍAS, J., *La educación sentimental*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M., *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- MAYORAL, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MAYORAL, M., *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, 1993.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A., “Los sujetos literarios de la ficción biográfica”, en J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998, págs. 525-536.
- “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, nº 9, 2000, págs. 531-549.
- MOLINUEVO, J. L., *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 2002.
- MONTAIGNE, M. de, *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MONTE, A. del, *Breve historia de la novela policiaca*, Madrid, Taurus, 1962.
- MURILLO, E., “La actualidad de la narrativa española”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 299-305.
- NAVAJAS, G. y MAINER, J. C., “Cultura y sociedad”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 54-72.

- “Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, nº 143, 1993, págs. 105-130.
- OLEZA, J., “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”, *Compás de letras*, nº 3, diciembre de 1993, págs. 113-126.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984.
- PALMER, J., *Thrillers. La novela de misterio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, O., “Las búsqueda del presente”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 41-45.
- PEÑA-ARDID, C., *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- PICÓ, J. (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Ediciones Península, 2004.
- PRINCE, G., “El narratario”, en E. Sullà (comp.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 151-162.
- PROPP, V., *Morfología del cuento*, Caracas, Editorial Fundamentos, 1971.
- PROUST, M., *Por el camino de Swann*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- QUEVEDO, F. de, *Poesía original completa* (ed. de J. M. Blecua), Barcelona, Planeta, 1999.
- REUTER, Y., *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes (PUV), 1989.
- RICARDOU, J., “Nouveau roman, Tel Quel”, *Poétique*, nº 4, diciembre 1970, págs. 433-454.
- *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- RICO, F., “De hoy para mañana: La literatura de la libertad”, en *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 86-93.

- *Historia y crítica de la Literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.
- “Introducción” a *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. VII-XI.
- *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9.1. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000.
- RICOEUR, P., *Le conflit des interprétations. Essais d’Herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- ROMERA CASTILLO, J., “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)”, *Suplementos Anthropos*, nº 29, 1991, págs. 170-184.
- ROMERO LUQUE, M., *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, Sevilla, Padilla Libros, 2000.
- “Entre la tragicomedia y el sainete: Humor y locura en el juguete trágico de Sánchez Mejías”, en J. A. Hernández Guerrero *et alii* (eds.), *El humor y las ciencias humanas*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz – Excmo. Ayuntamiento de Cádiz. Fundación Municipal de Cultura, 2002, págs. 235-243.
- *Teoría del ensayo*, Sevilla, 2003, en prensa.
- “Oratoria y ensayo. La persuasión como fundamento”, en J. A. Hernández Guerrero *et alii* (eds.), *Oratoria y Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, págs. 43-52.
- SÁBATO, E., *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Emecé, 1976.
- SANTOS ESCUDERO, C., *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1975.
- SANZ VILLANUEVA, S., “La novela”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 249-284.

- SERRA, F., *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*, Madrid, Pliegos, 2000.
- SOLDEVILA-DURANTE, I., “La narrativa”, en *Historia de la literatura española. Volumen II*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 1179-1204.
- SOLER SERRANO, J., “Grandes personajes a fondo: Jorge Luis Borges”, RTVE, 1976.
- SULLÀ, E. (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001.
- TODOROV, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (ed.), Buenos Aires, Signos, 1970.
- *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- “Las categorías del relato literario”, en R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 155-192.
- *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- TOMACHEVSKI, B., *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal/Universitaria, 1982.
- TORRE, Esteban, *Averroes: la doctrina anatomofuncional del “Colliget”* (Textos latinos, traducción y estudio), Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan (Edición y estudio), Madrid, Editora Nacional, 1976.
- *Ideas lingüísticas y literarias del doctor Huarte de San Juan*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977.
- *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984.
- *Fundamentos de poética española*, Sevilla, Alfar, 1986.
- *Poesía y poética: poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Alfar, 1987.
- *35 Sonetos Ingleses* de Fernando Pessoa. *Homenaje: 1888-1988* (Edición, traducción y estudio), Braga, Centro de Estudos-Universidade do Minho, 1988.

- “Fernando Pessoa, poeta metafísico”, *Revista de Occidente*, nº 94, 1989, págs. 65-80.
- “Alfonso Grosso: ficción y realidad”, en A. Grosso, *Florido mayo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, págs. 9-35.
- “El autor y su obra”, *Anuario del Mediodía*, nº 1, 1992, pág. 23.
- “Identidad y alteridad en Fernando Pessoa”, en J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, págs. 103-116.
- *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.
- *33 poemas simbolistas. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé*, Madrid, Visor, 1995.
- “Literatura comparada (Revisión de un concepto), *RLit*, vol. LIX, nº 118, 1997, págs. 365-385.
- *La poesía de Grecia y Roma*, Huelva, Universidad de Huelva – CSIC, 1998, reimp. 2001.
- *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, reimp. 2002.
- “La traducción del epodo II de Horacio (*Beatus ille*)”, *Hermêneus*, TI, nº 1, 1999, págs. 149-165.
- “Alfonso Grosso: ficción y realidad”, en E. Torre, *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Sevilla, Padilla Libros, 2000, págs. 143-170.
- *Metapoiesis: Cuestiones de crítica y teoría*, Sevilla, Padilla Libros, 2000.
- *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, reimp. 2002.
- “La ironía como indicio de calidad poética”, en J. A. Hernández Guerrero *et alii* (eds.), *El humor y las ciencias humanas*, Cádiz, Universidad de Cádiz – Excmo. Ayuntamiento de Cádiz. Fundación Municipal de Cultura, 2002, págs. 129-135.
- “Desde Andalucía: Un soneto inédito de Blas de Otero y Carlos Álvarez”, *Ínsula*, nº 676-677, abril-mayo 2003, págs. 53-54.

- “La muerte como vivencia existencial y como expresión literaria”, en E. Torre (ed.), *Medicina y literatura III*, Sevilla, Padilla Libros, 2003, págs. 7-15.
- *Metapoiesis: Cuestiones de crítica y teoría*, segunda edición corregida y aumentada, Sevilla, Padilla Libros, 2005.
- TORRE, G. de, *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- TORRECILLA, J., *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- TORRES CARNERERO, A., *La poética de Francisco Umbral*, Sevilla, Padilla Libros, 2003.
- UMBRAL, F., *Guía de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1987.
- UTRERA, R., *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V., *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.
- “La enfermedad como ideal del arte: À Rebours y el canon decadentista”, en E. Torre (ed.), *Medicina y Literatura*, Sevilla, Padilla Libros, 2002, págs. 341-350.
- “Identidad y narcisismo en la poesía de Luis Cernuda”, en E. Torre (ed.), *Medicina y Literatura III*, Sevilla, Padilla Libros, 2003, págs. 383-400.
- “Iluminados, visionarios, raros. La enfermedad y su artificio en el siglo XIX”, en E. Torre (ed.), *Medicina y Literatura II*, Sevilla, Padilla Libros, 2003, págs. 43-55.
- “El espacio en *La metamorfosis* de Franz Kafka”, en E. Torre (ed.), *Medicina y Literatura IV*, Sevilla, Padilla Libros, 2004, págs. 349-359.
- “Luis Cernuda en la poesía española del siglo XX”, en *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Vol. 2, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, págs. 137-147.
- VALDÉS, J. de, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1990.

- VALLES CALATRAVA, J. R., *La novela criminal española*, Granada, Universidad, 1991.
- VALLS, F., *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
- VATTIMO, G. *et alii*, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S., *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ediciones Ronsel, 1993.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., “Sobre la inexistencia de la novela policíaca”, en J. Paredes Núñez (ed.), *La novela policíaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 49-62.
- VIDAL, M. del C. A., *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- VILLANUEVA, D., “La novela”, en *Letras españolas. 1976-1986*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 19-64.
- “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 3-40.
- “La recuperación del personaje”, en M. Mayoral, *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, 1993, págs. 19-34.
- VIÑAS PIQUER, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979.
- ZERAFFA, M., *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux 1950*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.