

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

EL JINETE POLACO COMO UN SISTEMA DE VASOS COMUNICANTES

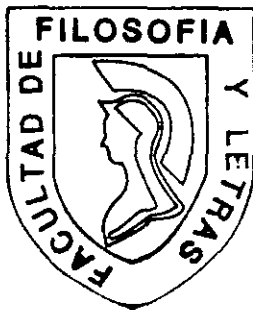
TESIS

Que para obtener el título de LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

presenta

CLAUDIA MUZZI TURULLOLS

269684



Asesora:

Dra. Ma. de Lourdes Franco Bagnouls

México, D. F.

Enero, 1999

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El jinete polaco como un sistema de vasos comunicantes

Claudia Muzzi Turullols

Para mis padres
Para Mamá Paquita

Gracias

a Lourdes, por la paciencia y por el ejemplo;

a Gabriella, por lo paralelo del asunto;

a Francesca y a Alfredo por estar aquí y hacerme reír y enojar (ambos);

a todos mis maestros;

a Aurelio González y a Concepción Company porque me quedé con ganas de hacer una tesis con ustedes;

a Javier por la música.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
CAPÍTULO I	
LOS VASOS COMUNICANTES	
1.- Mágina: el universo de Muñoz Molina	6
2.- <i>El jinete polaco</i> como un sistema de vasos comunicantes.	15
3.- Los vasos comunicantes como parte estructural de la novela.	19
CAPÍTULO II	
LOS PERSONAJES Y LOS DOBLES	23
1.- Manuel y Félix.	27
2.- Manuel y Donald.	29
3.- Manuel y la vieja vagabunda.	30
4.- Manuel y Nadia.	31
CAPÍTULO III	
LOS OBJETOS ARTÍSTICOS	37
1.- El baúl de las fotografías.	38
2.- El caballero polaco.	45
3.- <i>Riders on the storm</i> : la música.	48

CAPÍTULO IV

COEXISTENCIA DE DISTINTOS PLANOS TEMPORALES	58
1.- “El reino de las voces”	60
2.- “Jinete en la tormenta”	62
3.- “El jinete polaco”	64
4.- Los desfases temporales.	67

CAPÍTULO V

LAS VOCES	
1.- Reconstrucción del pasado a través de voces y sonidos.	69
2.- Las voces narrativas	73
a) “El reino de las voces”	76
b) “Jinete en la tormenta”	78
c) “El jinete polaco”	79

CAPÍTULO VI

LAS DISTINTAS REALIDADES	83
1.- El mito	84
2.- La ensoñación.	93

CONCLUSIONES	99
--------------	----

BIBLIOGRAFÍA	103
--------------	-----

LOS VASOS COMUNICANTES

1.- Mágna: el universo de Muñoz Molina

Y dijo Dios: "Hagamos al ser humano
a nuestra imagen, como semejanza nuestra."
(Gen 1:26)

Al principio de los tiempos no había nada, sólo caos. Cuando Dios decide ordenarlo es que comienza la creación. Durante seis días, el universo se poblará, comenzará su existencia, pero la aparición de cada cosa o forma de vida será siempre precedida por la palabra, porque Dios dice primero, luego crea. Así comienza la primera metáfora: el universo como imagen de una idea previamente verbalizada. El hijo de Dios es el verbo encarnado. El hombre es el hijo de Dios hecho a su imagen y semejanza; somos como Dios. Platón dijo algo parecido en su mito de la caverna. Octavio Paz dice: "Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres —o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver el mundo como un tejido de símbolos— cada sociedad está edificada sobre un poema."¹ La creación fue el primero, y desde entonces el hombre ha recreado ese acto primigenio haciéndolo con base en la analogía y la metáfora. Dice Muñoz Molina: "El tiempo elige sus metáforas, y nos elige a nosotros para contarlas y usarlas, voces menores de una

¹ Octavio Paz, *Los hijos del lmo*, p 89

voz única que nos murmura al oído.”² Si el hombre está hecho a imagen y semejanza de su creador, entonces él también es un dios, un creador. De ahí que el artista haya sido siempre considerado como un demiurgo, capaz de inventar un universo y las leyes que lo rigen, pero siempre análogo a uno anterior. De aquí surge la idea de Paz de la correspondencia universal: “la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones.”³ El arte ordena el caos; el arte es el caos escandido.

Si podemos situar cierta manifestación artística dentro de un contexto histórico-cultural es porque el arte refleja, porque el arte es siempre la proyección del arte que lo precede. Dice Eco que “una obra de arte o un sistema de ideas nacen de una red compleja de influencias.”⁴ El arte es la metáfora de la metáfora. Así, cada obra de arte repite siempre el primer acto de la creación, reproduce la historia de la humanidad. El arte se traduce a sí mismo, se reinterpreta, se resignifica.

En una entrevista, Muñoz Molina dice cómo la descripción de Inés, la protagonista de *Beatus Ille*, está tomada de un cuadro de Zurbarán y menciona también cómo ciertos cuadros han dado pie a la escritura de diversos textos y al respecto comenta:

Y es por eso, porque los... digamos los iconos de las películas, como de los cuadros, generalmente provienen de una tradición muy antigua. No son citas exactas, pero tienen algo, que yo no sé si se podría decir que vienen del subconsciente colectivo. Porque las grandes construcciones míticas que pasan de cultura a cultura, cambiando en cierto modo de sentido, pero manteniendo las formas y los significados más hondos... Y yo creo que todo el relato tiene que tener un núcleo de mitología. Mitología en el sentido más abstracto.⁵

² A. Muñoz Molina. “Más allá de este muro” en *Diario del Nautilus*, p. 112

³ Paz, Op. Cit. p.100

⁴ Umberto Eco, *Obra abierta*, p. 47

⁵ Heymann y Mullor-Heymann, *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, p. 102

Esta premisa del arte como conector abarca toda la obra de Muñoz Molina, pero no sólo como una influencia externa —obvia e inevitable en cualquier creador— sino se convierte en el esqueleto de toda ella, el mundo de este autor es un mundo que se comunica, que se habla y que necesita de este intercambio para poderse completar y tener significado.

Cada uno de sus textos es independiente, redondísimo en cuanto unidad. Sólo cuando empezamos a leer más, nos damos cuenta de que esa independencia es sólo aparente pues sus libros están siempre conectados, son textos abiertos, cada uno es sólo una pieza de una gran obra abstracta.

Cuando Eco habla de la obra abierta, se refiere a la potencialidad semántica del texto, a la infinidad de interpretaciones posibles de cada signo presente en una obra de arte, en donde el lector —o receptor— juega el papel principal ya que es él quien materializará cada una de las opciones de realización que la obra posee. Por lo tanto la obra es abierta al infinito porque el número de receptores será siempre innumerable.

La obra de Muñoz Molina puede observarse bajo la perspectiva de la propuesta de Eco (aquí no en su posibilidad de interpretación) ya que sólo la participación del lector es la que permitirá que cada texto individual logre tomar su puesto en ese universo supratextual de Muñoz Molina que nunca acaba de constituirse. El vínculo que lo logra es la memoria del lector, su capacidad de relacionar ciertos signos —muchas veces minúsculos— de un texto con otro.

Esto recuerda la construcción de un lector potencial que hace Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* en donde dice:

Estoy sacando demasiadas historias a la vez porque lo que quiero es que en torno al relato se sienta una saturación de otras historias que podría contar y quizá contaré y quién sabe si no las he contado ya en otra ocasión, un espacio lleno de historias que quizá no sea otra cosa sino el tiempo de mi vida, en el cual uno se puede mover en todas direcciones como en el espacio, encontrando siempre historias que para

contarlas se necesitaría primero contar otras, de modo que partiendo de cualquier momento o lugar se encuentra la misma densidad de material que contar.⁶

Así, su novela se vuelve una red de líneas entrelazadas (título de uno de los capítulos del libro), un juego de espejos que asemeja mucho a la noción borgiana del universo como la Biblioteca interminable en donde el libro cíclico es Dios⁷ y el hombre, el bibliotecario imperfecto. Así, esa biblioteca vendría siendo lo que Borges llama el Aleph, o también, de acuerdo a la noción que propone Calvino en una de *Las cosmicómicas*, un punto en el que se sitúa todo el universo.

La obra de Muñoz Molina, su gran novela supratextual, constituye también un Aleph, un microcosmos que es la metáfora del universo.

Ejemplo de esto es la creación de Mágina, ciudad andaluza donde se llevan a cabo varias de sus novelas, de la que Muñoz Molina dice que es

Un tipo de ciudad "Santa María" de Jefferson (sic). Porque ese mundo está en mí, es mi mundo, y lo saco muchas veces sin que la gente se dé cuenta. Pero todo lo que he escrito después de *Beatus Ille* sale como una animación de ahí. En apariencia no hay novelas más distintas que *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa*, pero el lector que se fije mucho, encontrará que hay un hilo, que lleva de una a otra. Hay un nombre, el nombre del protagonista, que sale en *Beatus*. A mí me gusta establecer entre las novelas como hilos de seda, que no se ven... Es decir como si hubiera un solo territorio e hiciera viajes.⁸

El entrevistador pregunta entonces si se refiere a algo parecido a *Modelo para armar*, de Cortázar, como un espacio relativamente ambiguo, a lo que él contesta:

Exactamente. Eso es lo que a mí me gusta de Juan Carlos Onetti, o de Faulkner. Ese espacio en el que el escritor... En la novela *Absalom, Absalom* viene, al final, un mapa del condado, y pone "William Faulkner, único dueño y propietario"... me gusta decir, "aquí soy el dueño"... En todo esto siempre hay una parte de juego, de juego en el sentido más noble de la palabra; de juego de exploración desinteresada. O no desinteresada, quizá muy interesada... para descubrir, para aprender cosas sobre uno mismo.⁹

⁶ Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, p. 125

⁷ Lo que de nuevo nos remite a Paz cuando dice que "la analogía se inserta en el tiempo del mito" Op. Cit. p. 109.

⁸ Heymann y Mullor-Heymann. Op. Cit. p. 113

⁹ *Ibidem*.

Dice Jean-Yves Tadié que “la ciudad imaginaria reivindica, contra el realismo que ha siempre fascinado el género novelesco, los derechos de la literatura, y, sobre todo, no el de reproducir, sino el de producir”¹⁰ Así, si Muñoz Molina inventa un espacio en donde situar sus textos es muy entendible que los personajes que él ha creado vivan en ese mundo y se encuentren a veces, se crucen igual que nosotros nos cruzamos con infinidad de personas —que tienen su propia historia y que a su vez se han cruzado con alguien más— en el mercado o en la estación del metro: “Para quien frecuenta, a solas, las estaciones y los aeropuertos, cada una de las fugaces vidas ajenas que se cruzan con la suya contiene la posibilidad de una historia o la evidencia de un símbolo.”¹¹

La invención de una geografía literaria, de un espacio en el que sucedan los textos obedece a leyes muy particulares que nada tienen que ver con la planeación urbanística ni con la arquitectura. La ciudad novelesca “es, de entrada, un mundo verbal y debe ser tratada como un espacio creado por las palabras.”¹² Su presencia en un texto extralimita la utilidad que tiene una ciudad real:

aquello que vuelve literaria la arquitectura de una ciudad es que allí donde ésta no hablaba, allí donde no tenía más que una función, la de proporcionar un sitio para vivir y consentir la vida social, en torno a un foro donde se desempeña la vida política, económica y financiera, y la vida religiosa alrededor de sus templos o iglesias, la literatura otorga una voz a ese silencio y hace pasar la ciudad del mundo de la función a uno de los sentidos. Es la novela la que torna sensible no sólo la apariencia (esto es la descripción) sino el sentido de la ciudad. La poética de la ciudad permite imaginar, sentir y comprender lo que, sin ella, sería vivido y por lo tanto perdido, al paso de los días.¹³

¹⁰ Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXe. Siècle*, p 125

¹¹ A. Muñoz Molina, “Teoría del adiós” en *Las apariencias*, p 41

¹² Tadié, *Op. Cit.* p. 127

¹³ *Op. Cit.* 128

La búsqueda de la esencia de la ciudad, su capacidad de ser objeto —y no medio— la comprendió muy bien Calvino en *Las ciudades invisibles*, y por lo que menciono este texto es por la cercanía que se establece entre varias de sus descripciones y comentarios con Mágina.

Dice Calvino: “Podría decirte de cuántos escalones están hechas las calles de escalera, de qué curva los arcos de los soportales, de qué láminas de zinc están recubiertos los techos; pero ya sé que sería como decirte nada. No es de esto de lo que está hecha la ciudad, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado.”¹⁴ Esto es Mágina, esta cita de Calvino justifica su existencia, la sitúa dentro de ese punto en el que está contenido el universo, con su pasado y su futuro simultáneamente, con la capacidad de ser ubicuo y permanecer en el mismo sitio. Dice Muñoz Molina, “hay, tras la complacencia en esa reiterada lentitud, el deseo de pertenecer a un lugar más duradero que nosotros mismos y a un tiempo que no se escapa hacia el desorden del porvenir y la muerte, sino que vuelve, tranquilo y algo indócil, como vuelven el mismo día y la misma luz y la fidelidad de unos pocos amigos”¹⁵ lo que quizá explica la necesidad de crear Mágina.

La mayor parte de las novelas de Muñoz Molina están situadas en Mágina o por lo menos tienen algo que ver con ella. La primera, *Beatus Ille*, acontece en esta ciudad. Posteriormente, *El jinete polaco*, que si bien físicamente sucede en Nueva York, desde ahí se llevará a cabo la reconstrucción del pasado del protagonista en Mágina. Luego tenemos *Los misterios de Madrid*, cuyo personaje principal es de Mágina. De igual manera que el de *El dueño del secreto*, aunque aquí la mención del nombre de la ciudad no se nos dice jamás, es posible deducirlo. Y lo mismo ocurre con la última de sus novelas, *Plenilunio*.

La manera en que un lector llega a la conclusión de que la ciudad de la que se está hablando es precisamente Mágina tiene que ver, en primera instancia, con la referencia a lugares y a su

¹⁴ Italo Calvino, *Le città invisibili*, p.10

descripción. Por ejemplo, la plaza del General Orduña, el reloj y sus campanadas, el almacén llamado “El sistema métrico”. Pero esto es el armazón, la coincidencia de los nombres, su repetición, porque “la memoria es redundante y repite los signos para que la ciudad comience a existir”¹⁶ y no sería verosímil si detrás de cada mención de la ciudad no apareciera su esencia porque una ciudad no es sus lugares y sus monumentos, por eso las tarjetas postales son tan vacías y quien las manda no logra jamás transmitir ni un atisbo de sentimiento, no comparte la emoción que le produjo esa ciudad sino sólo un referente vacío que tampoco corresponde a lo que él ha visto. Por eso, lo que va conformando Mágina es su luz azul y brumosa, no los olivares sino el sudor de cada hombre que se levanta de madrugada para ir a la aceituna, no las fuentes sino las palabras de las mujeres que se reúnen a su alrededor para decirse las mismas palabras exactas que se dijeron todas las mujeres que han existido en Mágina desde tiempos inmemoriales. La repetición de cada uno de estos actos es lo que va labrando esos surcos invisibles que hace que Mágina sea Mágina y no cualquier otra ciudad. Como si la gran novela de Muñoz Molina estuviese escrita en Braille y cada voz y cada mirada formara una protuberancia que un dedo tocará y descifrá.

Mágina es el lugar y quienes lo habitan se mueven no sólo en ella sino de una novela a otra estableciendo puntos de contacto, tejiendo esos hilos de seda de los que hablaba Muñoz Molina, creando vasos comunicantes.

Beatus Ille es quizá el abrevadero al que regresa Muñoz Molina a buscar sus historias. Así, tenemos que un personaje, mencionado sólo una vez, Luque, encontrará su expansión en *Beltenebros*; así como Manuel Biralbo, posible pariente de Santiago Biralbo, el de *El invierno en Lisboa*. El escultor, Utrera, personaje importantísimo en *Beatus Ille* será quien realice la copia en cera de la momia emparedada de *El jinete polaco*, y Orlando el pintor también en

¹⁶ A Muñoz Molina, “Las ciudades extranjeras” en *Diario del Nautilus*, p 75

Beatus es el autor de las acuarelas de Mágina que están colgadas en casa de Félix, el amigo de Manuel en *El jinete polaco*. Y los enfermos de Mágina verán al doctor Medina. Hay otros personajes: Justo Solana, el padre de Jacinto, el protagonista de *Beatus Ille*, es mencionado en *El jinete polaco*, igual que Domingo González, un falangista perseguido. La obra de Jacinto Solana, escritor, será objeto de estudio de un profesor de literatura en *El jinete polaco* y, en esta misma novela, Nadia y Manuel, los protagonistas encontrarán una fotografía de Mariana y Manuel (otro), personajes de *Beatus Ille*, en donde hay una casa llamada “La isla de Cuba” que reaparecerá transformada en hotel en *Plenilunio*.

Tomando ahora como referencia a *El jinete polaco*, podemos ver que Lorencito Quesada, reportero y personaje secundario en esta novela, será el protagonista de *Los misterios de Madrid*, y Manuel el protagonista de *El jinete polaco*, aparecerá como eventual en *El dueño del secreto*:

Con Ataúlfo empecé a trabajar por mediación de otro paisano mío estudiante que se hospedaba en una pensión cercana, y con el que no llegué a hacer amistad, aunque nos conociéramos del Instituto. Era un individuo de mi edad, pero más bien altanero, yo no sé si distraído o mal educado, pero algunas veces no me saludaba al cruzarnos en la calle. Creo recordar que estudiaba idiomas y me han dicho que ahora es un alto cargo en los servicios de traducción del parlamento europeo o algún sitio semejante. (*El dueño del secreto*, p. 25)

Hasta ahora hemos visto los elementos recurrentes en las novelas de Muñoz Molina. Pero la resonancia intertextual no se queda sólo ahí. Quien conozca sus artículos periodísticos se dará cuenta de cómo éstos tienen que ver constantemente con las novelas —o viceversa—. Así los vínculos que se establecen no son sólo horizontales sino también verticales porque el nivel de creación que posee una novela o un cuento definitivamente no es el mismo que el de un artículo. Esto da cuenta de que existen obsesiones recurrentes, de que la metáfora —a partir

¹⁶ Italo Calvino. Op. Cit. p. 19

de otra metáfora— que crea Muñoz Molina al escribir toma carices personales, el referente en el cual se basa el autor pasa por un cedazo que es el autor mismo.

La manera en que Muñoz Molina ha intentado configurar su universo ha consistido, por un lado, en la retrospectión, la vuelta al pasado con el fin de desmitificarlo y, por el otro, mediante la autorreferencia, es decir, la intertextualidad. Muñoz Molina ha extendido lazos hacia atrás y hacia los lados.

Ahora, su última novela, *Plenilunio*, parece que difícilmente encaja en esto que acabo de mencionar, como si *Beatus Ille* y *El jinete polaco* hubiesen agotado cualquier posibilidad de situar en Mágina una novela y *Plenilunio* fuese un intento deleznable de repetir las glorias pasadas. El débil manejo del tema podría convertirse en un impedimento para demostrar lo contrario, sin embargo, a pesar de que *Plenilunio* carece de la solidez de las novelas anteriores de Muñoz Molina, creo que era el inevitable paso a seguir. Si antes habíamos hablado de vínculos retrospectivos y expansivos, con *Plenilunio* nos enfrentamos a los introspectivos. Una vez que se ha resuelto el pasado, hay que lidiar con la inmediatez, no la superficial sino la profunda, la que lleva a la búsqueda del yo en uno mismo y en el otro. Así, el gran tema de esta novela es la otredad, el reflejo del yo en el tú. Del yo de ahora en el yo de antes, que, finalmente, también es otro. Si bien hay elementos como Mágina, la Plaza del general Orduña, “La isla de Cuba”, algunos recuerdos de los personajes que están también en otros textos de Muñoz Molina, los verdaderos vasos comunicantes de *Plenilunio* son los internos, los que desde adentro establecen contacto, proyectándose hacia afuera, con el resto de la obra del autor, y que son los ojos, las miradas, la duplicación, las fotografías (con una función totalmente distinta a la que tienen en *El jinete polaco*: aquí son la prueba de la otredad), los estados anímicos de los personajes como la soledad, el solipsismo, el ensimismamiento, la búsqueda de identidad en el presente (después de buscarla en el pasado mediante la

reinscripción en un proceso histórico). Todo para que la obra de Muñoz Molina sea capaz de decir: “ahí vivimos, así éramos, así sentimos”, y que nos deje pendiente la frase que venimos intuyendo desde el inicio de su obra: “y ya no tenemos miedo”, como dice el personaje de Almodóvar al final de *Carne trémula* en una escena de un pobladísimo Madrid nocturno de los noventa (contra la escena inicial, veintitantos años antes, también de noche, en una calle desierta con la guardia franquista vigilando).

2.- *El Jinete polaco* como un sistema de vasos comunicantes

El jinete polaco es una novela en la que los protagonistas, Nadia y Manuel, desde el presente hacen una retrospectiva hacia el pasado de cada uno, se cuentan lo que les ha ocurrido hasta antes de encontrarse, no sólo desde su infancia, también incluyen la vida de sus antecesores. Y al tener este regreso al pasado repercusiones en el presente, se establece un sistema de vasos comunicantes, una correspondencia universal, como dice Octavio Paz. Y esto es lo que sucede en *El jinete polaco* porque el pasado interactúa constantemente con el presente y lo condiciona, lo modifica, lo resignifica o le da significado por primera vez. Manuel sólo puede ubicarse en su presente después de haber regresado al pasado, al de su familia y de su pueblo, y haber logrado insertarse en él reconociéndose como una consecuencia lógica de éste. Entonces el pasado no está muerto, no es un fósil para museo, sigue siendo completamente válido y es gracias a esto que puede tener una influencia tan decisiva en la vida de Manuel, quien en su adolescencia había pensado que para encontrarse a sí mismo debía huir, desarraigarse, negar ese pasado, si fuese posible desaparecerlo. El

tiempo y el amor le demuestran lo contrario. La novela es esta demostración. La novela es el conjuro del miedo secular a través de la vuelta a ese miedo y a través del amor. Dice Calvino:

La lectura que los amantes hacen de sus cuerpos (de ese concentrado de mente y cuerpo de que los amantes se sirven para ir a la cama juntos) difiere de la lectura de las páginas escritas en que no es lineal. Empieza en un punto cualquiera, salta se repite, vuelve atrás insiste, se ramifica en mensajes simultáneos y divergentes, vuelve a converger, se enfrenta con momentos de hastío, pasa la página, recupera el hilo, se pierde. Se puede reconocer en ella una dirección, el trayecto hacia un final, en cuanto tiende a un clímax, y con vistas a ese final dispone frases rítmicas, escansiones métricas, retornos de motivos.¹⁷

Así, el conocimiento carnal de Nadia y Manuel se convierte en la metáfora de toda la novela porque “el aspecto en el cual el abrazo y la lectura se asemejan más es que en su interior se abren tiempos y espacios distintos del tiempo y del espacio mensurables”¹⁸ y el objetivo de *El jinete polaco* es esta apertura de espacios y tiempos para poder obtener el conocimiento ancestral del pasado de Manuel y de Nadia que sólo se puede lograr gracias al amor. Esto porque Manuel no se deshizo nunca de ese pasado, lo llevó siempre a cuestas como una carga que lo entorpecía, tenía miedo de ese bulto y de su contenido. Cuando Manuel se enamora de Nadia no puede decirle quién es porque no lo sabe. Es por esto que tiene que abrir ese equipaje que ha cargado renuente tantos años y encontrar ahí dentro sus raíces y sus miedos; Manuel tiene que abrir heridas que nunca se habían curado y rascarlas para que sólo así puedan sanar.

Luego, cuando me refiero a vasos comunicantes, a nivel estructural, hablo de la relación entre el pasado y el presente, uno como analogía del otro. El pasado no es sólo una colección de recuerdos, es el reflejo del presente, está en el presente porque Manuel lo vive de nuevo al contárselo a Nadia; el pasado retroalimenta el presente por lo que entre ambos se da una comunicación recíproca. En el texto hay una serie de objetos artísticos que permiten esta

¹⁷ Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, p. 175

¹⁸ Op Cit p. 176

comunicación: las fotografías, el grabado de Rembrandt, la Biblia, Mágina, siendo las fotografías las más importantes porque, primero, la cámara actúa como un vaso comunicante que invierte, que trastoca la realidad y cuyo reflejo no será jamás exacto y luego, las fotografías son puertas que permiten acceder a diferentes realidades, a diferentes temporalidades. Las fotografías son realidades fragmentadas que sin embargo contienen un gran poder de evocación.

Los personajes también llegan a funcionar como vasos comunicantes porque alguno es el espejo, otro el alter-ego, otro la negación aparente, o el contrapunto o el complemento de otro personaje.

Todos los objetos artísticos, los personajes, los momentos delimitados temporalmente se comunican entre sí, se resignifican los unos a los otros, permiten que se los pueda ver desde una óptica distinta e igualmente válida:

...a su alrededor, en su conciencia, en su mirada, hasta en la superficie de su piel, todas las cosas irradiaban vínculos en el espacio y en el tiempo, 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. (*El jinete polaco*, p. 16)

Como vemos a partir de este fragmento, los vasos comunicantes se establecen de diferentes maneras, tienen que ver con los recuerdos, con el tiempo, el espacio, las personas, los objetos artísticos, y será a partir del análisis de estos aspectos en cuanto conectores que se determinará a la novela como un sistema de vasos comunicantes.

¿Por qué novela? Porque, como dice Julieta Campos, “el relato de la novela integra lo que en el relato de la vida ha quedado disperso, ata los cabos sueltos, encuentra un sitio definitivo para todo aquello que corre el riesgo de perderse y al dar unidad a esa materia propicia al

olvido, imprime una unidad en la vida del escritor”¹⁹ y, en nuestro caso, en la vida del protagonista.

Esto se comprende mucho más claramente si consideramos que *El jinete polaco* está basado en gran medida en hechos de la vida de Muñoz Molina, quien ha necesitado volver a sus orígenes para encontrarse en su presente. Y cabría considerar este hecho no sólo como una búsqueda individual; Muñoz Molina es el portavoz de una generación de españoles quienes por circunstancias históricas y políticas renegaron de su tierra, negaron su condición de hijos de una dictadura y nietos de una guerra, huyeron de su país a la primera oportunidad queriendo encontrar en otras ciudades europeas un trabajo que de acuerdo a sus fantasías los haría prosperar y no pensaron nunca que la responsabilidad de un cambio en España estaba en sus manos, quisieron negar su pasado pero nunca se dieron cuenta de que no estaba muerto ni de que seguirían arrastrándolo siempre como un lastre a menos que lo encararan y lo aceptaran como una parte consustancial de ellos mismos. Dice Muñoz Molina que “la memoria española es un campo minado en el que nadie quiere internarse”²⁰ Él, con *Beatus Ille* y con *El jinete polaco* lo ha hecho, ha explotado esas minas porque, como él afirma, “resignarse moralmente al pasado es tal vez el mejor prelude para resignarse al presente”²¹

Los buenos escritores han sido siempre visionarios, han logrado ver más allá que el común de la gente, así Muñoz Molina que con *El jinete polaco* logra trascender una experiencia individual a una realidad nacional y generacional.

¹⁹ Julieta Campos, *Función de la novela*, p. 112

²⁰ A. Muñoz Molina, “La cara del pasado”, en *Las apariencias*, p. 69

²¹ A. Muñoz Molina, “El camino rojo” en *Las apariencias*, p. 149

3.- Los vasos comunicantes como parte estructural de la novela

Dice Eco que “la primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha.”²² La escritura de una novela es un proceso simultáneo en donde ambos, historia y estructura, tienen la misma importancia, en donde la preconcepción del texto se percibe como una totalidad que engloba tanto a la anécdota como la forma que ésta ha de tener.

La estructura la podemos definir como “el armazón o esqueleto constituido por la red de relaciones que establecen las partes entre sí y con el todo. Es decir, se trata de un sistema articulatorio o relacional de hechos observados que lo constituyen como modelo que representa una situación”²³ al que también pertenecen “las reglas que gobiernan el orden de la construcción. Es decir: disposición coordinada de un conjunto de elementos —dos o más— en la cual subyace su relación tanto con el sistema de reglas que hace posible su unidad y su orden como con sus modelos posibles.”²⁴

La imposición de la estructura en la mente del escritor ha existido siempre, desde que Homero decidió dividir la *Ilíada* y la *Odisea* en cantos y Dante hacer uso de las matemáticas, del tres y sus múltiplos para organizar su *Comedia*. Sin embargo, ha sido en el siglo XX cuando los escritores la han explotado al máximo, cuando han visto en ella la capacidad de potenciar su discurso, de obtener, gracias a ella, nuevas posibilidades estéticas. En este siglo, se ha utilizado la estructura mucho más deliberadamente, con un afán experimental que no se había conocido hasta ahora.

²² U. Eco, Op. Cit., p. 57

²³ Helena Beristáin *Diccionario de retórica y poética*, p. 200. “estructura”.

²⁴ *Ibidem*.

Por dar algún ejemplo, podemos mencionar a Proust, Joyce, Breton, Queneau, Cortázar, Perec, Calvino, Duchamp, Gide, Borges, entre muchísimos otros

En España, la literatura ha sido siempre (el 'siempre' es a partir de la época moderna, después del siglo XVIII, porque el *Quijote* merecería mención aparte ya que ahí sí encontramos una estructuración deliberada y compleja) mucho más conservadora que en el resto de Europa. Los autores no han recurrido a malabares estructurales, se han mantenido dentro de una tradición en donde ha sido muy difícil salirse de la narración lineal y en tercera persona. Es sólo a partir de los años sesenta que se empieza a dar un cambio en las formas del discurso narrativo. Lo que en el resto de Europa durante los años veinte fue vanguardia, en España se empieza a utilizar cuarenta años más tarde

La clasificación que se hace en inglés de los libros —*fiction* contra *non-fiction*— me parece muy esclarecedora porque dentro del apartado *fiction* encontramos las novelas y los cuentos y éstos se encuentran ahí no porque hablen necesariamente de lo que en español llamamos ciencia-ficción; en las novelas y en los cuentos encontramos muchas veces lo mismo que en la vida, sin embargo no son la vida, constituyen un mundo aparte regido por sus propias leyes. Dice Mignolo que "el que produce un discurso (literario) ficcional, semiotiza su acto de lenguaje inscribiéndolo en la convención de ficcionalidad y en las normas de la institución literaria, quedando la *semiotización* inscrita dentro de la dimensión pragmática."²⁵

Muñoz Molina está muy consciente de este discurso literario ficcional y de que no es un reproductor de la vida a la hora de escribir. Para él, la estructura es un punto importantísimo en su obra; sus novelas denotan un gran trabajo previo, una concepción de la historia ligada muy íntimamente con la estructura que tendrá, la una depende de la otra y viceversa. Esto lo

²⁵ Citado en "ficción" en Beristáin, Op Cit p. 208

podemos notar desde su primera novela, *Beatus Ille*, en donde la estructura abismada representa la médula del texto.

En la “Introducción al análisis estructural del relato”, Barthes explica que “Todorov propone trabajar sobre dos grande niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una ‘sintaxis’ de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.”²⁶

Lo que nos concierne es precisamente el segundo nivel (en ningún momento se pretende hacer una escisión tajante entre los dos ya que sería absurdo porque ambos interactúan constantemente) ya que es el *discurso* el que da forma a la *historia*, es él el que permite su concretización.

Convendría ahora definir lo que se entiende por función. Todorov dice que ésta es la “posibilidad de un elemento de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total.”²⁷

El jinete polaco está plagado de este tipo de elementos, los cuales constantemente se están interrelacionando, ya sea a través del tiempo como del espacio. Estos elementos chocan los unos con los otros y producen resonancias que alcanzan toda la novela. Aunque entre ellos hay una reciprocidad total que es la que conforma la tesitura tan sólida que tiene la novela, no actúan siempre al mismo nivel. Eco menciona que “una estructura es una forma no en cuanto objeto concreto, sino en cuanto sistema de relaciones, relaciones entre sus diferentes niveles (semántico, sintáctico, físico, emotivo; nivel de los temas y nivel de los contenidos

²⁶ BARTHES, Todorov, et. al. *Análisis estructural del relato*. “Introducción al análisis estructural del relato” p.11

²⁷ Op. Cit. p.35

ideológicos; nivel de las relaciones estructurales y de la respuesta estructurada del receptor, etcétera)”²⁸

El propósito de este trabajo es el de analizar en *El jinete polaco* los elementos en cuanto conectores, la manera en que un objeto da pie a un recuerdo y éste a su vez a una historia en otro tiempo y en otro lugar que también volverá al presente con un significado nuevo, con una luz capaz de iluminar tanto el antes como el después. Al ir jalando cada uno de estos hilos nos daremos cuenta de que nos encontramos ante un relato especular, ante una construcción abismada, la cual consiste en “crear una ilusión de generar otro espacio (el todo o las partes de una obra dentro de la misma o dentro de una obra), espacio en el que está implícita o explícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectiva.”²⁹

Así, la superposición de planos va conformando una única realidad pluridimensional y omnipresente, como el Aleph de Borges del que se hablaba más arriba, como un juego de cajas chinas, o como las muñecas rusas. Es el mismo mecanismo de *Las mil y una noches* o del *Decameron*, o más contemporáneamente, del libro de Calvino que hemos mencionado, *Si una noche de invierno un viajero*.

²⁸ U. Eco Op Cit , p 40

²⁹ Helena Beristáin, “Enclaves, encastrés, traslapes, dilataciones (la seducción de los abismos)”, p. 241

LOS PERSONAJES Y LOS DOBLES

Este trabajo no pretende ser un análisis estructural de *El jinete polaco*, solamente describir su estructura a la que hemos definido como un sistema de vasos comunicantes. Sin embargo, creo oportuno tomar en cuenta el enfoque que dan los estructuralistas al concepto de personaje ya que bajo estos parámetros se llevará a cabo el acercamiento a los personajes. Para los estructuralistas, el personaje es importante no en cuanto a esencia psicológica sino en cuanto participante. Dice Barthes: “Los personajes, en tanto unidades del nivel ‘accional’ sólo adquieren su sentido (inteligibilidad) si se los integra al tercer nivel de la descripción, que llamaremos aquí nivel de la Narración (por oposición a las Funciones y a las Acciones).¹ Lo que nos interesa aquí es precisamente la función de los personajes en cuanto integradores — vasos comunicantes— de la novela; la manera como se establecen las relaciones entre ellos (a nivel funcional) a través de los diferentes espacios y tiempos, considerando siempre su inserción dentro de la diégesis y la metadiégesis

Es recurrente en la obra de Muñoz Molina la creación de personajes en espejo, esto es, personajes que tienen un doble o una paráfrasis de sí mismos en otro tiempo o en otro lugar. Con esto no quiero decir que el personaje-espejo sea la copia fiel del referente, o un doppelgänger al estilo Cortázar sino que a veces es su alter-ego, otras, una posibilidad desconocida de este personaje, su complemento, su versión deformante, su comparación o su explicación tangencial. En *Beatus Ille*, la pareja formada por Minaya e Inés es el espejo de

Jacinto y Mariana. Cuando Minaya hace las averiguaciones para rescatar el pasado, se apropia poco a poco de la personalidad de Jacinto Solana y, al hacerlo, repite el pasado. Por ejemplo, en este pasaje en el que Minaya e Inés hacen el amor: "...y cayendo de un golpe sobre el desorden de las ropas de Minaya y de Inés y del velo de novia que ella había usado para iniciar el juego de fingirse o ser Mariana en su noche nupcial." (*Beatus Ille*, p.105) No sólo se hace referencia al velo de Mariana sino también a su noche de bodas ya que la acción se lleva a cabo en el mismo sitio. Mariana había sido esposa de su tío y también amante de Solana. Inés trabaja en casa de su tío y también es amante y protegida de Solana quien ha permanecido escondido. Inés representa la conexión entre el pasado y el presente, entre el Solana mítico y el verdadero, entre Solana y Minaya, incluso entre este último y su tío Manuel. Es ella la que hace posible el acceso al mito artificial de Solana, construido por él mismo y al mismo tiempo también permite a Minaya liberarse de él.

Así, al final, cuando Manuel, le hereda la casa en la que tuvo lugar su historia, la de Solana y Mariana, cuando tiene a Inés y ha reconstruido el pasado, podemos decir que Minaya se ha vuelto el poseedor absoluto de lo que previa y míticamente pertenecía a Solana.

En *Beltenebros* el juego de los dobles también está presente: el Darman del pasado contra el del presente; las dos Rebecas Osorio; la historia del presente tan paralelamente fiel a la de antes, sin que por esto sean iguales. Por lo que respecta a *El invierno en Lisboa*, esta novela también nos presenta una duplicación de personajes si bien no tan evidente como en los casos anteriores. Me refiero a las parejas Santiago-Lucrecia y Toussaint Morton-Daphne, que no se corresponden la una a la otra pero ambas son la representación de amores imposibles, como diría Calvino. Esto también ocurre en la última novela de Muñoz Molina, *Plenilunio*, en donde hay un paralelismo evidente entre las historias de las dos niñas, Fátima y Paula.

¹ BARTHES, Todorov, et. al. *Análisis estructural del relato*. Premia Editora. México, 1982.

El ejemplo de *El invierno en Lisboa* nos lleva de vuelta a *El jinete polaco* porque aquí las correspondencias entre personajes son más bien de ese tipo y lo que interesa es precisamente el resultado del roce muchas veces fugaz de dos personajes. Pienso en los términos de comparación de una metáfora. éstos tienen poco o nada en común, sin embargo, al juntarlos se produce un nuevo campo de significación que no sólo propone una realidad nueva sino que ensancha el campo semántico de los términos de la comparación. Los personajes son los términos a comparar, la metáfora sería una faceta nueva sobre el personaje, una “verdad” que antes no conocíamos; en el caso de Manuel, muchas veces, el resultado de la metáfora es el conocimiento que está buscando de sí mismo y de su pasado

He hablado de Cortázar y, al hacerlo, lo he hecho pensando concretamente en *Rayuela* porque esta novela es un buen ejemplo de la función de los personajes duplicados en el sentido metafórico. Aquí no sólo tenemos el binomio tipo doppelgänger (lo que en *Rayuela* se da únicamente con las parejas Horacio/Traveler y La Maga/Talita) sino que estos personajes al aparejarse diferentemente se explican y se complementan. Dice Scholz, “los dobles de las obras de Cortázar no reflejan una división patológica de la personalidad, más bien apuntan a una expansión del ego, a una participación simultánea de algo hasta entonces desconocido, a un enriquecimiento vital.”² La propuesta de Cortázar al presentar estos pares de personajes es la de crear un todo indisoluble, como unos gemelos siameses en donde para vivir uno tendría que morir el otro aunque, de ser así, el sobreviviente quedaría incompleto. Más concretamente, las parejas cortazarianas son una misma mente y las dos caras de Jano que miran, uno “del lado de acá” y el otro “del lado de allá”. En el caso de Muñoz Molina, en *El Jinete polaco*, este no es el caso estrictamente, no hay dobles tan exacta y excluyentemente

“Introducción al análisis estructural del relato” p.25

² SCHOLZ, Lázló. *El arte poética de Julio Cortázar*. Ediciones Castañeda Buenos Aires, 1977. p. 101

correspondidos. La función de la interacción de los personajes de *El jinete polaco* no consiste únicamente en explicarse a sí mismos, más bien esta función pasaría a segundo término junto a aquella de conformar la red de resonancias a través de toda la novela que en su conjunto permitirá el acceso a un conocimiento ya no personal sino general porque, como dice Calvino, “quizá el conocimiento del todo esté sepultado en el alma y un sistema de espejos que multiplicase mi imagen al infinito y restituyese su esencia en mi única imagen me revelaría el alma del todo que se esconde en la mía.”³

Para explicar el roce metafórico de los personajes de Muñoz Molina pienso en la propuesta que hace Javier Marías en *Todas las almas* cuando dice que todos tenemos una pareja, la cual, al estar junto a ella, nos hace horribles, resalta una perspectiva aterradora —quizá esperpéntica— de nosotros mismos, que sólo tenemos al estar aparejados con dicha persona, animal u objeto: “Los horrores de Machen son muy sutiles. Dependen en buena medida de la asociación de ideas. De la capacidad para unir las. Usted puede no asociar nunca dos ideas de modo que le muestren su horror, el horror de cada una de ellas, y así no conocerlo en toda su vida. Pero también puede vivir instalado en él si tiene la mala suerte de asociar continuamente las ideas justas.”⁴

En Muñoz Molina el resultado de los contactos no es todas las veces terrible, aunque, como en el caso de Marías, siempre produce un efecto desconocido, ilumina un lado oculto.

La confrontación con los dobles se hará, en el caso de *El jinete polaco*, teniendo como referente constante a Manuel por la razón de que es él el narrador de la novela.

³ Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, p. 186

⁴ Javier Marías, *Todas las almas*, p. 102

1.- Manuel y Félix

Félix es el amigo de infancia de Manuel y la dinámica de la relación entre ellos se establece, en un principio, a partir de una igualdad de condición en la que ambos funcionaban como elementos excluidos que se dedicaban a ser observadores y no participantes de los juegos que otros niños, mayores o más intrépidos que ellos, realizaban. Tanto Félix como Manuel eran pobres, tímidos, débiles y cobardes, situación que Manuel percibe desde la infancia, comparándose con los otros niños: "...él era un niño cobarde y no los escalaba hasta llegar a la copa, él y su amigo Félix se quedaban mirando a los niños mayores y audaces que trepaban como simios y que alcanzaban las ramas donde habían brotado las hojas más tiernas. Ellos, Félix y él, recogían del suelo las que habían desperdiciado los otros..." (*El jinete polaco*, p.153)

En la adolescencia, Manuel y Félix continúan siendo amigos, (quizá por aquella solidaridad tan fuerte que los unió de pequeños, por el reconocimiento mutuo y la conciencia que ambos tenían de su debilidad) a pesar de que ahora sus intereses son totalmente distintos:

Félix daba clases particulares de latín y de griego, desde las nueve de la mañana a las ocho de la tarde, sin otro descanso que la comida.. Pero Félix parecía confortablemente adaptado a la adversidad y a la pobreza: nunca, y lo conocía desde los seis años, lo oí quejarse, nunca perdía aquella íntima y serena sonrisa que lo hacía parecer un poco lejos de todo, pero no extraviado, como yo, sino instalado en un reino apacible y exclusivamente suyo que sin duda se fortaleció con su devoción por el latín, la lingüística y la música clásica, tres saberes igual de impenetrables para mí. (*El jinete polaco*, p.376)

La relación entre ellos en la adolescencia es importante porque se comienza a establecer una diferencia trascendental que en el futuro determinará la posibilidad de la comparación metafórica en el momento en que se encuentran en Granada durante la "etapa pre-Nadia".

Desde la adolescencia podemos ver cómo Félix escogerá su carrera y su futuro a partir de una vocación y del amor hacia las letras clásicas, mientras que Manuel lo hará como un pretexto para huir. Dice Manuel: “me pregunto siempre qué tenemos en común y por qué es mi mejor amigo desde hace casi treinta años.” (*El jinete polaco*, p.423)

Durante el encuentro en Granada, Manuel aprenderá algo importantísimo sobre sí mismo a partir del momento en el que dice: “empecé a verme a través de sus ojos.” (los de Félix) (*El jinete polaco*, p. 424) pero no porque en los ojos de su amigo se vea a sí mismo sino porque a partir de la comprensión de la esencia de la vida de Félix establece una comparación con la suya:

Así es como se ha edificado la vida, sin variar nunca desde que lo conozco, pero también sin obstinarse en la rigidez de un propósito con esa voluntad que se alimenta de rencor y que tan justificadamente pudieron haberle inoculado las penurias de su infancia... de nada de eso habla, contra nada lo he visto rebelarse..., pero tampoco ha claudicado ni se ha sometido, es el mismo de hace veinticinco años y del verano pasado, y ella (Lola, su esposa), cuando la veo junto a él, me da la misma impresión de serenidad y permanencia... No se han gastado, como tú (Nadia, a quien Manuel le está relatando este encuentro) y yo, en años de extravío ni en amores estériles, no parecen haber conocido la desesperación ni la discordia...” (*El jinete polaco*, p. 425)

Lo que sucede en este punto es que Félix se revela como el alter ego en contrapunto de Manuel, como el único afecto constante y sincero en su vida a pesar de la inconstancia y la mentira en que ha vivido, hasta el extremo en que Manuel se da cuenta de que siente celos de la estabilidad de su amigo: “Cómo iba yo a saber... que el domingo en casa de Félix y mi secreta envidia eran al mismo tiempo los episodios de un punto final y de un preludio esbozado en la orilla del desastre...” (*El jinete polaco*, p. 427)

Es a partir de este momento justamente que se empezará a producir la *débâcle* de Manuel, cuando se sentirá más cercano a la imposibilidad de corregir su vida, cuando, después del accidente fallido, admitirá sentirse muerto en vida, pero también cuando se dará cuenta de que definitivamente no quiere ser un apátrida ni un ser sin pasado y sin ataduras.

Es también importante mencionar el profundo conocimiento que tiene Félix de Manuel y que se manifiesta no sólo cuando Félix comenta de Manuel “que llega a los sitios nada más que para irse cuanto antes de ellos” (*El jinete polaco*, p. 424), también cuando Félix habla de la película de los marcianos como alegoría de la vida de Manuel. (v *El jinete polaco* p. 428)

2.- Manuel y Donald

Donald es, comparativamente, un personaje eventual y mucho menos incisivo en la vida de Manuel que Félix, sin embargo su relación con Manuel es igualmente reveladora porque Donald viene siendo su alter ego *in extremis*, o el qué hubiera pasado si Manuel no conoce a Nadia y no se reconcilia consigo mismo.

Donald es un colombiano que vive en Bruselas, se gana la vida siendo un microtraficante de cocaína y quisiera triunfar como pintor. Esto es lo que lo impulsa a mudarse a Nueva York, lograr un discreto éxito que se opacará casi inmediatamente con su despido de la compañía en la que trabajaba, un problema con la red de traficantes a la que seguía conectado y el descubrimiento de que está enfermo de SIDA. Donald, persiguiendo un viejo sueño, se va a morir solo a África, acaba en un depósito de cadáveres ya que su identidad sólo será conocida una semana después de su muerte.

El recuento de esta historia ocupa sólo un par de páginas dentro de la novela, no obstante tiene una gran importancia ya que Manuel hará referencia al destino trágico de Donald cuando se da cuenta de que tiene terror de haber podido acabar así:

... lo domina una necesidad desesperada de seguir mirándola y estrechando su cuerpo y de no apartarse nunca de ella, como si bastara cerrar los ojos o quedarse solo unos minutos para que ya no vuelva, para que se pierda entre las multitudes de Nueva York como Ramiro Retratista en Madrid o su amigo Donald en los suburbios de una capital africana... (*El jinete polaco*, p. 503)

Como en el caso de Marías, en donde siempre hay algo que nos hace horribles, la asociación mental que hace Manuel de sí mismo con Donald proyecta a priori una versión potencial de Manuel, le permite reconocerse en el final abyecto, absurdo e irónico de Donald. Irónico porque en la novela se nos dice que uno de los tópicos de las conversaciones entre Manuel y Donald era precisamente la muerte en una sociedad completamente egocéntrica:

Imagínate cómo será morir solo en un hotel o en un hospital donde nadie te conoce, yo lo he pensado muchas veces, o como esa gente que sufre un ataque al corazón en su casa y se queda una semana entera corrompiéndose delante del televisor encendido, hasta que los vecinos notan el olor y avisan a la policía.

Yo tenía en Bruselas un amigo con el que hablaba de estas cosas... (*El jinete polaco*, p.401)

Además, el hecho de que esta muerte se dé en un sitio como una selva africana, que está fuera de la civilización Occidental, refleja cómo el estado de aislamiento y exilio en que vivían Donald y Manuel es una cuestión interna, no circunstancial de la vida en las megalópolis en donde la gente es anónima y cada quién ve por y para sí mismo.

3.- Manuel y la vieja vagabunda

Cuando Manuel llega a Granada para visitar a su amigo Félix, se cruza con una “vieja con los labios pintados y los tacones torcidos que arrastraba una maleta enorme atada con cuerdas”(*El jinete polaco*, p.420); instintivamente quiere ayudarla pero se arrepiente a tiempo. Visita a su amigo, lo deja y mientras deambula por las calles buscando una agencia de rentar coches, tiene un reencuentro epifánico con aquella mujer vagabunda:

...subí por la avenida de la estación buscando un bar que tuviera un teléfono y me crucé con la mujer que arrastraba la maleta, más despeinada y más vieja, con los zapatos más torcidos, hablando sola, al verme se paró y me hizo una señal para que me acercara, es mi sino, no tuve el valor de pasar de largo y me detuve, aunque jurándome que por nada del mundo le llevaría la maleta. “Oiga, perdóneme, podría usted decirme dónde está la calle cuesta Marafías? Yo no sé lo que han hecho con las calles, seguro que las han cambiado de sitio, o las habrán quitado, yo vivo en la cuesta Marafías pero no me acuerdo de dónde es, y lo malo es que tampoco me acuerdo de

cuál será mi casa, así que como no encuentre a alguien que me conozca tendré que dormir en un portal. Su cara me suena. ¿Usted no me conoce?” Siguió hablando sola cuando escapé de ella y no quise ni volverme, pero no olvidaba su cara, pensé que se parecía un poco a mi abuela Leonor, y de hecho era la cara de mi abuela la que recordaba luego, después de medianoche, mientras conducía por la carretera de Madrid el Ford Fiesta que logré alquilar después de una serie de peripecias angustiosas y me preguntaba si aquella mujer habría encontrado a alguien que la guiara hasta la cuesta Marañón. (*El jinete polaco*, p.429)

Si he citado el fragmento íntegro es porque considero que este brevísimo encuentro es una epifanía al estilo joyciano: Manuel se cruza con una mujer que es su espejo más fiel porque Manuel ya no reconoce los sitios en los que ha vivido y, de seguir así ya no sabrá tampoco cuál es el sitio en el que vive y de no encontrar a alguien que lo conozca, tendrá que dormir en un portal, esto es, en un sitio inhóspito y frío para luego preguntarle a alguien cuya cara cree recordar ¿usted no me conoce?

En cierto modo, la función de este personaje incidental es la misma que la de Donald: hacer que Manuel se vea a sí mismo en una persona ajena a él. Son personajes que funcionan como espejos deformantes, como el espejo cóncavo del esperpento, cuyo reflejo es grotesco y aterrador.

4.- Manuel y Nadia

El personaje de Nadia representa el amor para Manuel, gracias al cual se lleva a cabo el gran cambio en él. Nadia funciona como un espejo —no deformante en este caso— en donde Manuel logra verse objetivamente no sólo en el presente sino a través de toda su vida y la de los familiares que le antecedieron. Por eso en *El jinete polaco*, el centro tanto físico como emocional está situado en el departamento de ella en Nueva York en donde ambos furiosamente hacen el amor y se cuentan sus respectivas vidas, y es únicamente a partir de esta furia tan largamente contenida, y que de repente explota, que se puede disparar la novela, lo

que quiere decir que la relación entre Nadia y Manuel representa la clave que hace posible la novela.

Manuel conoce a Nadia inmediatamente después de haber sobrevivido milagrosamente a un accidente automovilístico a su regreso de Granada. Manuel logra pasar la noche con ella, como lo ha hecho con muchas otras mujeres intrascendentes en su vida. Sin embargo esa noche será diferente, le cambiará la vida irreversiblemente. Ninguno de los dos — aparentemente — sabe nada acerca del otro, incluso Manuel piensa que ella se llama Allison. Cuando hacen el amor, Manuel dice:

Ya no hablábamos, ya no nos acogíamos a la mediación y a la mentira de las palabras... no teníamos pasado ni nombres, no estábamos en Madrid ni en ninguna otra parte del mundo, sino en la convulsión de nuestros cuerpos acoplados... yo me contenía desesperadamente y vislumbraba en un confin de mi memoria los faros de un camión y las líneas blancas de la carretera, pero estaba vivo y me arrastraba un ímpetu solitario de entrega y de culminación... (*El jinete polaco*, p.462)

En este punto de la historia, Manuel no sabe que Nadia lo ha elegido deliberadamente, no sabe que ella lo conocía, que habían compartido un momento fugaz de un invierno de hace muchos años. No sabe nada de ella y sin embargo hay algo que lo une a Nadia irremediamente. Esto puede explicarse desde la óptica del accidente fallido: el haber estado a punto de morir y luego el encuentro amoroso. Manuel vio la muerte muy cerca y esto le clarificó y confirmó contundentemente el estado tan miserable en que se encontraba. En el momento en que Manuel y Nadia hacen el amor se da cuenta de que está vivo, y siente “la alegría y el miedo de haberme aliado a una mujer desconocida que era exactamente igual a mí, a lo mejor y a lo más inconfesable y despojado y desesperado de mí mismo.” (*El jinete polaco*, p.463)

Este sentimiento de igualdad que aquí apenas intuye, se irá corroborando a lo largo de la novela a medida que se vaya logrando la intimidad entre ellos, conforme se den cuenta de la coincidencia de ideas y formas de ser de los dos, el descubrimiento gradual de poseer un

pasado en común en el que “sin conocerse ya estaban juntos” (*El jinete polaco*, p.18) y además el adquirir la capacidad que les da el amor para conducirse mutuamente a aquel pasado del que habían renegado durante tantos años

Es entonces cuando pueden empezar a hablar y a contarse sus vidas y las de sus antepasados, es ahí cuando pueden reconstruir un pasado que los explicará y los resignificará no sólo como individuos sino también como pareja, como espejos que son el uno del otro:

Pues no les basta mirarse y saber quienes son con una certeza y un orgullo que nunca hasta ahora habían conocido, como si fueran cada uno el único espejo posible de la cara del otro y también la única figura que sus ojos han deseado mirar: quieren encontrarse en el tiempo en que aún no se conocían y en el mundo en que ninguno de los dos había nacido... (*El jinete polaco*, p. 155)

El hecho de que Manuel se asuma como espejo de Nadia es importante porque, como dice Beristáin,

el espejo devuelve la mirada del ‘uno’; pero lo hace desde afuera, desde ‘otro’; de modo que su función no es deleznable, ya que procura el horizonte que aporta la perspectiva de la extraposición del autor, que es una mirada totalizadora, desde dentro y desde fuera, que confiere sentido al personaje aun si es autobiográfico. Funcionar como espejo permite al autor convertir su mirada en la de ‘otro’, para así abarcar su ‘zona ciega’ y completar su imagen al percibirla como un todo.⁵

Después de dos semanas en las que agotan todas las palabras y los recuerdos, complementándose mutuamente, descubriendo la fuerza del pasado, enamorándose como nunca lo habían hecho en su vida, aprendiendo a enfrentar aquello que les dolía y les causaba miedo, dándose cuenta de que se pertenecen y se acoplan perfectamente no sólo en lo anímico sino también en lo físico: “estrechándose contra mis caderas y enredando sus muslos en los míos como si mi cuerpo fuera el molde exacto del suyo...” (*El jinete polaco*, p. 170); después de esto, Manuel regresa a Europa y en el vuelo que lo lleva a Bruselas tiene una conversación

⁵ BERISTÁIN, Helena, “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)” pgs 249 y 250

interna con Nadia en la que nos damos cuenta de cómo Manuel se ha redimido a través del amor, cómo el tiempo pasado con Nadia ha logrado una catarsis que lo ha curado:

He de defender el amor y su entusiasmo y su orgullo no contra la distancia y la desmemoria, sino contra mí mismo, contra mi desaliento, contra la debilidad de mi coraje y el veneno de mi desarraigo y de mi dispersión, contra mi formidable estupidez de tantos años y la inercia de tantos amores tan predeciblemente fracasados. Era mentira todo, yo estaba intoxicado, no quiero vivir solo ni ser apátrida, no quiero cumplir cuarenta años buscando mujeres por los bares últimos de la noche o quedándome dormido frente a la televisión, puede que te pierda o que no vuelva a verte, o que el avión se incendie dentro de quince minutos sobre las pistas del aeropuerto de Bruselas, pero me da igual, Dog, Elohim, Brausen, apídate de mí, si he de morir quiero morir vivo y no muerto de antemano, de algo ha de servirme haber cumplido junto a ti treinta y cinco años y llevar en mi conciencia y en mi sangre todo el amor y el sufrimiento que me legaron mis mayores, no estoy solo, ahora lo sé, ni estamos solos tú y yo cuando nos entregamos tan codiciosamente que el mundo exterior queda abolido, no soy una sombra que pueda perderse entre los miles de millones de sombras y caras hacinadas... (*El jinete polaco*, pgs. 512 y 513)

Después de esto, Manuel es capaz volver a su ciudad y verla de verdad, darse cuenta de todo lo que ha cambiado, admitir que ya no la reconoce y también admitir que ya no lo reconocen. Hay un momento en el que, paseando por la ciudad, entra en una tienda de antigüedades locales y el vendedor le dice que sólo la gente extranjera sabe reconocer lo bueno de Mágina. Esto le reconfirma a Manuel su condición finalmente lograda de extranjero aunque en ese momento ya se haya redimido. Dice Manuel “tampoco ignoro que sin la furia de la huida no habría existido esta dulzura del regreso ni que el agradecimiento sólo fuese posible después de la traición.” (*El jinete polaco*, pgs.536 y 537) Es importante detenernos en este pasaje ya que contiene cuatro palabras clave para el funcionamiento de la novela: huida, regreso, agradecimiento y traición. Manuel había renegado de todo su entorno, de su familia, de su tierra, de las costumbres y de su propio pasado, había huido negándose y traicionándose a sí mismo y sólo por el amor de Nadia puede volver y reencontrarse con su herencia y consigo

mismo y sólo entonces puede darse cuenta de todo lo que le debe a su gente. A este respecto dice Muñoz Molina:

Marcharse es tan fácil... pero regresar a una ciudad es un difícil ejercicio en cuya culminación se alían el instinto de la memoria y la temeridad de quien se atreve al presente, creando, cuando se logra este equilibrio, un trance que se halla entre la revelación y la iluminadora mentira, entre el azar de un encuentro mágico al otro lado de las esquinas usuales y la seguridad de una cita en alguna plaza con veladores de verano y pájaros en los árboles

El regreso no es la claudicación de una aventura, sino el punto que convierte en círculo la curva sin norte de un viaje.⁶

Durante esa última estancia en Mágina, Manuel decidirá que quiere estar con Nadia y que está dispuesto a cambiar su lugar de residencia con tal de estar con ella. Nadia irá a Mágina para encontrarlo y, mientras Manuel la espera, pide “un porvenir del que por primera vez en nuestras vidas ya no queramos desertar.” (*El jinete polaco*, p. 577)

En el fondo, Manuel nunca dejó de buscar una reconciliación con su tierra y con su familia; en el fondo, siempre quiso enamorarse como lo hizo de Nadia, pero tenía miedo y no sabía cómo quitárselo. Pensaba que podría vivir sin eso, pasa años intentándolo y frustrándose y sólo al final acepta que había estado equivocado, que necesitaba la expiación, el perdonarse a sí mismo, regresar a sus orígenes. Y esto sólo lo puede lograr desde el amor, desde el encuentro con Nadia porque ella es su espejo, pero un espejo al que realmente mira y que le devuelve no la imagen deformada de sí mismo que tenía sino la verdadera: “Ahora sé quién soy porque tú me miras y me nombras y me haces aprender cosas de mí que había olvidado.” (*El jinete polaco*, p. 419)

Los personajes funcionan como vasos comunicantes porque establecen hilos a través del espacio y del tiempo. El significado que tiene para Manuel cada uno de los personajes varía dependiendo del momento en el que es evocado, por eso es posible la reinterpretación no sólo

⁶ A Muñoz Molina, “Para volver a las ciudades” en *Diario del Nautilus*, pgs. 128 y 129

del personaje en cuestión sino también de Manuel. Es entonces que podemos darnos cuenta de que el pasado no está muerto sino que es una constante siempre válida y siempre cambiante que tiene poder sobre el presente, así como los personajes que se hablan a través de toda la novela, se condicionan mutuamente y se modifican los unos a los otros.

LOS OBJETOS ARTÍSTICOS

En el *Jinete polaco*, al igual que sucede con los personajes, hay una serie de objetos artísticos conectores que permiten la comunicación a través del tiempo, del espacio y de los diferentes niveles de la narración. Muchas veces, estas manifestaciones artísticas funcionan como disparaderos que desencadenarán una serie de recuerdos reconstructivos del pasado, o que enlazarán a un personaje con otro. Dice Muñoz Molina que “lo que Proust aprendió en el sabor de una magdalena mojada en una taza de té nos aguarda a cada uno de nosotros en los objetos olvidados o perdidos, en una caja de cerillas, en una canción, en la litografía de un almanaque de 1960.”¹ Muñoz Molina tiene bien presente esto a la hora de escribir, dota a los objetos, sobre todo los perdidos, con la capacidad de contener vidas enteras o verdades negadas al entendimiento de sus personajes quienes necesitan de los objetos para, como si fueran llaves, abrir las puertas de la memoria; o como si fueran interruptores eléctricos, iluminar sucesos.

Muñoz Molina es un escritor muchas veces autobiográfico, y lo es no sólo porque incluya dentro de sus textos vivencias personales, también porque le da sus manías a sus personajes, los convierte en el objeto experimental de sus ideas. En lo que aquí nos concierne —los objetos artísticos—, Muñoz Molina dice: “Los que tenemos la costumbre de perderlo todo

¹ A Muñoz Molina, “Objetos encontrados” en *Las apariencias*, p. 47

sabemos que el mismo azar que nos despoja puede cualquier día entregárnoslo todo, o una sola cosa en la que todas se cifran, o una sola hora que contenga la vida.”²

En *El jinete polaco*, los objetos artísticos trascendentes llegan a las manos de Manuel casi siempre de manera fortuita, no son jamás buscados y es esto, la posibilidad de sorpresa y de descubrimiento que acarrearán, lo que duplica su importancia. Manuel encontrará la facultad de acceder al pasado gracias a una serie de objetos —un baúl con fotos, un cuadro, una vieja Biblia protestante— que Nadia posee, y ella a su vez los tiene gracias a que su padre, el comandante Galaz, se los heredó al morir. A parte de estas cosas, consideraré dentro la categoría de objeto artístico a la música pues dentro de la novela tendrá de cierto modo su misma función.

1.- El baúl de las fotografías

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo.

Susan Sontag

El uso de las fotografías como puertas que permiten el acceso a diferentes tiempos y realidades es una constante no nada más en *El jinete polaco* sino en el resto de la obra de Muñoz Molina. Esto se debe a la capacidad que tiene la fotografía de sintetizar un momento, de proponer otra versión de los hechos o su metáfora, “la fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado una doble realidad.”³ Esto es crucial para la obra de Muñoz Molina ya que ésta se basa en gran medida en la propuesta de

² *Ibidem*, p.48

³ Joaquim Sala-Sanahuja en la introducción a *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, p. 22

realidades alternas o de una misma realidad manifestada de distintas maneras sin que por esto se excluyan la una a la otra. Esto está presente en *El jinete polaco*. Nadia y Manuel, a la hora de empezar a reconstruir el pasado, recurrirán a las fotografías contenidas en el baúl de Ramiro Retratista, personaje secundario pero importantísimo ya que es él el ojo de la vida de Mágina, el creador del imaginario fotográfico de esa ciudad y del pasado de Nadia y de Manuel.

En un espacio y en un tiempo limitados, Nadia y Manuel han de reconstruir, a partir de las fotografías, un pasado personal y colectivo, extinto físicamente. A este respecto, es muy preciso lo que dice Sala-Sanahuja: “la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo...”⁴; las fotografías propiciarán las voces y las sensaciones del ayer, actuando como una máquina del tiempo. Cuando Manuel decide comenzar su relato por el principio de todo, lo hace al mirar la fotografía de la momia emparedada: “...con los ojos azules abiertos y fijos en el muro, inmóviles en un insomnio eterno, deslumbrados unas horas después por el magnesio de Ramiro Retratista, que perpetuó sus pupilas alucinadas y muertas en las fotografías para que ahora yo pueda mirarlas y viaje como en una secreta máquina del tiempo...” (*El jinete polaco*, p. 58)

Máquina del tiempo pero hipotética y personalísima porque el pasado evocado dependerá únicamente de la habilidad de Manuel —y de Nadia— para unir recuerdos y sensaciones cuyo punto en común será la imagen imprecisa del pasado reproducida en la fotografía:

queda en los vivos lo que los muertos quisieron entregarles, no sólo palabras, conjeturas y fechas, sino algo que a ellos dos les importa ahora mucho más, una parte de los motivos de sus vidas, de la tarea asidua, colectiva, impremeditada y ciega que ahora es la forma de sus destinos. Y por eso encuentran, agradecen y saben, por eso miran fotografías y restablecen confianzas y actos, y cuanto más aprenden más miedo tienen de que algo de lo que sucedió hubiera ocurrido de otro modo,

⁴ *Ibidem*, p 23

extinguendo hace un siglo o treinta años o dos meses la trémula posibilidad de que ellos se encontraran. (*El jinete polaco*, p.33)

¿Por qué de repente sienten miedo ante lo que es ya irremediablemente un *fait accompli*? Porque al mirar las fotos y al reconstruir el pasado, están haciendo que suceda de nuevo, porque, como deduce Barthes, “la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí.”⁵ Por eso las fotografías anulan el tiempo, ayudan a la construcción de ese presente perenne que tiene lugar en la novela.

Hay otro punto que se menciona en este fragmento en el que me quiero detener: los vivos y los muertos. Anteriormente se había mencionado que la validez de una fotografía sólo alcanzaba su totalidad cuando el referente estaba muerto. Quisiera matizar esta afirmación. El referente siempre está muerto. Suena tajante si consideramos que quizá esta mañana hemos visto nuestra propia fotografía en un buró. El referente de la fotografía está muerto porque ya no podrá ser igual nunca más, porque ese instante ha desaparecido, porque “lo que la Fotografía reproduce al infinito ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.”⁶ El yo que está en una fotografía no es el yo que la mira. El primero ya no existe, y sólo coincide con el segundo gracias a la memoria. En *Plenilunio* hay un pasaje clarísimo a este respecto: “El padre Orduña podía haberle mostrado cualquiera de las demás fotos y él también habría creído que era la suya: si estaba seguro no era por la cara en blanco y negro de un niño de otra época, sino por el nombre y los dos apellidos mecanografiados en el papel con letras mayúsculas.” (*Plenilunio*, p. 125) Y también tenemos varios fragmentos de *El jinete polaco* que hacen referencia a este punto, por ejemplo, cuando Manuel habla de Ramiro Retratista: “Lo que más miedo le daba al mirar aquellas fotos de muertos era lo exactamente que se parecían a las de

⁵ *Ibidem*, p.24

⁶ Roland Barthes, *La cámara oscura*, p.31

los vivos, y eso agravó en él una tendencia gradual a confundirlos entre sí ” (*El jinete polaco*, p. 82) Esta idea se concreta mucho más cuando es el mismo fotógrafo, al hablar con el comandante Galaz, en una de las entrevistas que precedieron a la entrega al comandante del baúl, que dice.

Imagínese que abro una caja y me pongo a mirar fotos y pienso, éste ya está muerto, y éste también, y el de más allá, y de la mayor parte de los nombres no me acuerdo ni yo mismo, aunque lo peor no es eso, lo peor es salir a la calle y quedarse mirando las caras de la gente y pensar, a éste lo retraté yo cuando era un niño, esa gorda con granos era una mujer escultural cuando fue a mi estudio hace treinta años, ese viejo que anda doblado sobre el bastón se hacía fotos para regalárselas a sus amantes. (*El jinete polaco*, p.299)

Dice Barthes que “la fotografía tiene algo de resurrección”⁷ y es completamente cierto en el caso de *El jinete polaco*.

Intentando ordenar el archivo prodigioso y anárquico de Ramiro Retratista, las caras en blanco y negro, las fotografías desplegadas como una población de fantasmas, en un orden caudaloso de cronologías y de vidas...
...una semejanza unánime y establecida no sólo por la distancia del tiempo, sino por la objetiva piedad de quien presenció durante medio siglo todas esas caras y vio formarse sus rasgos en la cubeta del revelado y fue guardando copias de cada una de las fotografías que tomaba, sin sospechar, el destino que les estaba reservado, sin saber que era el único testigo y depositario de aquellas vidas que luego no quiso nadie recordar y que surgen ahora como en una clandestina y universal resurrección de los muertos... (*El jinete polaco*, pgs. 494 y 495)

Manuel tiene que revivir a sus muertos para que le digan cómo fue, para que sea otra vez, para que él pueda ser a partir de ellos. Revivirlos y apropiarse de ellos. Dice Susan Sontag que “fotografiar personas es violarlas pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.”⁸ Para que funcione el regreso al pasado Manuel se tiene que apropiarse de él y también de las personas que vivieron en ese pasado, pero ya no como personas sino como objetos funcionales. Y la fotografía sirve precisamente como el

⁷ Ibidem, p 145

instrumento necesario para cosificar a la persona o al momento que se recuerda. La fotografía de alguien o algo como símbolo de sí mismo.

Dice Barthes, “nunca puedo negar que la cosa (referente) haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado”⁹, justamente lo que Manuel había logrado negar hasta el momento en que se encuentra con las fotografías que lo enfrentan brutalmente con todo aquello que él no había querido ver, porque, como dice Barthes, “quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia.”¹⁰ Pero no es la fotografía *per se* la que logra esto, es necesaria la contribución del amor y de las ganas de poder decirle a Nadia —y a él mismo— quién es él, de dónde viene, y las fotografías actúan como la única prueba que sustenta la arbitrariedad de los recuerdos: “Pero yo he visto sus fotografías escondidas en los cajones y duplicadas ahora en el baúl que Nadia examina a mi lado pidiéndome que asigne nombres a las caras que vemos, que calcule fechas y vínculos. Y le cuente historias que pueblen únicamente para nosotros dos el espacio vacío de nuestro pasado común, inventado, imposible...” (*El jinete polaco*, p.82) porque, como dice Sontag, “en las situaciones en que la mayoría de la gente usa las fotografías, tienen como información un valor del mismo tipo que el de la ficción.”¹¹

Dentro del baúl, Manuel encontrará, entre muchas otras, las fotografías de sus bisabuelos, abuelos, tíos y padres a través de diferentes momentos de sus vidas. Así, podrá ver a su familia como seres humanos y al verlos como tales, entenderá sus errores y sus virtudes, comprenderá lo que los ha motivado a ser como son. Por ejemplo, su padre: “Tal vez, sino hubiera visto en el baúl de Ramiro Retratista las fotografías que le hicieron cuando yo no

⁸ Susan Sontag *Sobre la fotografía*, p.24

⁹ Barthes, Op. Cit. p.136

¹⁰ *Ibidem*, p.152

había nacido no podría acordarme ahora de la expresión de su cara ni entender que aquel día, al pisar la tierra que había comprado y removerla con sus manos y dejarla escurrirse entre sus dedos estaba tocando la materia misma del mejor sueño de su vida” (*El jinete polaco*, p. 190)

Manuel, al final de su adolescencia, había huido de Mágina rechazando y despreciando el trabajo que hacía su padre. Es sólo al cabo de muchos años, al mirar esta fotografía, que comienza a entenderlo, que puede asumir su traición hacia su padre y, finalmente arrepentirse y perdonarse. La función de la fotografía no es únicamente la de restituirles el pasado a Manuel y a Nadia, ni la de explicarlos; la fotografía también se encarga de unirlos en el tiempo en el que aún no se conocían: “encuentran en el baúl de Ramiro Retratista lo que nunca han buscado, lo que les perteneció siempre sin que lo supieran, las razones más antiguas de su desarraigo y de su complicidad.” (*El jinete polaco*, p.495)

Dice Barthes que “la lectura de las fotografías públicas es siempre en el fondo una lectura privada. Esto es evidente en el caso de las fotos antiguas en las cuales leo un tiempo coetáneo de mi juventud, o de mi madre, o –más allá- de mis abuelos y sobre las cuales proyecto un ser inquietante, aquel cuyo linaje tiene su término en mí.”¹² Esta es la razón por la que las fotografías son tan importantes para Manuel y Nadia, porque ambos tienen que encontrar su lugar en un proceso histórico, tiene que asumirse como consecuencia de la historia que han reconstruido a partir de las fotos.

Más allá del eslogan clasemediero de una marca de cámaras fotográficas que dice “Recordar es volver a vivir” mientras presenta imágenes falsas de familias perfectas y de vacaciones memorables, la fotografía lleva consigo una gran angustia porque comprueba el ineludible paso del tiempo, es la evidencia de algo que ya no está, como dice Sontag, “una fotografía es

¹¹ Sontag, Op. Cit. p 32

¹² Ibidem, p 169

a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”¹³, es la elongación de un instante sobre el vacío, es, como decíamos más arriba, la representación de la muerte. Estar en una fotografía nos condena inmediatamente, nos muestra que somos percederos. Quizá no están tan errados aquellos pueblos que no se dejan fotografiar porque piensan que la cámara les robará el alma. Nadia y Manuel se salvan por ser espectadores, porque ellos no están en ninguna fotografía, lo que sin embargo no sucede con Ramiro Retratista. Ahora, su situación es diferente, él es el fotógrafo, él es el que se roba las almas, es el intermediario entre la vida y la muerte porque después de todos los años que pasó tras la lente Ramiro Retratista se vuelve una prolongación de la cámara cuya existencia es ratificada solamente por la presencia de un objeto a fotografiar: “Y cuando iba a pulsar la arcaica pera de goma del disparador, al ver la imagen invertida de la muchacha muerta, creyó que también él se había vuelto ingravidamente al revés, y deseó sin consuelo que el fogonazo del magnesio le devolviera a ella la vida al relucir en sus pupilas, al menos durante las décimas de segundo que tardaría en extinguirse.” (*El jmete polaco*, p. 75) La cámara fotográfica es un vaso comunicante que invierte, que mata lo vivo y que da vida a lo muerto. Como en este caso que Ramiro Retratista le toma una fotografía a la momia emparedada. Barthes sugiere que

en la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y aún así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta.”¹⁴

Ramiro Retratista no es un demiurgo, es un ser que ha pasado la vida observando a otros convertido en una prolongación de su instrumento de trabajo y no extraña que haya acabado disolviéndose en la nada:

¹³ Sontag, Op. Cit. p. 24

¹⁴ Barthes, Op. Cit p. 139

Falta él, dice, Ramiro Retratista, que pasó la vida haciendo fotos y guardando copias... espió a otros, no sólo en su estudio.. los vio tal y como habían sido en sus edades anteriores, vaticinando con su mirada adivinadora y experta en qué se convertirían cuando el tiempo pasara. . descubriendo con melancolía y horror que casi todas las vidas son más o menos iguales y no hay rasgos firmes en la cara de nadie, que varían y se destruyen tan fácilmente como reflejos en el agua. (*El jinete polaco*, p. 499)

Falta él porque no hay ninguna foto suya, porque no está dentro de la memoria colectiva de Mágina que está guardada en el baúl. Dice Manuel de Ramiro: "...qué ocurre con la gente cuando desaparece, cuando es olvidada y ni siquiera deja tras de sí el testimonio de una fotografía." (*El jinete polaco*, p. 503) Ramiro Retratista puede surgir en la memoria de Nadia y de Manuel sólo porque ella lo vio conversando con su padre quien posteriormente le contó lo que el fotógrafo había dicho y porque es ella, al final, quien tiene el baúl de las fotografías el cual constituye la única prueba física de que existió

Si consideramos con Paz que todas las cosas del mundo son signos, entonces, en lo que respecta a las fotografías, éstas vendrían siendo "imágenes reconocibles de aquel discurso visual omnipresente,"¹⁵ claves aisladas que permiten intuir un todo detrás de ellas, que propician su reconstrucción arbitraria y subjetiva.

2.- El caballero polaco

Dentro del discurso visual omnipresente debemos incluir forzosamente el cuadro de Rembrandt como otro vaso comunicante. En *El jinete polaco* tiene tal importancia como para que la novela sea llamada igual que el cuadro.

Entre los objetos artísticos que Nadia hereda de su padre, además del baúl de las fotos, se encuentran una Biblia protestante del siglo XVI y un grabado que reproduce el cuadro de Rembrandt

En el análisis de los personajes como dobles, omití el del comandante Galaz ya que sólo se puede entender su contacto con Manuel a partir del cuadro ya que éste funciona como mediador entre ambos personajes. En la novela, se nos dice que el comandante Galaz compra el grabado a su llegada a Mágina y se recalca la extrañeza del hecho ya que ése fue el único objeto artístico que le interesó en toda su vida. Cuando él muere, Nadia lo cuelga en su departamento y es allí donde Manuel lo ve: "...miro frente a nosotros el grabado del jinete y aunque sé que es imposible tengo la sensación de que lo he visto hace muchos más años de lo que yo creía, en una de las páginas... de aquel libro que leía mi abuelo Manuel, la misma sensación de aventura y de sueño, de lejanía y viaje hacia la oscuridad... Miguel Strogoff perseguido por los tártaros..." (*El jinete polaco*, pgs. 188 y 189) Este fragmento es importante por dos motivos. Uno, porque demuestra que las cinco horas perdidas de Manuel en su adolescencia, mismas que había pasado con Nadia en su casa, no han desaparecido, permanecen muy escondidas en el fondo de su mente, y, dos, porque si las fotografías funcionaban como referentes verosímiles de una realidad pasada, el cuadro funciona como referente de un estado de ensoñación, característica del Manuel adolescente. Lo mismo sucede cuando Manuel, caminando por Nueva York antes de reencontrarse con Nadia (y por consiguiente, antes de visitar su departamento, lo cual podría quizá revelarse como un olvido de Muñoz Molina ya que cuando Manuel ve el grabado en casa de Nadia, acaba de ver el cuadro original) entra en el museo "The Frick Collection" en donde encuentra fortuitamente el cuadro de Rembrandt:

Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro pero también 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 felicidad que le forma un nudo en la garganta y

¹⁵ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 43

que ahora sólo le ha deparado con absoluta plenitud unas pocas canciones: como si el tiempo y la realidad no contaran. . (*El jinete polaco*, pgs. 440 y 441)

Aquí está mucho más explícita esa sensación de ensueño que le produce el cuadro a Manuel, o más exactamente, el ensueño al que lo remite, que no es únicamente el de las horas perdidas sino una realidad ficticia y literaria, la imagen del libro de Verne: "...en qué estepas tan ilimitadas como las que atravesaba sin detenerse 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*, pgs. 441 y 442) La evocación de este pasaje de *Miguel Strogoff* no es gratuita, es un vaso comunicante más, ya que esta historia es análoga a la de Manuel y Nadia, considerando también el comentario que ella le hará posteriormente a la hora de narrarle lo que había pasado hace muchos años durante las horas que él ya no recuerda: "me dijiste que me llamaba igual que la novia de Miguel Strogoff." (*El jinete polaco*, p. 486) y, también en la misma ocasión (y la misma página): "...tú 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 impacto que causa el cuadro a Manuel es muy parecido al del comandante Galaz. Aquí el primer punto de contacto. El segundo, será Nadia quien lo establezca:

...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 adivinaba el retrato espiritual de su padre: como si el grabado estuviera cubierto por una lámina de vidrio y viera reflejado en ella, fundida a la efigie del hombre a caballo..., la cara ya muerta y todavía vigorosa del comandante Galaz. (*El jinete polaco*, p. 475)

Evidentemente, también es el retrato espiritual de Manuel el que se puede intuir en la figura del jinete. Manuel y el comandante Galaz son dos caras de una misma moneda que se llama exilio y que en ellos es más parecido de lo que se podría suponer, porque si bien están generacionalmente alejados y los motivos de Galaz aparentan ser ideológicos y su exilio,

físico, y el de Manuel emocional, estas discrepancias en realidad no lo son; tanto Manuel como Galaz son exiliados voluntarios, o víctimas de una inercia incontrolable que los ha orillado a alejarse. Son tan parecidos Manuel y Galaz, que no extraña que en el trato de Nadia hacia su padre haya “una sólida disposición conyugal que se acentuó tras la muerte de su madre.” (*El jinete polaco*, p. 217) Nadia representa para ambos el motivo de la salvación, tal como la Nadia de *Miguel Strogoff*.

Cuando Manuel asocia el grabado con la canción de The Doors, establece otro engarce, otro vaso comunicante: la unión de un discurso visual con uno auditivo.

3.- *Riders on the storm*: la música

Antes de abordar la importancia de la música en *El jinete polaco*, es importante hablar de la relevancia que tiene ésta en Muñoz Molina, no sólo en cuanto a referencia sino como modelo estructural a seguir a la hora de la construcción narrativa.

Con respecto a la música, él dice:

El papel que más se nota es el exterior. En la construcción del mismo acto de escribir, de preparar el material narrativo, la música es imprescindible. En *Beatus Ille*, el primer capítulo está concebido como una obertura. Todos los temas, o casi todos los temas que van a surgir a lo largo de la novela están ahí.¹⁶

Ahí mismo, el entrevistador habla también de otra novela de Muñoz Molina que está construida a partir de un esquema musical: “Yo había pensado que todo el sistema narrativo de *El invierno en Lisboa* funciona poco más o menos como una variación y adaptación de las

¹⁶ Heymann y Mullor-Heymann, *Retratos de escritorio*, p.103

que se hacen en jazz de temas determinados¹⁷ cosa que Muñoz Molina admite diciendo que, efectivamente, ése es el papel del standard pero comenta:

A mí estos experimentos de traslación literal me parece que no funcionan. Lo que puede funcionar es el aprendizaje inconsciente, a la hora de trabajar, a la hora de fluir en la espontaneidad con la que uno está trabajando. Porque, evidentemente, la relación que hay en jazz entre el standard ya dado, y la versión que hace un músico en un momento determinado, es una relación entre el pasado y el presente, entre la memoria y el acto. Y de eso se trata la novela, de qué relación hay entre el pasado y el presente, de cómo el pasado vive en el presente y cómo no.¹⁸

Esta reflexión es importantísima ya que representa la estética de Muñoz Molina y al hacerlo engloba novelas tan disímiles como *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa*. Adentrándose en este concepto, también dice:

Y 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 relacionar. Igual que la música, la familiaridad con lo que se oye, que es la música barroca, la fuga y la variación.¹⁹

La médula de la relación que tiene la obra de Muñoz Molina con la música está en la palabra resonancia porque no sólo dentro de una misma novela encontramos eventos o personajes que se repiten posteriormente, sino que de una novela a otra hay resonancia y si estamos hablando de vasos comunicantes es esencial esta idea del autor ya que habría que considerar la resonancia como parte de ese fluir inconsciente de la gran analogía universal. La resonancia como el reflejo infinito de dos espejos oblicuos que se reflejan mutuamente en algún punto. Y tiene además que ver, la resonancia, con esa relación entre pasado y presente que mencionaba más arriba Muñoz Molina porque es precisamente ella quien entrelaza los dos tiempos de una manera lógica y significativa.

¹⁷ Op. Cit p 104

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Op Cit p. 103

La mención que hace Muñoz Molina de la fuga barroca y de las variaciones cobra especial relieve si consideramos que concedió esta entrevista cuando escribía *El jinete polaco*. Si antes había hablado de la obertura y del standard con relación a dos de sus novelas, ahora podemos relacionar la fuga y las variaciones con *El jinete polaco*.

La fuga es una “composición vocal o instrumental de estilo contrapuntístico, derivada del canon. Utiliza un tema breve y característico que pasa por las diferentes partes de la obra. La idea principal se denomina *motivo* o *tema*; la idea secundaria es el *contramotivo*. La reaparición del tema principal recibe el nombre de *respuesta*, y los *episodios* son las imitaciones formadas con fragmentos del tema o del contramotivo”;²⁰ y las variaciones consisten en la transformación de un tema musical y la presentación de éste bajo diferentes y nuevos aspectos.²¹

Así, el *motivo* de *El jinete polaco* serían los encuentros amorosos de Nadia y Manuel en el departamento de Nueva York que vuelve siempre tras los *episodios*, o se intercala brevemente durante el desarrollo de alguno de ellos. Esto es la resonancia. Esto es el hacer partícipe de la obra al lector, que no se limita a ser espectador inmóvil sino que es requerido a involucrarse en la novela al pedirle que haga uso de su memoria, que reconozca el *motivo* cada vez que aparece. Y bueno, el gran *motivo* es éste que acabo de mencionar, pero hay otros, minúsculos, que aparecen como imperceptibles frases musicales que después reaparecerán y se desarrollarán o que han aparecido ya en otro lado y que ahora vuelven como recordatorios de ese discurso musical (y visual) que abarca toda la obra de Muñoz Molina. Son guiños personales –o divertimentos– que sólo quien lo ha leído bien puede advertir, como un pacto secreto, como las cien primeras páginas de *El nombre de la rosa*, que Eco comparaba con el

²⁰ *Enciclopedia Salvat. Diccionario*. Tomo 6, p.1488, “fuga”

²¹ Luisa Moretti. *Dal suono alla musica*, p 557

ascenso a la abadía: únicamente quien logre pasar esta prueba tendrá derecho a entrar en la abadía y en la novela.

No intento hacer una analogía exacta entre la fuga y la novela ya que esto sería no sólo imposible sino que encajaría muy artificialmente; Muñoz Molina tiene razón cuando dice que la influencia de la música se da a nivel inconsciente, de lo contrario, el resultado sería completamente acartonado. Por ejemplo en el caso del cuarteto *La muerte y la doncella* de Schubert que se relaciona con Ramiro Retratista y su obsesión por la mujer emparedada. De esta relación habla Muñoz Molina: “El otro día estaba escribiendo y me paré, bajé y me puse a oír el cuarteto de Schubert... Y entonces, de pronto, esa música, me iluminó el carácter de uno de los personajes. Esa música que yo estaba oyendo después de escribir, se integró en lo que tenía que decir.”²² La correspondencia entre escritor, música y personaje se establece inconscientemente, es claro. Sin embargo, dicha conexión entre el tema y la forma del cuarteto con el personaje y su situación sería imposible si Muñoz Molina no hubiese asimilado y comprendido bien la música. Porque el tema del cuarteto es precisamente el de una doncella y la muerte (la mujer emparedada) y la forma del primer movimiento es la de sonata, esto es, la exposición de un tema a (la muerte) más un tema b (la doncella) que se persiguen el uno al otro obsesionantemente por medio de contrapuntos imitativos, como si hubiese un regodeo en la vuelta a lo mismo. Ramiro Retratista se recluye noches enteras a beber schnapps y a mirar la fotografía de la momia mientras pide a su ayudante que regrese la aguja al inicio del disco de Schubert. Curiosamente, cuando Manuel está en Chicago, en el lobby del hotel hay un piano vacío con una partitura abierta: *La muerte y la doncella*. Obviamente Muñoz Molina jamás pensó toda esta analogía abstrusa a la hora de bajar a escuchar música, sin embargo, lo que sí es importante comentar es que, una vez que él mismo

²² Heymann y Mullor-Heymann, Op. Cit. p 113

menciona la palabra fuga, se aclara mucho la concepción global del texto porque el músico, a la hora de planear la escritura de una fuga, debe empezar por escribir el final que es donde se resuelven todas las voces y los juegos contrapuntísticos que se habrán de desarrollar en el corpus del texto. Así sucede en *El jinete polaco*, en donde no sólo intuimos que era indispensable que el autor conociera el final de su novela, sino que él mismo nos lo va haciendo saber desde el principio, incluso, el “presente neoyorquino” es ese final. Y si tuviésemos que nombrar análogamente con la música al período que le sigue, esto es, el “presente”, lo podríamos llamar coda.

Lo que sí se debe entender, dejando un poco a parte tanta minucia, es que la fuga debe ser escuchada globalmente (para esto es importante la memoria). Lévi-Strauss, en su ensayo “Mito y música” dice:

Como en el caso de una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua... hay que captarlo como una totalidad; debemos advertir que su sentido profundo no está en la secuencia de los acontecimientos sino en paquetes de sucesos... Esto quiere decir que no sólo se debe leer de izquierda a derecha, sino, al mismo tiempo, verticalmente, de arriba abajo.²³

Más arriba, hablaba también de las variaciones. Lo retomo ahora que voy a aterrizar esta concepción abstracta de la música dentro de la obra de Muñoz Molina en la función que tienen las canciones populares dentro de *El jinete polaco*.

La música, en el siglo XX, ha sufrido la misma globalización y comercialización que la mayoría de las cosas existentes, incluyendo las relaciones humanas. El desarrollo de los medios de comunicación, la proliferación de la radio y la posibilidad de comprar la música son los responsables. La música se ha convertido en parte primordial de esa carga polisémica que pesa sobre el mundo entero y en cada faceta de la vida cotidiana. Woody Allen, en su

película *Radio Days*, reconstruye su infancia radiofónicamente, enlazando sucesos y recuerdos a partir de los programas que escuchaba su familia durante los años treinta, en la preguerra de un Nueva York arbitrario y configurado a partir de la memoria.

La infancia de Manuel, en *El jinete polaco*, está trazada en gran medida de la misma manera. El narrador nos cuenta cómo se reunía la familia a escuchar la radio de onda corta, que, como en el caso de Woody Allen, es una experiencia traída directamente de la memoria del autor. Dice Muñoz Molina: “Y en aquel reino, el de los colores y las voces, el de las historias oídas a los mayores y las ciudades y los países soñados, la radio definía el tamaño del mundo, era la generosa prolongación de nuestras vidas, de nuestro hábito insomne de imaginar y oír.”²⁴ Y a los días de radio de la infancia de Manuel están también intrínsecamente ligadas las canciones que escuchaban sus mayores, pertenecientes a un archivo musical ancestral, tan mítico como el pasado que nunca vivió y que puede reconstruir gracias a las fotografías que le traen a la memoria todas las voces que le dijeron un día cómo había sido el mundo antes de Manuel. Estas canciones de Concha Piquer, Antonio Molina y Juanito Valderrama, en otro lugar y en otro tiempo también construían un pasado idílico y memorable: en Nueva York, el comandante Galaz las hacía escuchar a su hija Nadia quien estaba “acostumbrada desde niña a asociar el país de su padre a los discos de los años treinta que algunas veces él escuchaba como una concesión algo avergonzada a la nostalgia.” (*El jinete polaco*, p.217) A Nadia, estas canciones aunadas a la voz de su padre, le construyeron además un país entero, una España que quién sabe si había existido, pero que seguramente no existía más.

Cuando en el museo de Nueva York, Manuel encuentra el cuadro de Rembrandt y nos dice que le produce la misma felicidad que le ocasionan ciertas canciones, se está refiriendo a estas

²³ Claude Lévi-Strauss, “Mito y música” en *Pauta*, p. 29

canciones, las de su infancia, la cual, en su vida adulta, representa un paraíso irrecuperable de seguridad.

El impacto de la música será mucho más contundente para Manuel durante su adolescencia ya que, durante esta etapa, las canciones dejarán de ser un recuerdo nostálgico de las vidas ajenas para convertirse en el referente más directo para Manuel. Manuel puede identificarse en la música que escucha, puede soñar a partir de ella ya que es la música quien determina los parámetros que marcarán su vida. La música popular en inglés como el inventario de personalidades que los adolescentes querían imitar.

La adolescencia de Manuel ocurre históricamente a principios de los años setenta, cuando la música pop estaba en su apogeo, cuando arrollaba masas y anulaba las diferencias geográficas y sociales. En esa época, España estaba muy abierta a la influencia norteamericana y cualquier cosa que viniese de allá se convertía en modelo a seguir.

Dice Gilles Lipovetsky que “el individuo postmoderno... oye música de la mañana a la noche, como si tuviese necesidad de permanecer fuera, de ser *transportado* y envuelto en un ambiente sincopado, como si necesitara una *desrealización* estimulante, eufórica o embriagante del mundo.”²⁵

Éste es el Manuel adolescente cuya vida es una constante referencia a las canciones de The Doors, de Lou Reed, Otis Redding, etcétera.

Estos grupos representan la rebeldía al orden establecido. Un orden americano y una rebeldía también americana que se expande por todo el planeta gracias a la proliferación de los *mass media* y que se convierte en estandarte de otros pueblos. Había que rebelarse contra la tiranía del Estado, de los padres, de la policía; había que ser libre, deshacerse de los tabúes sexuales, de las políticas autoritarias que habían causado la guerra de Vietnam. Y trasladar

²⁴ Muñoz Molina, “El reino de las voces” en *Las apariencias*, p. 60

este afán de liberación a España fue muy fácil: un dictador caduco y anquilosado, un régimen disfuncional y una nueva generación, adolescente en aquel momento, que vivía bajo un yugo que otros les habían impuesto.

La propuesta musical de estos grupos tuvo tanto arraigo por dos razones. La primera es por la actitud de los cantantes y músicos: transgresión, excesos (drogas, mujeres, alcohol), *ruptura* con cualquier tipo de norma y el halo de impunidad, perfección e idealización de ese tipo de vida que les confieren los *media*, en especial la publicidad. El segundo motivo, y el más importante ya que se inscribe en razones mucho más profundas, es que esta música representaba la divulgación y vulgarización de corrientes filosóficas y literarias que habían estado en boga tiempo antes. Me refiero concretamente al existencialismo y a la poesía maldita francesa de fines del diecinueve. Jim Morrison era un gran lector de Baudelaire, de Nietzsche, de Aldous Huxley cuya obra *The doors of perception* da nombre al grupo y William Blake de quien toma la frase *The road of excess leads to the palace of wisdom* y la convierte en su eslogan. Estos grupos pusieron al alcance de las masas la abulia, el nihilismo y el existencialismo que anteriormente habían caracterizado a una elite intelectual.

Si la infancia de Manuel está musicalmente ligada a las canciones nostálgicas de los años treinta, su adolescencia lo está a las canciones extranjeras de grupos polémicos y caóticos. De hecho, la segunda parte de la novela, que relata la etapa de Manuel adolescente, está fuertemente impregnada por referencias a la música pop, cosa que podemos percibir desde el título de esta parte: *Jinetes en la tormenta*, que es la traducción del título de una canción de The Doors.

Si en esta parte especialmente se hace tanto hincapié en la música que escuchaba Manuel es porque, por un lado, condicionan su personalidad y su manera de reaccionar y de pensar y,

²⁵ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p 23

por otro, las canciones posteriormente, en el futuro de Manuel, servirán estructuralmente para volver al pasado, cumpliendo de esta manera la misma función que las fotografías, provocando un recuerdo involuntario y mecánico:

Está sonando una canción y no sé desde donde me llega ni cual es su título, una voz quejumbrosa y familiar aunque no sepa quién es ni cuánto tiempo hace que no la oía, la he encontrado moviendo al azar el dial de la radio mientras conduzco de noche y enseguida reconozco el ritmo del bajo y repito la letra, ha empezado a oírse la máquina de un bar, en una calle de Mágina, o en una habitación de la casa futura de Nadia, en una pluralidad de lugares y tiempos que la música vuelve simultáneos. (*El jinete polaco*, p. 339)

Este fragmento pertenece a la segunda parte de la novela, en donde Manuel, ya adulto, desde un automóvil escucha la radio y reconstruye un momento de su adolescencia. Más adelante, en el mismo párrafo, sabremos que Manuel ha reconocido la canción, se trata de *My girl*, de Otis Redding. Esto es importante porque nos permitirá deducir más adelante que el día en que conduce es aquél en que regresa a Madrid después de haber visitado a Félix, momentos antes del accidente. Dice Manuel después de éste: “Lo más raro no era estar vivo todavía, era que Otis Redding continuara cantando *My girl* como si en el último minuto no hubieran pasado años enteros.” (*El jinete polaco*, p. 431)

Otra vez, gracias a una manifestación artística, es posible establecer vasos comunicantes entre diferentes tiempos, lugares y personas; condensar, en tres minutos de notas y palabras, décadas, vivencias y sitios inconexos. La música le confiere a Manuel la capacidad de reencontrarse con el que fue anteriormente:

Hablo de un extrañío, de quien fui y ya no soy, del espectro de un desconocido cuya verdadera identidad sería lastimosa o ridícula si me encontrara frente a ella, si no hubiera extraviado, por ejemplo, los diarios que escribía entonces y pudiera leerlos otra vez, enrojeciendo de vergüenza, supongo, de lástima y piedad, por él, yo mismo, y por su sufrimiento y sus descos, por su amor absurdo y destinado al fracaso y su sentido tribal de la amistad. Es en la música donde tal vez lo encuentro, en las canciones de entonces que ahora vuelvo a oír y me conmueven igual que si el tiempo no hubiera pasado y aún fuera posible enaltecerlo o corregirlo...” (*El jinete polaco*, p. 223)

En este sentido, la repetición de la misma canción en contextos totalmente distintos actúa exactamente como una variación, pero no formal sino semántica porque no es que la canción se escuche cantada diferentemente o en otra versión distinta, con otro cantante u otro ritmo. La canción será siempre idéntica a sí misma. Lo que le conferirá la capacidad de variación estará en las circunstancias externas, principalmente en Manuel, el oyente, como si la música y él estuviesen ligados y él fuera la floritura que permite la variación del tema.

Es muy interesante la manera que tienen de conjuntarse los elementos visuales con los auditivos y los extratextuales involucrando directamente a Manuel. Así, la presencia de los tres diferentes jinetes —el polaco de Rembrandt, el de la tormenta de Morrison y Miguel Strogoff— no sólo condiciona enlaces y relaciones que multiplican los campos significativos del texto sino que delinean el personaje de Manuel, quien coincide por separado con cada uno de ellos, luego simultáneamente con todos y al final los engloba y los extralimita sugiriendo que el jinete polaco al que se refiere el título de la novela es el Manuel que ha resultado de la asimilación de estos tres referentes.

COEXISTENCIA DE DISTINTOS PLANOS TEMPORALES

Es el relato el que ajusta su paso al lento avance de los cascos herrados por senderos en cuesta, hacia un lugar que contenga el secreto del pasado y del futuro, que contenga el tiempo enrollado sobre sí mismo.

Italo Calvino

La existencia de un orden cronológico lineal de los hechos ocurridos en la vida de Manuel, ayudada ciertamente por el acomodo que el autor da a las partes de la novela, no existe como tal. Quiero decir, es posible establecerlo a partir del texto, pero esta es una labor que corresponde al lector, a su capacidad lógica de atar cabos y deducir una secuencia ordenada temporalmente.

Como lectores, es preciso hacer esa abstracción del tiempo que vendría siendo un nivel extratextual a partir del cual podemos conectar los otros niveles temporales que sí están dentro del texto. Sin embargo, todas estas relaciones temporales, incluyendo la extratextual, se van dando simultáneamente, tan es así, que sólo al término de la lectura se puede completar la línea cronológica artificial.

Con respecto a la temporalidad del relato, dice Helena Beristáin que “tanto la historia, como

el discurso que da cuenta de ella, se desarrollan paralelamente sobre la instancia temporal; pero mientras el tiempo discursivo de la historia se desarrolla linealmente, el tiempo de la historia es pluridimensional.”¹

Por esta razón, a la hora de hablar de la temporalidad de la novela, hay que tener en cuenta varios aspectos: el tiempo gramatical en el que está hecha la enunciación, el tiempo (momento) desde donde se hace y el tiempo al que hace referencia, sin olvidar las referencias metatemporales que hacen los personajes.

Para tener una idea concreta de cómo funciona el tiempo en *El jinete polaco* haré una revisión de cada una de las tres partes. Esta revisión debería no sólo comprender la temporalidad sino también las voces narrativas ya que van ínsimamente ligados entre sí, sin embargo, con fines esquemáticos, hago esta división arbitraria.

Haré una distinción entre los niveles temporales para poder ilustrar cómo el tiempo en el texto funciona como un sistema de capas superpuestas. Este tipo de desfases temporales son lo que Genette llama anisincronías² y volveré a ellos posteriormente.

En primer término, tenemos los tiempos “reales” o aquellos desde los cuales suceden los hechos y se desencadenan los otros tiempos. Dentro de esta rúbrica existe un primer nivel al que llamaré “presente” y corresponde al tiempo en el que Manuel está en varias ciudades europeas a su regreso de Nueva York. El segundo tiempo real, al que denominaré “presente neoyorquino” equivale al tiempo transcurrido en el departamento de Nadia en Nueva York y es inmediatamente anterior al primero. Hago esta clasificación porque dentro de la novela sólo es posible conocer la existencia del primer nivel al final con la resolución de las voces narrativas.

¹ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 8ª. Ed. México, 1997, en “temporalidad” p. 488

² Ibidem.

1 - "El reino de las voces"

La novela comienza *in media res*, en el "presente neoyorquino", con una narración en pasado que permite intuir el "presente" y que sitúa a los personajes espacio-temporalmente: "Sin que se dieran cuenta, se les hizo de noche en la habitación de donde no habían salido en muchas horas, donde habían estado abrazándose y conversando en una voz cada vez más baja..." (*El jinete polaco*, p.9)

Desde ahí, con una alternancia en las voces narrativas y en los tiempos de la enunciación, se iniciará un proceso de analepsis en el que Manuel le contará a Nadia la historia de sus antepasados utilizando en algunas ocasiones el presente histórico: "Están sentados los tres en la moto con sidecar de Ramiro Retratista, seguramente una tarde de feria, a principios de octubre, mi padre y su primo Rafael y mi tío Nicolás, mi tío en el sillín, fingiendo que conduce... Con las gafas de aviador en la frente y la mandíbula adelantada y ansiosa mi tío Nicolás se inclina sobre el manillar como si de verdad corriera contra el viento..." (*El jinete polaco*, p. 143)

Manuel decide establecer el principio de todo y comienza así una narración cronológica que parte desde sus tatarabuelos y culmina en el final de su infancia. Aquí convendría hacer una distinción entre el "tiempo mítico" que él sólo conoce porque se lo han contado: "Dice mi madre que el coche de don Mercurio irrumpió esa mañana en la plaza de San Lorenzo unos minutos después de que el carro de los muertos indignos..." (*El jinete polaco*, p. 52) y su "pasado lejano", esto es, el que corresponde a su infancia y que le proporciona recuerdos de primera mano, por llamarlos de alguna manera: "El suelo donde estoy sentado junto a Félix mientras comemos tierra está frío y húmedo y sé que dentro de poco se encenderán las luces y

será de noche y oiremos la trompeta del cuartel. Cuando la tierra está fría y huele a humo viene mi padre montado sobre un mulo y es que ya es de noche.” (*El jinete polaco*, p.184)

En esta parte y alternando con estas rememoraciones encontramos episodios de la “etapa pre-Nadia”, nombre que doy a la etapa de la vida adulta de Manuel hasta el momento en el que conoce a Nadia en Madrid: “Huyo en secreto, cumplo con una ficticia aplicación de mis tareas, converso en dos o tres idiomas igual que si viajara por países y vidas a los que no pertenezco, sin un minuto de retraso entro en la cabina de traducción que me ha sido asignada...” (*El jinete polaco*, p. 80)

A partir de entonces se establece una temporalidad de transición entre pasado y presente a la que llamaré “etapa post-Nadia” y que finaliza justo cuando Manuel llega al departamento de Nadia en Nueva York.

Recapitulando, en esta primera parte, tenemos cuatro niveles temporales, el “presente neoyorquino”, el “tiempo mítico”, el “pasado lejano” y la “etapa pre-Nadia”, aunque se intuyen otros niveles, ya sea por su mención directa, como cuando Manuel hace referencia a su adolescencia: “tan desesperado por marcharse y no volver que no le importaría no ver nunca más ni a sus amigos ni a la muchacha de la que estaba enamorado entonces...” (*El jinete polaco*, p. 12) o porque la narración del “presente neoyorquino” está hecha en pasado, lo que sugiere que hay un futuro con respecto a este momento desde donde se hace la enunciación: “Cerró la puerta con cuidado, para que no entrara la luz del pasillo, escuchó la respiración de Nadia, que dormía con la boca entreabierta, se quitó los pantalones, se tendió de costado junto a ella...” (*El jinete polaco*, p.17)

2. - "Jinete en la tormenta"

Esta parte continúa desde el "presente neoyorquino" con la enunciación en presente: "Nadia se echa a reír, desconcertada al principio, halagada por los celos retrospectivos de él..." (*El jinete polaco*, p. 356) y desde ahí, Manuel contará sus recuerdos de la adolescencia ya sea en presente: "Bajo por los soportales, y al llegar a la esquina de la calle Gradas tengo la tentación de asomarme al salón Maciste, donde tal vez están jugando al billar mis amigos..." (*El jinete polaco*, p.232) o en pasado: "Era domingo, tenía dinero en el bolsillo, me imaginaba solitario y audaz." (*El jinete polaco*, p.345)

En esta parte se introducen los recuerdos que menciona Nadia con respecto a la vida de su padre. Al igual que Manuel en la parte anterior, Nadia recurre a un pasado legendario para narrar la vida del comandante Galaz antes de que ella naciera: "El jefe de la guarnición, el coronel Bilbao, que había sido compañero de su padre, lo animaba siempre a buscar casa en Mágina: no podía quedarse en ese cuarto del pabellón de oficiales que era más bien la celda de un monje..." (*El jinete polaco*, p.238) así como episodios de la vida del subcomisario Florencio Pérez.

Lo interesante de esta segunda parte es que aunque muchas veces el referente cronológico es el mismo, al ser narrado por dos personas (o por más, de una manera indirecta) adquiere matices dobles, como si se hablara de dos tiempos que corrieron paralelamente, que en el fondo es lo que sucede porque estos dos (o más) tiempos sólo coinciden y se identifican como el mismo a la hora en que están siendo evocados por Nadia y Manuel: "De modo que no veía lo que estaba delante de mis ojos, pero tuve que verla a ella (a Nadia), seguro que la vi y ni siquiera me fijé..." (*El jinete polaco*, p.275)

Llega un momento, incluso, en el que la narración del uno complementa a la del otro: “Fue Pavón Pacheco quien lo contó en clase, quien primero difundió el rumor de que el Praxis tenía un lío, una extranjera medio pelirroja.”(*El jinete polaco*, p.302) Pavón Pacheco era un compañero de cursos de Manuel y el Praxis, el profesor de literatura. La extranjera es Nadia durante sus vacaciones en Mágina. Manuel recuerda este pasaje justamente cuando Nadia le cuenta la historia que tuvo con aquel hombre que enseñaba en el instituto. En otro momento, desde el “presente neoyorquino”, dice Manuel: “Me cuenta ese recuerdo que también yo poseo” (*Jinete polaco*, p. 304). Con esta cita quisiera hacer patente un punto que me parece significativo: lo que Nadia y Manuel tienen en común no es el mismo recuerdo sino el recuerdo del mismo referente, así, cuando hablo de complementación no me refiero únicamente al hecho de que alguno de los dos pueda aportar un recuerdo como si fuera la pieza faltante de un rompecabezas para completar una realidad única e inamovible (de hecho, esto ocurre sólo cuando es Nadia la que recuerda unas horas que Manuel había olvidado) sino que lo que uno recuerda le añade una perspectiva al referente que el otro no tenía, lo que dará como resultado algo parecido a un cuadro cubista y no a un rompecabezas plano y homogéneo. En este sentido, podríamos decir que estamos frente a una parte repetitiva de la novela de acuerdo con la división que hace Todorov de la frecuencia del relato.³ Esta no es la única ocasión dentro de *El jinete polaco* en la que encontraremos este fenómeno. Sucede también a la hora de evocar el misterio de la mujer emparedada, del que se dan diferentes versiones que se contradicen o difieren entre sí, aunque en este último caso la función no es la de proporcionar diferentes aspectos de una misma realidad, sino la de construir otras dimensiones dentro del texto: el mito y la leyenda, igual que ocurre en *Beatus Ille* de una manera mucho más evidente y global.

³ “Relato repetitivo: donde muchos discursos evocan un solo y único acontecimiento.” TODOROV, T.

Sólo desde el “presente neoyorquino” podemos (y pueden los protagonistas) advertir que se trata de simultaneidad. Lo que ambos recuerdan en Nueva York es el paso individual y paralelo de cada uno a través del mismo referente espacial y temporal, por eso, sólo en ese momento los recuerdos de Manuel se confunden con los de Nadia y se complementan, entonces podemos decir que ha habido una compenetración y unificación de los tiempos recordados.

Al final de esta parte, los tiempos se bifurcan otra vez cuando Manuel se va a Madrid y Nadia regresa a los Estados Unidos y deja de haber repetición.

3. - “El jinete polaco”

Esta tercera parte, aunque nos acerca a conocer que existe un tiempo “presente” del que antes no teníamos conocimiento, es la más compleja a nivel temporal porque los tiempos manejados son, justamente, el “presente”, el “presente neoyorquino”, la “etapa pre-Nadia”, y la “etapa post-Nadia” tiempos cuya cercanía es tal que resulta a menudo difícil establecer el linde entre uno y otro.

La “etapa pre-Nadia” es la que menos problemas presenta ya que la podemos ubicar dentro de la cronología que ha establecido Manuel y que ha seguido una secuencia lógica desde que él decidió empezar desde el principio: “...me quedaba quieto para escuchar las voces del apartamento contiguo, establecía diálogos prolijos con mi propia sombra, me daba órdenes y consejos, no vuelvas a ver más a esa mujer, no tomes otra copa, acuérdate de sacar la bolsa de la basura, levántate, que son las nueve menos veinte, no te pierdas a la rubia que acaba de entrar por el comedor..” (*El jinete polaco*, p.390) mientras que la “etapa post-Nadia” abarca

el período que transcurre entre el primer encuentro de Manuel con ella en Madrid y el segundo en Nueva York.

También podemos hacer la ubicación cronológica de los otros dos tiempos que nos conciernen en esta parte, pero la razón por la que los considero separadamente se debe a que ambos presentan una función doble.

El “presente neoyorquino” no sólo es la consecución de la “etapa post-Nadia” sino que coincide con el *in media res* del que parte la novela y precisamente en esta tercera parte se llegará de nuevo a ese punto:

...hablan, miran, escuchan, empiezan suavemente a tocarse, abren los ojos y se dan cuenta de que ha anochecido o de que está amaneciendo, recuerdan nombres de canciones, las buscan entre los discos, se esperan y se persiguen por las habitaciones del apartamento con la misma incertidumbre ávida con que se buscarían por las calles de una ciudad, en el espacio cúbico y cerrado que resume para ellos el tamaño del mundo igual que unos pocos días aislados del inmediato ayer y del porvenir que los separará muy pronto contienen toda la duración de sus dos vidas.” (*El jinete polaco*, p. 472)

y, a partir de entonces, una vez que se ha vuelto al punto desde el cual partió el texto, una vez que se ha cerrado el círculo, la novela proseguirá siendo enunciada desde el “presente” y sólo ahí sabremos que ése ha sido el presente desde el cual sido narrada la tercera persona del texto.

Hay otro fenómeno que ocurre en esta tercera parte y que tiene similitud con ciertos acontecimientos que se llevan a cabo en la segunda. Me refiero a la simultaneidad. En el “presente” Manuel y Nadia se han vuelto a separar, sin embargo él no deja en ningún momento de dar cuenta de lo que sucede en Nueva York. En el fragmento que citaré a continuación podemos notar cómo mientras Manuel camina por Mágina aguardando la llegada de Nadia imagina lo que está haciendo ella: “tus pasos y los míos, nuestros dos relojes avanzando en dos tiempos, la nieve en Nueva York y el sol frío y resplandeciente en Mágina”

(*El jinete polaco*, p. 547) y también “Me parece que vivo en dos lugares a la vez, en dos tiempos simultáneos, que al caminar me muevo en dos direcciones y a dos velocidades que ya han empezado misteriosamente a confluír y mañana por la noche te habrán traído a mi presencia...” (*El jinete polaco*, p. 559)

Por último, citaré un gran párrafo que da cuenta de la simultaneidad y que significativamente ocurre casi al final de la novela:

En el comedor de mi casa mi madre hace punto mirando una película en la televisión y mi abuelo Manuel se ha dormido o finge que duerme al calor del brasero y sueña un recuerdo de su juventud que habrá olvidado cuando abra sus ojos y no sepa dónde está. En un avión medio vacío que sobrevuela de noche el océano Atlántico a diez mil metros de altura una mujer de pelo rojizo y ojos adormilados y castaños reclina la cabeza sobre el borde curvado de la ventanilla por la que no ve nada más que oscuridad y calcula cuántas horas faltan para llegar a Madrid. Julián el de los coches respira tendido boca arriba en una cama del asilo, oye ronquidos brutales, llantos agudos y seniles, jadeos quejumbrosos de enfermos o de moribundos, piensa en el hombre joven que lo visitó esta noche... Tras la ventana ancha y enrejada de una tienda que hace esquina a la calle Real la luz de una farola se refleja muy débilmente en las pupilas de una estatua de cera. En un museo de Nueva York los bedeles van apagando cansinamente los focos y dejan en penumbra un cuadro de Rembrandt... En Mágina, en la plaza del General Orduña... sigue encendida la luz eléctrica de la comisaría, suenan pesadamente las campanadas del reloj y alguien que no logra dormir no acierta a contarlas. En un apartamento de Bruselas donde vibra ruidosamente el motor de un frigorífico vacío la claridad sucia del alba ilumina una lata de cerveza consumida hasta la mitad y un periódico abierto que tiene fecha de hace un mes. En el interior de un baúl arrinconado contra la pared de un dormitorio de Manhattan hay guardados varios miles de fotografías en blanco y negro y una Biblia ... A dos metros bajo el césped helado de un cementerio de New Jersey yace rígido y pudriéndose el cuerpo del comandante Galaz, y en otro extremo del mundo, en los ficheros de una oficina de Nairobi, están archivadas las fotografías y las huellas digitales de un colombiano de treinta y cuatro años que se llamaba Donald y que fue enterrado hace meses en una fosa común. Para soportar la última noche de espera, la noche doble de los amantes solitarios, alguien ingiere dos pastillas de valium y un vaso de agua... Un piso más abajo una mujer de sesenta y un años se desvela junto al marido que ronca y considera un deber y un gesto de lealtad que no se le mitigue el dolor por la muerte de su madre. (*El jinete polaco*, pgs. 574 y 575)

4.- Los desfases temporales

Una vez que se han analizado las partes de la novela, puedo retomar lo que mencioné más arriba con respecto a los desfases temporales que ocurren dentro del texto. En *El jinete polaco* ocurren dos fenómenos de anacronía⁴; la analepsis, de la que ya he hablado anteriormente y la prolepsis, que ocurre cuando se hace referencia a un hecho futuro dentro de la historia: “...viéndola acercarse a mí y besarme rápidamente en los labios con esa familiaridad de las pasiones fortalecidas por la costumbre, la clase de pasiones *que seguiré metódicamente esperando y perdiendo a lo largo de la otra mitad de mi vida...*” (el subrayado es mío) (*El jinete polaco*, pgs. 221 y 222)

En este ejemplo, vemos cómo el Manuel adolescente habla en presente refiriéndose a su vida futura. Y al hacer este juego bitemporal es cuando entramos en una construcción llamada anapropsis y a la que Lucien Dallenbach denomina estructura abismada.⁵ Muñoz Molina, al hacer la enunciación en diferentes tiempos verbales, al situarla en diferentes momentos y emitirla desde tiempos distintos logra esta dimensión abismal.⁶ A esto ayudan también las referencias metatemporales que mencioné al principio de este capítulo. Con esto me refiero a los momentos en que los personajes reflexionan acerca del tiempo: “...algunas veces el pasado ocurre mucho después del porvenir y todas las voces, los rostros, las

⁴ “Anacronía: Orden no canónico del relato. Consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos.” Helena Beristáin, Op. Cit. p.38

⁵ En “anacronía”, H. Beristáin. *Ibidem*.

⁶ También podríamos decir que se trata de una anacronía heterodiegética ya que ésta “antecede o sucede a la narración primaria, es decir, corresponde a la narración secundaria o metadiégesis, pues las rupturas del orden sirven tanto para el desarrollo de lo pretérito o lo futuro, como de lo simultáneo

canciones, los sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo.” (*El jinete polaco*, pgs 25 y 26)

En este fragmento, Manuel no sólo está haciendo patente la estructura abismada de la novela, también está diciendo lo que significa para él haber vuelto al pasado. Cuando dice que a veces el pasado es posterior al porvenir no es únicamente un enunciado que permite comprender mejor la construcción de la novela, para Manuel es así porque su pasado sólo significó algo para él cuando lo revivió años después. Manuel había cancelado su pasado, se había querido deshacer de sus raíces. Luego entonces esas vivencias no le significaban nada, no lo explicaban. Al rehacerse de ellas en el futuro es como si las hubiese vivido en ese momento. Es por esto que en algún momento de la novela Manuel diga que no puede ser pasado lo que él está viviendo en ese instante.

En *El jinete polaco* el tiempo tiene una importancia tal que llega incluso a cosificarse, se vuelve un objeto que se puede perder. Como ocurrió con las cinco horas que Manuel extravió una noche de su adolescencia cuando había bebido demasiado y fumado hachís. Manuel nunca supo, por más que quiso acordarse, qué había pasado durante ese tiempo ni dónde lo había transcurrido. Y es significativo que sea Nadia quien le devuelva esas horas perdidas, porque entonces ya no es sólo un tiempo pasado en el que estuvieron paralelamente y se cruzaron sin advertirlo, sino que Nadia se apropió de un fragmento del tiempo de Manuel y el devolvérselo es un acto de amor porque esas cinco horas que casi podemos tocar simbolizan todo su pasado que gracias a ella recobró.

ocurrido en otra historia relatada a partir de la narración primaria.” Helena Beristáin. “anacronía” en *Diccionario de retórica y poética*. Op Cit.

V
LAS VOCES

Words are the world without him, with him gone.
Glyn Maxwell "The dark flower"

1.- Reconstrucción del pasado a través de voces y sonidos

Hasta ahora, ni los neurólogos ni los psicólogos han logrado decir qué es la memoria ni mucho menos en dónde se encuentra ubicada dentro del cerebro, dicen que intervienen diversas áreas, que nos caben cien trillones de bits de información. Con la llegada de la computadora ha sido muy fácil crear el parangón de la memoria con el disco duro de la máquina, y no sé que tan adecuada sea la comparación pero ciertamente es cómoda.

Aunque es muy difícil decir cuál es la ubicación de los recuerdos y qué son exactamente, creo que están íntimamente ligados con los sentidos. Pienso que se debe al hecho de que nuestra percepción del mundo —y la de nosotros mismos— existe gracias a ellos. Cuando nos acordamos de algo es porque hemos oído, visto, olido algo, porque determinado elemento exterior ha desencadenado, al asociarse inconscientemente con algún elemento en nuestro cerebro, el regreso de un hecho que nos sucedió en el pasado, el cual, en su momento también fue percibido sensorialmente y traducido a un código que le permitió almacenarse en la mente. Dice Muñoz Molina que "el recuerdo consciente es casi siempre un ejercicio de

amnesia, porque la memoria, aislada de las sensaciones, se obstina en el vacío y segrega mentiras.”¹

No es gratuito que la primera parte de *El jinete polaco* se llame “El reino de las voces”. Porque Manuel, el protagonista debe traer de vuelta no sólo su pasado sino el de su familia, su gente, su entorno, su ciudad y para hacerlo tiene que recurrir a lo tangible que lo puede llevar a ese pasado. Lo que es tangible son ciertos objetos que le propician el recuerdo de las voces y de los sonidos que ha escuchado desde siempre, las palabras que sus mayores le repetían y que se referían a un pasado en el que él no estuvo.

Paz dice que “El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras.”² El reino de las voces es aquel sitio hecho de palabras que le fue legado, no las cosas sino el nombre de las cosas. Dice Manuel: “Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía.” (*El jinete polaco*, p. 27)

Manuel logra reconstruir el pasado porque no sólo recuerda las voces, también el sonido de cada una de las aldabas, de los carros tirados por caballos que subían por las calles empedradas, del reloj de la plaza del general Orduña, de las rondas de las niñas que cantaban todo el miedo en que vivía esa gente y en el que él mismo creció, la música de la radio, las canciones de Antonio Molina y de Juanito Valderrama.

Se da cuenta de cómo las voces le dieron todo el mundo, se podía formar una imagen de él gracias a las palabras, a las opiniones de los demás. Aprendía no sólo ese idioma sino el mundo al que designaba.

Irónicamente, la ocupación de Manuel es la de ser traductor, esto es, trabajar y ganarse la vida con las palabras de los otros y es interesante lo que él piensa al respecto:

¹ Muñoz Molina. “Objetos encontrados” en *Las apariencias*, p.47

Y mientras escucho palabras que no me importan y busco equivalencias con un automatismo instantáneo oigo detrás de esas voces y de la mía propia otras voces que vuelven y que parecen hablarme al oído como si fueran ellas las que sueñan en el interior de los auriculares acolchados, monótonas, escondidas, tan fieles como los latidos de mi propia sangre, diciéndome que vuelva, anunciándome que no han dejado de existir en el instante en que yo cuelgo con alivio un teléfono, que han seguido sonando en la casa y en la plaza sin álbomos y en las calles de donde yo me marché con el propósito enconado de no volver nunca, hace exactamente la mitad de mi vida. (*El jinete polaco*, p. 80)

Manuel ha intentado bloquear toda su herencia quizá porque quería ser él mismo a partir de sí mismo y no a partir de una inserción en el mundo al que pertenece. Manuel reprime las palabras y sólo las deja regresar cuando tiene la necesidad de explicarse ante Nadia, de decirle éste soy yo.

Por eso se tiene que remontar no sólo a su infancia sino lo más lejos posible, a los orígenes de su familia, de su sociedad y sólo puede acceder a ese pasado a partir de las palabras que escuchó y de las fotografías que encuentra en el baúl, en un proceso que, técnicamente, se llama analepsis y que es análogo al de la Magdalena de Proust:

Una emoción inaccesible en el fondo del tiempo y estremeciendo a la vez el instante mismo que ahora vive con ella: eso quiere contarle, no recuerdos ni palabras sino unas pocas imágenes que ahora vuelven a él con uno delicado poderío, sin mediación de la voluntad, sin que las traiga la nostalgia, a la que se ha vuelto inmune, emanadas de su ternura hacia Nadia, como resonancias de nombres y prolongaciones de caricias en dirección al pasado, aunque tampoco le gusta esa palabra, le parece inexacta, probablemente mentirosa, 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*, p. 152)

Si bien, como dije, técnicamente es analepsis, el término resulta inexacto si consideramos que el regreso al pasado no representa para Manuel sólo una rememoración, sino que, como hemos visto, Manuel revive mientras cuenta. Entonces, las palabras se convierten en un vaso comunicante entre el pasado y el presente, como un puente que anula las diferencias temporales y que permite la simultaneidad.

² Octavio Paz. *Los hijos del limo*, p. 106

Aunque la primera parte de la novela es la reconstrucción casi física del mundo que las voces designaban y de las vidas que lo habitaron y que lo habitan, el resto de la novela continúa haciendo referencia a las voces y a las palabras y no sólo en Manuel sino también en otros personajes (Nadia, evidentemente).

Finalmente, es gracias a las palabras —las mismas que reprimía y rechazaba— que logra la conciliación y que logra insertarse en su mundo: “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*, p. 552) lo que al cabo le permite ya no necesitarlas, ya no quiere seguir imbuyéndose más en aquel mundo porque ahora sólo le interesan las palabras que se dirán él y Nadia ya que “hace falta un voto de silencio para elegir entre la confusión las pocas voces no distorsionadas que importan y reconocer la de uno mismo, sabiendo entonces que sólo habremos aprendido a usarla cuando hayamos aprendido a escuchar y a callar.”³

Es lógico que el regreso al pasado sea a través de las voces porque son precisamente ellas las que nos unen más fuertemente con nuestras raíces, porque las palabras son lácteas, es decir, se maman del pecho de la madre, no sólo de la madre biológica, también de la gran Madre, la tierra. Las palabras pertenecen a un dominio femenino, son parte de la *matria* (en oposición con el concepto de *patria* que tiene una connotación masculina y de orden político), del *terruño*, es por esto que todas las palabras que atan a Manuel con su tierra proceden de las voces de su madre y de su abuela. Los hombres también hablan y quizá, ése sea el problema porque la voz de su abuelo significaba fantasía, invención, palabras rimbombantes y vacías, y la voz de su padre era de mando, autoritaria, representaba obligación, todo lo que Manuel debía hacer aún en contra de su voluntad. La voz de su padre representa el imperativo categórico, el superyo, mientras que la de su madre es el inconsciente, las pulsiones

³ Muñoz Molina, Op. Cit. P. 191

primigenias, los miedos latentes. Manuel sabe que estas voces y lo que significan acabarán por disolverlo en ellas, por anularlo, por eso cuando Manuel decide convertirse en un ente sin pasado y sin anclas se deshace de ellas, por lo que las tapa con voces ajenas y sin significado, es por esto, tal vez, que se torna apátrida y amátrida tan fácilmente; y sólo cuando permite que esas voces regresen puede volver también todo aquello a lo que designaban, esto es su mundo, su familia, sus raíces.

2.- Las voces narrativas

En un texto cuya fuerza reside en la intensidad que va adquiriendo la rememoración de los relatos escuchados en el pasado por el protagonista y sobre todo en el relato que él mismo conforma, a partir de los anteriores, la configuración las voces que concretizan verbalmente el cúmulo de experiencias y sensaciones experimentadas por los personajes del texto debe corresponder a la extensión del recuerdo y a la magnitud del universo que se pretende recrear. Así, la novela es un reino de las voces, un universo *polifónico* en el que cada voz es un hilo que va trenzando el texto.

La mención de la palabra *polifónico* la he hecho consciente de dos posibles acepciones que se adscriben a nuestro caso. La primera, la obvia, es la que tiene que ver con la música y con el hecho de que la polifonía implica la combinación coherente y simultánea de voces en donde cada una desempeña un esquema melódico independiente. La polifonía tuvo su origen en la baja Edad Media, período durante el cual "los sonidos se representaban con puntos, y en el canto doble los puntos se ponían uno sobre otro, creando así el contrapunto, que es la base de la polifonía. Con la polifonía comenzó la lectura vertical de la música, además de la

horizontal.”⁴ Ahora, la polifonía que nos interesa es la del alto Renacimiento ya que es ahí cuando los elementos armónicos toman un carácter dramático en el momento en que el compositor no sólo es capaz de visualizar la verticalidad de la música sino la obra en su conjunto, como en una abstracción temporal que posea simultáneamente todos sus momentos de la obra. Otra vez, el universo en un punto.

Con base en esto, podemos establecer una analogía: la polifonía como el mundo que Manuel ha recobrado contra la monodía y horizontalidad de las voces huecas que él escuchaba para luego traducir.

La segunda acepción tiene que ver con lo que dice Helena Beristáin con respecto a la polifonía: “Mijaíl Bajtin la define como la ‘pluralidad de voces independientes, de conciencias inconfundibles’ aunque nunca autosuficientes, cada una combinada en una unidad de su mundo correspondiente.”⁵ Más adelante dice que

Cada conciencia genera un diálogo con todas las voces de su entorno, de su tradición y de su época. Pero la novela polifónica no ofrece sólo la oposición (estructurada por medio del contrapunto) en el diálogo, entre las ideas de un protagonista o de los protagonistas, sino en todos sus niveles y en todos los elementos de su construcción, ya que se contradicen las narraciones (las historias), los hechos, las interpretaciones, los rasgos psicológicos de los personajes, todas las manifestaciones de la vida humana y “todo lo que posee sentido y significado.”⁶

Beristáin se refiere concretamente al caso de la novela de Dostoievsky en donde se entiende por conciencia las diferentes ideologías que cada personaje posee dentro de la sociedad rusa de fines del diecinueve. Sin embargo, creo que el concepto es perfectamente aplicable a *El jinete polaco* ya que la función de Manuel no es la de evocar sino la de reconstruir un universo y para lograrlo le es preciso recurrir a cada una de las voces (y las historias, los hechos, etc.) que lo han constituido, con lo que se obtiene la génesis de los múltiples espacios

⁴ Luisa Moretti. *Dal suono alla musica*, p.453

⁵ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, en “polifonía” p. 401

⁶ Op. Cit. p. 402

de los que habla Beristáin, que se debe tanto a los desfases temporales como al uso de las distintas voces narrativas que existen en la novela, logrando ambos una superposición y coexistencia de diferentes instancias temporales y una pluralidad de voces que resuenan constantemente a lo largo del texto, del presente al futuro, de adelante hacia atrás, como si las ondas sonoras estuvieran entre dos espejos situados uno frente al otro pero no estrictamente paralelos sino con una inclinación levemente dispareja que ocasionaría su reflexión constante, pero no en un juego al infinito y sin salida, más bien como los *cori spaziat* que los Gabrieli concibieron durante la transición del Renacimiento al Barroco en la catedral de San Marcos.

Anteriormente, dijimos que en *El jinete polaco* podíamos hablar de dos tiempos “reales” a los que llamamos “presente” y “presente neoyorquino” y también dijimos que aunadas con el tiempo habría que considerar las distintas voces narrativas. Esto porque conjuntamente con los tiempos “reales” podríamos hablar de las voces narrativas “reales” que serían la primera y la tercera persona en que esta hecha la enunciación y se corresponden aproximadamente con los tiempos. La primera persona pertenece al “presente”; la tercera, al “presente neoyorquino”. El que se hable de tiempos o voces narrativas reales no quiere decir que el “presente” y el “presente neoyorquino” con sus respectivas voces estén situados al mismo nivel. El “presente” y la primera persona constituyen la diégesis o narración en primer grado, mientras que el “presente neoyorquino” y la tercera persona entrarían ya dentro de la metadiégesis o narración en segundo grado.⁷

Hablaré primero de estas dos voces “reales” y posteriormente de las demás voces metadieéticas que se van creando a lo largo de la novela.

El comienzo de *El jinete polaco* —que como hemos visto se da *in media res* en el “presente neoyorquino”— está enunciado en tercera persona y en pasado. Esta voz nos narra cómo

Nadía y Manuel, en el departamento de ella, se cuentan sus historias. A esta voz alternará la que está en primera persona, en donde el yo corresponde a Manuel. Hasta el momento en que la novela regresa al *in media res* del que partió, habrá una constante alternancia de estas dos voces, y si ahí terminara el libro, podríamos decir que ambas están en el nivel de la diégesis. Sin embargo, después de ese momento, estas dos voces se simplifican en una sola, en la primera persona de Manuel, quien seguirá narrando en presente y planteará la explicación de esta duplicación de voces, porque la tercera persona corresponde también a él: “Ya no soy quien fui, y por eso puedo hablar de mí mismo en tercera persona”. (*El jinete polaco*, p.535)

Al igual que se hizo al analizar la temporalidad, conviene ir parte por parte y, en este caso, también a través de cada capítulo para poder observar lo más minuciosamente posible la inserción de las diferentes voces narrativas en *El jinete polaco*.

a) “El reino de las voces”

En el primer capítulo, una tercera persona gramatical sitúa al lector en el *in media res* en Nueva York. En el segundo, una primera persona en presente intercalará, por medio de la analepsis, un presente histórico correspondiente al “pasado mítico” narrado metadiegeticamente por la primera persona:

Veo encenderse una a una las luces en los miradores de Mágina bajo un cielo liso y violeta... No cuenta la memoria sino la mirada, veo en la penumbra fría ese resplandor que se hace más vivo a medida que la oscuridad va ganando la calle, huelo a humo y a frío, humo de ascuas doradas y rojas en el anochecer azul y de resina hirviente y leña mojada de olivo, huelo a invierno, a una noche de noviembre o diciembre en cuya quietud un poco desolada hay algo de tregua, porque hace días que terminaron las matanzas y aún no ha comenzado la aceituna. (*El jinete polaco*, p. 19)

⁷ De acuerdo con la clasificación propuesta por Genette y citada por Helena Beristáin en *Diccionario de retórica y poética*, “narrador”, p.357.

En el tercer capítulo, que está narrado en tercera persona, se recordará el pasado también por una tercera persona en donde se insertan diálogos en estilo directo de lo que se infiere la metadiégesis: “Para no perderse en el laberinto de pasados, deciden establecer el principio de todo en el testimonio más antiguo que poseen: el médico joven... Había llegado de Madrid tan sólo unas semanas atrás.. Oyó abrirse la puerta del consultorio que daba al corredor... ‘Vístase Tiene que acompañarme’, dijo la máscara...” (*El jinete polaco*, pgs. 33 y 38)

Esta es la dinámica que se llevará a cabo en los capítulos siguientes. Desde los tiempos y voces “reales” se establecerán las narraciones metadieéticas, alternando libremente. El capítulo sexto es un buen ejemplo de los muchos niveles que Muñoz Molina logra crear casi simultáneamente: la voz en primera persona en el “presente” recuerda en pasado: “Me acuerdo de la luz húmeda y dorada... me veo a mí mismo desde mi distancia y estatura de adulto buscando insectos para guardarlos en una caja de cerillas que me aplicaba luego al oído” (*El jinete polaco*, p. 78), regresa al “presente”, y otra vez al “pasado”:

Ya hay timbres y no llamadores de metal en las puertas... ya están vacías casi todas las viviendas de la plaza y el piso de tierra ahora es de cemento... Pero en el interior de la casa que sigo llamando mía sé que reina ahora la misma penumbra de cuando caminaba solo por las habitaciones en las tardes de invierno y buscaba fotografías y objetos misteriosos... esperando oír los cascotes de los animales y las ruedas de los carros que volvían al filo de la noche... mi abuelo entrando en la plaza de San Lorenzo... muy alto, infatigable... Yo me siento a su lado, le alcanzo un ascua con el pequeño badil de mover el brasero... (*El jinete polaco*, pgs. 80 y 81)

luego se va al “presente neoyorquino”: “Pero yo he visto sus fotografías escondidas en los cajones y duplicadas ahora en el baúl que Nadia examina a mi lado...” (*El jinete polaco*, p. 82), de ahí a la “etapa pre-Nadia”: “Con esa voz ahora tan débil que yo no reconozco en el teléfono murmura buenas noche y mi madre que se quedará... a esperar que yo llame desde un país donde todavía es de día” (*El jinete polaco*, pgs. 83 y 84) y finalmente volverá al

“presente neoyorquino” desde donde se engancha el siguiente capítulo donde una voz en tercera persona sigue recordando.

En el capítulo doce, Manuel hace una afirmación importante para la construcción en abismo que propician las voces narrativas: “Yo soy, a través de Nadia, el testigo de mi propia narración, es ella quien reclama mi voz...” (*El jinete polaco*, p.180) Manuel, al asumirse como narratorio⁸, pone en manifiesto la existencia de varios niveles metadieгéticos porque el personaje de Manuel se desdobra: un Manuel narrador de una metadiégesis cuenta algo a otro Manuel y a Nadia, quienes funcionan como narratorios

b) “Jinete en la tormenta”

El primer capítulo es análogo al primero de la parte anterior: primera persona en presente en Nueva York. A partir del segundo capítulo se establecen ya diferencias en cuanto al sistema que habíamos visto anteriormente. Aquí, una tercera persona en pasado narra los recuerdos de Nadia: “A las dos y media ya estaba en la calle, cuenta Nadia, muchas veces ni siquiera comía para alargar unos minutos más el tiempo de la cita...” (*El jinete polaco*, p.358) lo que implica que Nadia le habla a un Manuel narratorio quien a su vez se convertirá en narrador para decir lo que ella ha relatado.

En el tercer capítulo escuchamos una primera persona en presente enunciada desde la adolescencia de Manuel, que narra los acontecimientos del pasado como si estuviesen sucediendo en ese momento: “Serrano y Martín me piden que les traduzca las letras, y cuando hay algo que no entiendo lo que hago es inventarlo...” (*El jinete polaco*, p.222)

⁸ “Narratorio. Receptor interno de la relación que hace el narrador. Sólo tiene existencia instalado en el enunciado. No debe confundirse con el lector.” Helena Beristáin. Op. Cit. p. 358

Luego, en ese mismo capítulo, Manuel dice: “hablo de un extraño, de quien fui y ya no soy” (*El jinete polaco*, p.223) lo que implica que ha cambiado el tiempo en el que se hace la enunciación y por lo tanto nos hemos movido de un nivel metadieético a uno diegético.

En esta segunda parte se intercalan los recuerdos de Manuel adolescente (ya sea en primera persona en presente o pasado, o en tercera persona) con los recuerdos de Nadia, de su padre, el comandante Galaz y del subcomisario Florencio Pérez que, como hemos visto, son narrados a través de un juego de espejos entre narradores y narratarios. Las rememoraciones que corresponden a Nadia no sólo dan cuenta de lo que sucedió en el tiempo de la adolescencia de Manuel, también se complementan con lo que el comandante dijo a su hija en su agonía durante la “etapa post-Nadia”: “Palabras, le dijo a Nadia con desprecio medio siglo después, cuando por fin se disponía a enfrentarse a su muerte verdadera e invocaba con ironía y casi piedad al joven oficial que ya no estaba seguro de haber sido...” (*El jinete polaco*, p.332).

c) “El jinete polaco”

Esta parte no sólo es la que presenta más problemas temporales ya que la cercanía de los tiempos hace sus límites borrosos, también las voces narrativas —si bien no dejan de ser las mismas que ya conocemos— adquieren matices más definitorios y por lo mismo más complejos. Como en el caso de Nadia contando su vida a Manuel. Aquí, la metadiégesis logra un nivel tan independiente de los que la rigen que llegan a ser enunciados por la misma Nadia en primera persona: “Mí padre y yo nos marchamos de Mágina a principios de julio.” (*El jinete polaco*, p. 487)

En esta parte, siguen alternando la primera y la tercera persona que a su vez darán pie a narraciones metadieéticas enunciadas en la misma o en otra persona gramatical y desde

diferentes tiempos hasta llegar a la *in media res* y a la igualación de la que se hablaba más arriba de las voces narrativas “reales”. A partir de entonces y hasta el final, la enunciación se hará completamente en una primera persona en presente que se dirige explícitamente a Nadia: “Nunca paro de hablarte, te voy contando las cosas a medida que las veo o que me suceden.” (*El jinete polaco*, p.531)

Si he hecho tanto hincapié en lo que concierne al uso de tantas voces y la manera en que son introducidas es porque son precisamente estos relatos dentro de un relato (o metadiégesis a partir de la diégesis) los que conforman la estructura abismada la cual “puede aparecer como el espacio de la digresión propia o de la ajena al narrador, de la realizada por otro narrador que lo sustituya, a quién él ceda la palabra; digresión que, intercalada, quizá complemente el relato, y restaure en él fragmentos que se adviertan como perdidos...”⁹ y esto es precisamente lo que sucede en *El jinete polaco*, ya que para que Manuel logre reconstruir su pasado —e indirectamente, el de Nadia también— necesita de las voces de los otros y de sus relatos porque Manuel no va a recordar sino a revivir y con él, también el lector.

Ahora, si bien cada una de las voces metadieéticas es importante e insustituible para conformar el todo que es la novela porque aporta un matiz y una perspectiva únicos a la gran narración de Manuel, hay una voz que a mi punto de ver es la más rica e importante en cuanto nos revela el gran cambio que tiene lugar en el protagonista gracias al amor de Nadia. Me refiero a la tercera persona “real” porque es solamente esa voz narrativa la que puede hacer ciertas aseveraciones y narrar determinados acontecimientos.

Esta voz en tercera persona dice: “Pues no les basta mirarse y saber quiénes son con una certeza y un orgullo que nunca hasta ahora habían conocido, como si fueran cada uno el único espejo posible de la cara del otro...” (*El jinete polaco*, p.155). Este fragmento no sólo es

importante porque describe el reconocimiento propio en el otro, también porque confirma lo que Manuel dirá posteriormente con respecto a su cambio y a su nueva capacidad de hablar de sí mismo en tercera persona, ya que la afirmación que hace aquí arriba sólo es posible desde afuera, desde el nuevo Manuel. Hay incluso algunas páginas que relatan el momento previo a su segundo y definitivo encuentro con Nadia en donde la tercera persona adquiere fuertes matices de impersonalidad lo que se corresponde perfectamente al estado anímico de Manuel:

Los codos en la barra, tan agradecidos como si se afianzaran en el suelo de la patria, una cerveza negra, colmada de espuma densa y tibia, una gran hamburguesa que incita y sacia el hambre... A la entrada de los lavabos... hay un teléfono público... la yema del dedo índice oprime una tras otras las pequeñas teclas... la señal para el comienzo del mensaje y el oído atento en vano al mismo silencio de las otras veces, al minuto y medio de silencio que interrumpe una señal aguda cuando se apaga el piloto rojo del contestador sin que la voz masculina haya dejado ni una sola palabra grabada en la cinta. (*El jinete polaco*, pgs. 414-415)

Lo mismo ocurre cuando Manuel —en tercera persona— narra su gestación y nacimiento:

Cuando volvió en sí una cosa morada y sangrienta colgaba boca abajo suspendida delante de la luz, como un animal todavía palpitante al que le hubieran arrancado la piel, infimo, vulnerable, oscilando, no una cara con rasgos sino tan sólo una boca abierta como una desgarradura que emitía un llanto mucho más débil que los embates y los silbidos del viento en una noche invernal de hace treinta y cinco años. (*El jinete polaco*, p. 169)

Creo que el hecho de que el nuevo Manuel, desde la tercera persona, describa cómo nació es muy importante porque si al recordar está viviendo otra vez todo su pasado, este pasaje demuestra que Manuel está naciendo nuevamente (y por eso, quizá, es que Manuel se siente otra persona) además, cuando evoca aquella noche invernal de hace treinta y cinco años, el cálculo no es aproximativo sino exacto, porque en algún otro momento de la novela, Manuel dice que ha cumplido treinta y cinco años estando con Nadia en Nueva York, entonces podríamos deducir que el día en el que Manuel ha narrado su nacimiento a Nadia (aunque el

⁹ Helena Beristáin "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta Poética*, No. 14-15 U.N.A.M. 1993-1994 p 243

recuento de esta narración se haga posteriormente y en tercera persona) el día de su cumpleaños. Es como cuando al leer el cuento "The dead" de Joyce, el lector intuye, en un proceso de epifanía extratextual, que le día de la fiesta es el seis de enero, la Epifanía.

LAS DISTINTAS REALIDADES

Para comenzar este capítulo, creo que es importante definir lo que se entenderá por realidad en *El jinete polaco*. Ya que se trata de una novela y este género pertenece al campo de la ficción, lo primero a notar es que la noción de realidad pertenece a un campo intratextual o meramente literario. La ficción, dice Beristáin, es el

discurso representativo o mimético que “evoca un universo de experiencia” (Ducrot/Todorov) mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector —según su experiencia del mundo— aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.¹

Posteriormente, continúa diciendo que

en el discurso ficcional hay un doble discurso simultáneo debido a que hay un acto de enunciación verdadero, dado dentro de una dimensión pragmática, que es un acto del autor; y hay también un acto ilocutivo simulado, del narrador, dado en una dimensión semántica en la que el discurso siempre aparece, por definición, como verdadero, aunque proviene de una fuente ficticia (el narrador) y no de la no ficticia (el autor). El acto de lenguaje del autor es “ficcionalmente verdadero”, el del narrador, en cambio, es “verdaderamente ficcional”²

Así, es importante distinguir que por más que pueda haber ciertas referencias autobiográficas en el texto y que en gran medida coincidan Muñoz Molina y Manuel, la realidad del autor es una muy distinta a la realidad de la novela y la primera no tiene cabida dentro del análisis que aquí se propone. La realidad que nos ocupará es la ficcionalmente

¹ BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética* en “ficción” p. 208

verosímil, esto es, el mundo que ha construido Muñoz Molina y cuyas leyes son independientes de las del mundo desde el cual se escribe la novela (aunque en este caso coincidan).

Dice Todorov que “sí el lector decide, al final de la historia, que se deben admitir nuevas leyes de la naturaleza con las cuales el fenómeno pueda ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.”³ Esto no sucede nunca en *El jinete polaco* y no es ocioso mencionarlo ya que para entender las distintas realidades que coexistirán en la novela hay que tener clara la naturaleza del mundo que el escritor ha creado, hay que saber que el mundo que construye Muñoz Molina es esencialmente realista, análogo al “mundo real”; es un mundo en el que ni los personajes ni nosotros nos encontraremos con seres fantásticos.

La distinción de las realidades que se realizará está íntimamente ligada con la división de los planos temporales que se ha hecho previamente. Tiene relación con el tiempo real y con el tiempo mítico y con la vida interior e imaginaria de Manuel en su adolescencia; así, veremos que se da una coexistencia entre el mito, la leyenda, la ensoñación y la realidad y veremos también cómo hay una intercomunicación y una dependencia entre los diferentes niveles de la realidad.

1.- Mito

Anteriormente se habló de un tiempo mítico que correspondía a aquel tiempo que Manuel sólo conoce indirectamente a través de relatos y que sin embargo lo condiciona en su vida, le enseña los comportamientos funcionales para la sociedad en la que nació.

El mito en *El jinete polaco* interesa en cuanto nos remite a los orígenes, porque es el fundamento del inconsciente colectivo y porque, como propone Godelier,

² Ibidem

el pensamiento mítico construye un juego gigantesco de espejos en donde se refleja al infinito, descomponiéndose y recomponiéndose sin fin en el prismático de las relaciones Naturaleza-Cultura la imagen recíproca del hombre y del mundo... Gracias a la analogía el mundo entero cobra sentido, todo es significativo, todo puede ser significado dentro de un orden simbólico donde toman lugar, en toda su riqueza y multiplicidad de detalles, todos los conocimientos positivos que se encuentran traspuestos en la materia del mito.⁴

Dice Mircea Eliade en *Aspects du mythe*: “ el mito recuenta una historia sagrada, relata un evento que tuvo lugar en el tiempo primordial, durante la era legendaria donde todas las cosas comenzaron”⁵ y es así como Manuel empezará su vuelta al pasado, situándose al inicio de todo lo que corresponde a la historia sobre la mujer emparedada. Esta historia, a lo largo del texto, se nos presentará de diferentes formas que van desde la representación mítica, la leyenda hasta la historia verdadera, lo que se puede ver como un ejemplo perfecto de lo que es la novela: la recreación en un microcosmos de un macrocosmos, con toda su ideología y visión del mundo reflejadas en el inconsciente colectivo y en su tradición oral.

Lo primero que sabemos con respecto a la mujer emparedada es cuando Manuel dice: “según mi abuelo Manuel había sido cautivada y emparedada por un rey moro.” (*El jinete polaco*, p. 21) y “dicen que en la Casa de las Torres ha aparecido el cuerpo incorrupto de una santa en una urna de cristal y que huele a agua de rosas o a perfume de iglesia” (*El jinete polaco*, p. 23) y dicen también que es una mujer fantasma que recorre el caserón por la noche.

Cuando se utiliza la fórmula impersonal “dicen” se hace referencia a un hecho del que no se tiene información de primera mano y al que posiblemente se hayan agregado o agrandado cosas. Así, a un hecho relativamente reciente, se lo remonta a un pasado memorial, se le dota de propiedades míticas o religiosas.

³ TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*, p.46

⁴ Citado en FERRARO, Guido. *Il linguaggio del mito*, p.224

⁵ Citado en el “Prefacio” (pgs IX- XVI) de Pierre Brunel, p. X en *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*

Posteriormente, Manuel conocerá el suceso en su versión de leyenda, esto es, lo que su abuela le ha contado, la versión oficial y verosímil aunque con toques de fantasía, aventura y misterio. La leyenda surge cuando se rompe la continuidad del testimonio de un acontecimiento insólito.⁶ Así, el encontrar el cadáver momificado de una mujer tras los muros derruidos de una mansión vieja y abandonada da rienda suelta a la imaginación popular que busca explicar el acontecimiento con suposiciones falsas basadas en la superstición.

Esta versión sobre lo que ocurrió a la mujer la narra Manuel cuando decide establecer el principio de todo. Cuenta del médico joven, don Mercurio, que fue raptado una noche de carnaval por unos hombres enmascarados que le vendaron los ojos y que lo llevaron en un carruaje tirado por caballos a un sitio donde lo esperaba una mujer a punto de parir a quien ayudó para después ser regresado a su casa igualmente vendado y sin que pudiese saber dónde había estado. (Cf. *El jinete polaco*, pgs. 33-44) Años después, cuando se descubre la momia emparedada, don Mercurio irá a verla y sabrá finalmente el lugar al que había sido llevado. (Cf. *El jinete polaco*, p.128) Al completarse esta primera versión, nos damos cuenta de que ha sido don Mercurio quien la ha contado. Y es él mismo quien dice:

“Leyendas... novelas por entregas”: un conde viejo y misántropo que vivía en la Casa de las Torres tan aislado como en un castillo medieval, casado con una mujer mucho más joven que él, asistido perpetuamente en sus devociones por un capellán que casi era también su ayuda de cámara, tal vez un pariente suyo de una rama empobrecida a quien él le costeó los estudios eclesiásticos. “de modo que ya tiene usted el decorado y el reparto”, dijo don Mercurio con sorna cavernosa, “salones de bóvedas, candelabros encendidos, portalones que crujen, el aristócrata feudal, la dama hermosa y encerrada, el capellán apuesto. Barítono, soprano y tenor, coro de criados viejos y fieles y de vecinas chismosas. La dama muy pálida asomándose como una aparición a la ventana más alta de la torre, el capellán tomando a solas con ella el chocolate cuando el marido tirano se encuentra inspeccionando sus posesiones rurales, baldías, por supuesto, hipotecadas hasta la veleta del último palomar. De pronto el capellán desaparece y no vuelve a saberse nada de él, dicen que era un sinvergüenza y que ha muerto en una rifa de tahúres o que ha tenido que ocupar a la fuerza una parroquia en el arzobispado de Filipinas. Al poco tiempo el viejo aristócrata y su esposa también salen para un viaje muy largo. Dicen que ella ha enfermado de tisis

⁶ B. MALINOWSKI, *Estudios de psicología primitiva*, pgs. 38 y 40

aguda y que el esposo ha malvendido su palacio y sus últimas fincas para pagarle la estancia en un sanatorio de los Alpes. Pero también dicen que no es seguro que fuese ella quien subió al coche de caballos con su marido, porque llevaba cubierta la cara con un velo negro, y hubo a quien le pareció menos alta o más gorda de lo que la recordaban, aunque casi nunca la habían visto. Y aquí termina la historia, amigo mío. No hay último acto, o se ha extraviado el último pliego del folletín. ¿Mató el conde Dávalos a su esposa joven y adúltera y al capellán que había hecho doblemente escarnio de sus votos y de la lealtad debida a su señor? ¿La emparedó en el sótano de la Casa de las Torres y compró el silencio de la criada que se puso su vestido y su capa de viaje y se cubrió la cara con un velo para hacerse pasar por ella? (*El jinete polaco*, pgs. 131 y 132)

He citado el fragmento completo porque en él está patente la manera en que se construye una leyenda, tanto en el caso de que sea el pueblo quien la fabrique o bien de que sea una creación individual y deliberada que luego se haya difundido normalmente. Este último caso es el que nos concierne ya que más adelante en la novela, cuando sepamos lo que realmente pasó, sabremos también que ha sido don Mercurio el inventor de esta versión de los hechos. Manuel, cuando regresa a Mágina después de haber estado en Nueva York con Nadia, visita a Julián, el antiguo cochero de don Mercurio, en un asilo para ancianos, con el fin de conocer la verdad y éste le dice: “de modo que a don Mercurio no le costó ningún trabajo engañarlo con aquel folletín que le contó para que no siguiera molestándolo: los enmascarados..., el coche de caballos, la dama parturienta en la habitación de una criada, el niño que nació muerto, nada de eso era verdad.” *El jinete polaco*, p. 564)

Y justamente durante esta entrevista sabremos que el creador de esa leyenda había sido don Mercurio y que lo había hecho con el fin de encubrirse a sí mismo ya que había sido él el amante de Águeda, la mujer emparedada, y que el niño era su hijo y no murió sino que fue a parar a un orfanato. Ese niño se llamaba Pedro Expósito y era el bisabuelo de Manuel.

Al final de la novela Manuel habrá desmitificado el pasado, habrá encontrado la verdad de su origen a través de una historia a la que se puede ver como la metáfora de toda la búsqueda que lleva a cabo Manuel y también Muñoz Molina en su proceso creativo, como lo podemos

ver tanto en *El jinete polaco* como en *Beatus Ille*, novela cuya principal meta es precisamente desmitificar el pasado a través de la humanización de un héroe, Solana. Esto ocurre también en *El jinete polaco* con la figura del comandante Galaz quien al principio se nos presenta como un héroe que pertenece al imaginario colectivo de las personalidades ilustres: “me impresionaba ese nombre tan rotundo y tan raro que sólo era posible atribuir a un hombre imaginario, a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde o Miguel Strogoff o el general Miaja, el comandante Galaz, que desbarató él solo la conspiración de los facciosos...” (*El jinete polaco*, p. 24) y también: “...y tras ellos había vivido o vivía aquel hombre de quien oyó hablar a sus mayores desde mucho antes de tener uso de razón, 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*, p. 156)

El comandante Galaz se convierte en un personaje heroico tras haber disparado a un subordinado que lo había desobedecido. Este arrebato corresponde con lo que dice Georges Dumézil en *Horace et les Curiaces*: “la simultáneamente aterradora y fascinante manifestación del ‘furor’, un estado de furia o locura hecho de orgullo e impetuosidad indómita, que tiene poco en común con nuestros temperamentos insignificantes. De lo que estamos hablando es de un estado guerrero semejante al trance, el cual afortunadamente puede, en primer lugar, asegurar la salvación de Roma, aunque por su naturaleza constituye una amenaza hacia cualquier orden humano.”⁷ Esto es lo que para el pueblo está tras dicha acción, de ahí la rapidez con que se conforman su mito y su calidad de héroe, lo que sucede debido a que “en la mente de las personas o en la psique colectiva hay un grupo de viejos sueños, viejas esperanzas y odios que sólo están esperando una oportunidad para engarzarse a

una figura real. Así, cuando emerge alguien que ha sido investido con un cierto poder, inmediatamente cristaliza estas esperanzas, odios y sueños.”⁸

Esta visión del comandante Galaz pertenece al pasado mítico que constituyó la primera fuente de aprendizaje de Manuel, es parte de todas esas cosas que él escuchaba y asumía sin comprender y será sólo a través de Nadia, su hija, que Manuel lo pueda ver finalmente como ser humano, saber que ese acto que le valió la heroicidad fue sólo un momento aislado e incomprensible dentro de la vida de un hombre que siempre había hecho lo que su padre quería sin cuestionárselo y aceptándolo resignadamente; un momento tras el cual todo volvió a ser igual que antes.

Dice Nicole Ferrier-Caverivière: “...los personajes en los cuentos populares poseen una psicología que es bastante parecida a la de la gente común. Los héroes míticos, por otro lado, están completamente desprovistos de tal psicología y obedecen las leyes de la imaginación.”⁹ Por eso, para la constitución del mito de Galaz no es importante saber lo que ocurre dentro de él y sólo en el momento en el que Nadia lo desmitifica al contar su vida es cuando conocemos sus motivaciones internas.

Galaz se revela como un héroe con los pies de barro y lo que Muñoz Molina nos quiere decir con esto está muy bien explicitado en las palabras que dice Manuel: “pero agradece al menos... que no te has vuelto idiota de nostalgia por un pasado heroico que nunca existió.”(*El jinete polaco*, p. 437)

⁷ Citado en Nicole Ferrier-Caverivière, “Historical Figures and Mythical Figures” (pgs. 578-585) p. 583 en *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*

⁸ Op. Cit. p. 580

⁹ Op. Cit. p. 583

Dice Nicole Ferrier-Caverivière que “las fantasías colectivas juegan un papel preponderante en la conformación de un contexto conducente al nacimiento del mito, ya que un mito heroico-político es, de hecho, el producto del inconsciente colectivo”¹⁰.

Es de esto de lo que huye Manuel cuando se va de Mágina, de toda esta mitología que hay que aceptar sin ninguna reflexión, de este mundo prelógico en el que viven todos los que lo rodean. Al respecto, dice Manuel: “Siempre la desesperante repetición de los mismos embustes y los mismos recuerdos, como si vivieran uncidos a una memoria circular en la que el tiempo no progresaba y en la que yo también sería atrapado si no huía cuanto antes.”(*El jinete polaco*, p. 315) Esta memoria circular corresponde perfectamente a la rotundidad y repetición del tiempo mítico y quizá la representación más precisa de cómo Manuel logró huir de él sea el momento en el que conduce por una recta (en comparación con el círculo) de la carretera y está a punto de morir arrollado por un camión. A partir de entonces, paulatinamente empezará a permitir que el pasado regrese a su vida, lo que se hace evidente cuando le cuenta su historia a Nadia: “Entonces mi voz repite para ella lo que me contaron otras voces y me parece que le estoy hablando no de mi propia vida, sino de otro tiempo mucho más lejano del que no es posible que yo haya sido testigo, a o ser que ese pronombre esconda más de una identidad o se dilate más hondo y más lejos que mi conciencia y que mi torpe memoria...”(*El jinete polaco*, p. 87)

Aquí es donde aparece la segunda función del mito en la novela, aquella que conforma el inconsciente colectivo. Jung equipara la mitología con la psique colectiva: “Por cuanto participamos, por nuestro inconsciente, en la psique colectiva histórica, vivimos, naturalmente, de un modo inconsciente en un mundo de ogros, demonios, magos, etc.; pues

¹⁰ Op. Cit. p. 580

éstas son cosas en las que han depositado poderosos afectos todas las épocas anteriores a nosotros.”¹¹

Dice Manuel:

Oía siempre, espiaba sin comprender, aceptaba terrores y prodigios, me inventaba identidades maleables, nombres falsos, amigos que no existían, impunemente me aproximaba al círculo de los mayores y aprendía poco a poco a descifrar sus historias y a repetir palabras sonoras que decían, la aceituna, la televisión, la vaca recién parida, el acabamiento del mundo, los ciclones, la guerra, Azaña, el general Miaja, el comandante Galaz, don Juan Negrín, Franco, Ama Rosa, Juanito Valderrama, Guillermo Sautier Casaseca, Cinemascope, Avecrem, gas butano, Madrid, la momia emparedada, los adelantos, la operación, el hospital. (*El jinete polaco*, p. 179)

Este imaginario colectivo correspondiente a la infancia de Manuel será la responsable de crear uno de los leitmotiv de la novela: el miedo y el recuerdo del miedo

El miedo es un rechazo hacia algo que nos parece amenazador —lo sea realmente o no—. El miedo es un estado en el que, consciente o inconscientemente, nos asumimos como inferiores y subyugados ante el objeto de nuestro miedo. Por eso nadie lo admite, por eso el desdén hacia ese sentimiento cuando es perfectamente normal y humano. Deja de ser normal cuando se vuelve un factor que no sólo determina nuestra conducta sino que la modifica y entonces se vive supeditado al temor.

Muñoz Molina está muy consciente de los engranes que rigen su novela y a sus personajes. Uno de ellos es el miedo, o “el doble chantaje de la nostalgia y el miedo” como él lo llama.

Este es un factor crucial en el desarrollo del texto ya que está presente en cada momento de la vida del protagonista, es parte de su herencia y la condiciona.

Manuel nació en el miedo porque su pueblo eran campesinos ignorantes cuyo sistema de vida se regía por las supersticiones, por los temores heredados e infundados que pesaban mucho más que cualquier razonamiento lógico o científico, del que incluso se desconfiaba y producía también miedo.

¹¹ C.G. Jung, *Lo inconsciente*, p. 117

Ten cuidado, no vayas a quemarte en el brasero, no te asomes a la puerta de la calle, no te acerques al gato, que te puede arañar, apártate de la lumbre, vete de la cocina, que puedes quemarte con el aceite de la sartén, no prendas papeles en la lumbre, que te mearás por la noche, no arrastres latas a patadas, que se morirá tu madre, no le des vueltas al paraguas, no dejes monedas en la mesa cuando vas a comer. (*El jinete polaco* pgs.173 y 174)

Y estas palabras las había escuchado también su madre, figura importantísima en cuanto es la persona que lo sobreprotege a causa del miedo que ella misma tenía, transmitiéndoselo completamente. Dice Muñoz Molina: “en casi nada fuimos tan precoces como en el aprendizaje del miedo. Para nuestros padres y nuestros abuelos, supervivientes de una guerra, el miedo era una norma de conducta instintiva. Para nosotros fue desde el principio una norma de conocimiento.”¹²

Manuel, recordando a su madre, dice:

Creció así, sometida por el miedo, alimentada por él, temiendo siempre la inminencia de la desgracia y el castigo... Tenía ya dieciséis o diecisiete años y el miedo infantil se había trasvasado intacto a las incertidumbres de la adolescencia, el miedo y también el sentimiento de no merecer nada y de vivir para siempre en una perpetua postergación en virtud de la cual le estaban prohibidos los deseos y los modestos privilegios que pertenecían a las otras muchachas... (*El jinete polaco*, p. 136)

Fue en este medio en el que Manuel creció, volviéndose un niño asustadizo, pegado a las faldas de su madre, que tenía miedo de los otros niños, que no se atrevía a los juegos bruscos que ellos realizaban y que se rezagaba a mirar con su amigo Félix mientras inventaba historias imaginarias en las que estaba a salvo de cualquier peligro.

En la adolescencia, Manuel sigue teniendo miedo aunque lo esconda bajo una máscara de hombre de mundo, misterioso, misántropo y experimentado. Y el miedo que tiene no es sólo el de no atreverse a hablarle a la muchacha que le gusta, ni el de ser diferente a sus coetáneos,

ahora también tiene miedo a ser como su padre y a terminar trabajando la tierra como él. Y este miedo está condicionado por la influencia externa de un modo de vida, preponderantemente norteamericano. El miedo es lo que lo impulsa a huir hacia lo que será su vida adulta construida también sobre el miedo porque, lejos de conjurarlo con el alejamiento, lo refuerza al evitarlo.

Así, en esta última etapa, Manuel tiene miedo al arraigo, al amor, a tomar una decisión definitiva en su vida, a quedarse, a marcharse, a ser vulnerable, a su familia y a su pasado lo que se convierte en “una mezcla de cobardía y temeridad, un entusiasmo sin propósito, tan vertiginoso y tan vacío como la carretera que se prolongaba delante de mí...” (*El jinete polaco*, p.431)

2.- La ensoñación

La segunda parte de la novela, “Jinete en la tormenta”, narra el período de la adolescencia de Manuel, cuando él tenía dieciséis o diecisiete años y está cronológicamente insertado a principios de la década de los setenta en una España que, por un lado, estaba todavía bajo el yugo franquista y, por otro, recibía el bombardeo del *American way of life*, modos de vida cuya oposición se nota mucho más en la ciudad provinciana y tradicionalista de Mágina en donde la fuerza laboral y económica está fundamentada en la agricultura y en un sistema cuasi-feudal que no tiene nada que ver con el mundo capitalista y con la sociedad de consumo que se imponen inminentemente. La diferencia entre estos dos mundos que se encuentran en esos años es la misma que se establece entre la generación de Manuel y la de sus padres: “no podían entender que nos importara tan poco todo lo que nos habían ofrecido, que nada de lo que fuera su mundo tuviera que ver con nosotros, ni la tierra, ni los animales, ni siquiera las

¹² Muñoz Molina “Los mantequeros de Perú” en *Las apariencias*, p.112

canciones que a ellos les gustaban ni su manera de vestir ni de cortarse el pelo.” (*El jinete polaco*, p. 202) La generación de Manuel ya no se siente ligada a la tierra, es una generación que no ha conocido el hambre ni el agradecimiento al suelo, por eso lo desdeña, por eso busca “todo lo que más miedo les daba a nuestros padres, miedo y una especie de aguda repugnancia física, buscábamos las malas compañías y el humo y las canciones en inglés..., queríamos dejarnos el pelo largo y fumar marihuana y hachís y LSD —suponíamos vagamente que el LSD también se fumaba—...” (*El jinete polaco*, p. 203)

El título de esta segunda parte corresponde al de una canción de The Doors, *Riders on the storm*, grupo al que Manuel es devoto en su adolescencia y que representa todo aquello que Manuel quisiera ser o hacer:

...buscando siempre voces y canciones extranjeras en la radio, imaginando que se iba con una bolsa al hombro y que la carretera de Madrid se prolongaba infinitamente hacia el norte, hacia lugares donde él vivía de cualquier modo y se cambiaba de nombre y hablaba sólo en inglés y se dejaba crecer el pelo hasta los hombros, como cualquiera de los héroes a quienes reverenciaba, Edgar Allan Poe, Jim Morrison, Eric Burdon, tan desesperado por marcharse y no volver que no le importaría no ver nunca más ni a sus amigos ni a la muchacha de la que estaba enamorado entonces, con un amor hecho más de cobardía y literatura que de entusiasmo y deseo, tan legendario, doloroso y ridículo, como su propia vida y sus sueños de huida... (*El jinete polaco*, p. 12)

La generación de Manuel supone, imagina, mira la televisión y escucha canciones extranjeras. Y es a partir de todo este conjunto de irrealidades que se construye una fantasía del modo de vida que quiere llevar una vez que se libere de la tierra y de sus padres. Dice

Muñoz Molina:

Hace unos diez años, cuando nos ganó la moda de lo urbano y la superstición tan provinciana, del cosmopolitismo, decidimos resueltamente que anaríamos sobre todo la belleza convulsa de las grandes ciudades, y que preferiríamos el estrépito de los motores y el retumbar de las cajas de ritmos en los bares nocturnos al anticuado silencio de los cafés de provincias y de las novelas rurales. El campo dejó de ser un paraíso imaginario poblado de comunas místicas o de jornaleros sentenciosos y

heroicos, para convertirse en un decorado polvoriento que era preciso arruinar cuanto antes en los desvanes del pasado y de la memoria avergonzada y proscrita.¹³

Manuel vive para ese momento de libertad. Por eso estudia tan fervorosamente, para sacar buenas notas y poder ingresar a la universidad en Madrid, por eso soporta tenazmente esa vida que no le gusta nada, que no lo satisface y de la cual se avergüenza. Sin embargo, hay en este padecer un regodeo en la desgracia que le dan a Manuel visos de héroe romántico, actitud, sin duda, tan premeditada como las otras que adopta en esta etapa: el errar por las calles con la cabeza agachada, un cigarro apagado entre los labios, los ojos entrecerrados y el ceño fruncido, andar despeinado, con pantalones vaqueros y sacos viejos con un falsísimo aire de fatalidad.

Manuel ha leído y lee libros, ha escuchado infinidad de historias contadas por los amigos de su padre sobre los héroes locales, tiene una predisposición a imaginar vidas desde pequeño, tiene la facilidad de palabra heredada quizá de su abuelo, ha estado familiarizado con la radio de onda corta y con sus estaciones multinacionales. Todo esto, aunado a la rebeldía de la adolescencia y del momento histórico en que vive con la influencia de cantantes norteamericanos, es lo que da a Manuel la única válvula de escape posible: la ensoñación.

Para soportar el trabajo en el campo que su padre le impone, Manuel recurre a la fantasía, se inventa vidas, vive imaginariamente todo lo que no puede vivir en la realidad. Pasmado e impotente, se refugia en un ensueño imposible que, por un lado lo satisface, pero por otro sólo lo desola más.

Todas las vidas imaginarias de Manuel están construidas a partir de clichés de la literatura y de los mass media: el pelo largo, el rebelde sin causa, Marina, su amor cortés y platónico, la idealización de un mundo que ni siquiera conoce, la vida errante del dueño del Martos, bar

¹³ A Muñoz Molina, *Las apariencias*, Alaguara, Madrid, 1995 p 190

que frecuenta con sus amigos en donde escucha las canciones cuyos títulos también le ayudan a construir esas vidas imaginarias: *Take a walk on the wild side*, *Break on through*, etc.

Dice Bachelard que “una de las funciones de la ensoñación consiste en liberarse de los fardos de la vida.”¹⁴ Manuel es un adolescente inseguro y torpe, tiene vergüenza de su familia y resentimiento de clase. Y es sólo en sus fantasías en donde puede lograr una ligera venganza, donde puede pensar en el tiempo en el que “viviríamos otras vidas en ciudades lejanas, y el tiempo habría perdido su tediosa eternidad circular.”(*El jinete polaco*, p.344)

Es ilustrador el texto de Bachelard con respecto a la función de las ensoñaciones de Manuel. El pensador francés dice que “la función de lo irreal encuentra su empleo sólido en una idealización muy coherente, en una vida idealizada que le da calidez al corazón y dinamismo a la vida.”¹⁵ Es por esto que logra sobrellevar esa vida que siente como una carga.

Ahora bien, en su texto, Bachelard propone la ensoñación como un estado sublime y perfecto en donde el poeta encontrará su fuente de inspiración. Para Bachelard, la ensoñación no es “simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión.”¹⁶

El proceso de ensoñación es clarísimo en el caso de Manuel, sin embargo su ensoñación se queda coja, no llega a ser expansiva sino sirve sólo como escape. Esto sucede porque la ensoñación de Manuel es fruto del miedo, de la imposibilidad de afrontar el objeto de su temor, de la urgencia de la huida. Manuel, en su adolescencia, sigue siendo tan miedoso como lo era de niño: teme a su padre, a sus compañeros, a sí mismo. Dice Manuel: “...me decía que iba a atreverme a invitarla a una cerveza en el Martos, pero no me atreví, tan fácil como hubiera sido, y no sólo por el miedo y casi la certeza de que me diría que no, sino

¹⁴ G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, F.C.E., México, 1982. p. 114

¹⁵ Op. Cit. p. 115

¹⁶ Op. Cit. p. 151

porque era incapaz de concebir la posibilidad de que ocurrieran las cosas que más desesperadamente deseaba.” (*El jinete polaco*, p.341)

Su no hacer nada en el presente es fruto de este convencimiento de que es inútil, por eso la ensoñación tan enconada, para realizarse en ella. Y su frustración de adolescente es tan grande que no sólo se refugia en un mundo inventado y perfecto en la imaginación, sino que la consecución de ese mundo se volverá su meta en la vida y se irá a Madrid, estudiará y trabajará endemoniadamente para concretar su sueño y lo logrará, se convertirá en ese ser errante que anhelaba ser. Dice Manuel desde su adolescencia:

Aún no sé que voy a vivir así la mayor parte de mi vida futura, caminando solo por ciudades que únicamente se parecerán a Mágina en su desolación, buscando a alguien, un amigo o una cara de mujer que seguirá siendo más o menos la misma aunque varíen sus rasgos o el color de su pelo y sus ojos, acuciado por relojes que señalan obligaciones y límites, perdido, igual que ahora, que esa tarde de finales de octubre, mirándome de soslayo en las cristaleras de los bares o en los espejos de las tiendas, inventándome a mí mismo como a un personaje de novela o de cine que nunca acaba de pertenecer plenamente a una historia. (*El jinete polaco*, p. 232)

Bachelard propone que “las ensoñaciones, las locas ensoñaciones conducen a la vida”¹⁷, lo cual es parcialmente cierto en el caso de Manuel porque esa vida que tendrá en su adultez, producto de su ensoñación de adolescente, será una vida amarga y vacía.

Como hemos visto, no se trata de una cuestión dialéctica en donde la verdad se opone a la mentira, o la realidad a los cuentos o la fantasía, y no es fácil separar unos de otros ya que constantemente se interrelacionan y muchas veces la realidad se construye sobre un mito o sobre una ensoñación como en el caso de la vida que logra Manuel en su adultez y que está enteramente basada en una concepción imaginaria. Dice Manuel al recordar para Nadia aquellos años: “Tal vez al acordarme de ese muchacho de diecisiete años que es en gran parte

¹⁷ Op. Cit. p. 258

un desconocido lo estoy inventando en la misma medida arbitraria en que él me inventaba a mí.” (*El jinete polaco*, p. 534)

Y cuando vuelve a Mágina después de haber estado con Nadia en Nueva York, al ver por la calle a Matías, el sordomudo ayudante de Ramiro Retratista dice: “me parece raro que tenga una existencia real fuera de mi imaginación y de mis conversaciones contigo.” (*El jinete polaco*, p. 551)

Este entretejido de los diferentes niveles de la realidad, de nueva cuenta, nos permite ver la construcción en abismo de *El jinete polaco*, la cantidad inmensa de resonancias que se producen constantemente, la interdependencia entre el pasado, el presente y el futuro, el mito y la realidad. Nada se elimina, todo coexiste simultáneamente al igual que los vivos y los muertos dentro del baúl de Ramiro Retratista.

CONCLUSIONES

La intención de este trabajo ha sido la de esclarecer la manera en que una serie de personajes, objetos artísticos, voces, diferentes realidades e instancias temporales funcionan como vasos comunicantes en *El jinete polaco*, de qué manera interactúan para irse entrelazando y conformar —no el esqueleto— sino la novela misma. Y hemos visto cómo ella es a su vez un vaso comunicante dentro de algo más grande, la gran novela de Muñoz Molina o una metáfora más dentro del gran poema universal.

Quizá esta gran novela asemeja a un tapiz deliberadamente inconcluso ya que la manera en que Muñoz Molina ha tejido sus hilos de seda —que recuerda a las Parcas griegas que con paciencia infinita tejían implacablemente el destino humano— va conformando una imagen que contiene o representa un microcosmos potencial cuya tesitura está tan bien entramada que no se notan los nudos.

La obra de Muñoz Molina tiene mucho que ver con la memoria. No sólo la personal y la colectiva. También y, sobre todo, con la del lector, porque será él quien a fin de cuentas quien le dé su carácter de conjunto, quien desprovea a cada texto de su individualidad para convertirlo en un signo que se engarza con otro, y al hacerlo, adquiere un nuevo significado. Así, la complicidad del lector se vuelve igualmente un signo, un vaso comunicante, el punto de referencia de todos los demás vasos comunicantes que se autorefieren y cuyo contacto con

el lector recuerda el de la retratística barroca donde el sujeto retratado contiene en sus pupilas —o, en su variante, un espejo estratégicamente colocado, como *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck o *Las Menmas* de Velázquez— la imagen potencial de quien lo observa, y también, la aseveración implícita de que se trata de una obra abierta.

El jinete polaco funciona como un mapa simbólico que conlleva una estratificación de significados, como una memoria que obliga al recuerdo como guía potencial de una situación babélica que custodia verdades escondidas y fragmentos de un libro —quizá el libro cíclico de Borges— que son como un pequeño repertorio mnemónico que acumula catálogos de posibles asociaciones de mundos significantes. Así, el texto se revela como la abstracción y la medida del tiempo simultáneamente, como la creación de un territorio en donde habitan las conjeturas de la posibilidad, como el puzzle de Perec en *La vida instrucciones de uso*, que ejemplifica un procedimiento signficante multidireccional, potencialmente interminable, un espacio digresivo. Para Perec el puzzle debe ser considerado en su conjunto y, a partir de él, comenzar la fragmentación y el análisis de sus elementos. Como la construcción de la fuga. Así, el verdadero arte del puzzle es el de encontrar las salientes y los huecos adecuados en las piezas, tener la agudeza necesaria para saber qué es lo que las une, saber distinguir entre dos piezas aparentemente idénticas el pliegue de un vestido y la mancha de lodo que ha dejado un zapato.

La dinámica de *El jinete polaco* se puede cifrar en unas cuantas palabras: memoria, simultaneidad y resonancia. Las tres, *gratia amoris*.

El jinete polaco es un fragmento de la memoria colectiva que da la posibilidad de repetir el pasado variando ideas y acciones —puesto que el pasado ocurre nuevamente al ser rememorado— donde, a fin de cuentas, la arbitrariedad de los recuerdos y la experiencia se encuentran unidas y se lleva a cabo una recontextualización de significados; es una pequeña

superficie que significa ella misma pero remite también a la parte faltante de lo que está reflejado; es un viaje arqueológico que lleva a la recuperación de mundos antiguos y perdidos que tienen su origen en el sitio indefinido en el que se encuentra la memoria; es un espacio hiperbólico que se ensancha para abrir nuevos paréntesis e incluir narrativas insospechadas con el regreso de voces, de personas, de tiempos, de fragmentos musicales y visuales que forman parte del mundo significante de Muñoz Molina y que a su vez son *disparaderos* de nuevas narraciones o recordatorios de otras que se encuentran fuera de su obra.

El jinete polaco es, al mismo tiempo, contenido y continente en el juego infinito de cajas chinas, es un territorio en el que el lector se aventura a una abismación hacia dentro pero también hacia afuera, hacia ese primer poema del que habla Paz

El puzzle de Perec, la obra de Muñoz Molina, los cuadernillos trasapelados de Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, todo busca ser ordenado, todo quiere su lugar en la Biblioteca ilimitada y cíclica. Y quizá cada lectura, cada pieza que sostenemos en la mano y tras pensar y dudar colocamos o dejamos de hacerlo es un posible acomodo.

El universo en un punto. El big bang. La expansión y la contracción al mismo tiempo. El antes y el después de un ciclo que lo es sólo en apariencia porque todo es simultaneidad.

Los lazos retrospectivos, expansivos e introspectivos se unen en un punto, el punto de Calvino, el cual sólo puede realizar sus posibilidades con un gesto de generosidad infinita. Del mismo modo sucede en *El jinete polaco* en donde la concretización de todo ese cúmulo que es la novela es sólo posible a partir del amor.

Inicié este trabajo hablando del momento en el que todo empezó: el Génesis. Y lo hice consciente de la carga mitológica que llevaba encima porque si *El jinete polaco* es una novela que lleva a los orígenes, éstos son siempre mitológicos, tanto los personales como los

colectivos. Por eso Freud y Jung, porque sus mundos internos y remotos, perdidos en el miasma oscuro de la memoria inalcanzable, son mundos que, en nuestra vigilia racional, sólo nos podemos explicar mediante signos. También el lenguaje es sólo un signo siempre impreciso de una idea: la Idea o la Biblioteca o el Aleph o el Punto o el Puzzle. Nada más.

Al principio de los tiempos no había nada, sólo caos. Pero esa nada contenía todo el universo, su pasado, su futuro y su orden y su memoria.



BIBLIOGRAFÍA

Directa

- 1.- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ardor guerrero*. Alfaguara, Madrid, España, 1995.
- 2.- ----- *Beatus Ille*. RBA, Barcelona, España, 1993.
- 3.- ----- *Beltenebros*. Plaza y Janés, México, 1997.
- 4.- ----- *El dueño del secreto*. Seix Barral/ Ollero & Ramos,
México, 1994.
- 5.- ----- *El invierno en Lisboa*.
- 6.- ----- *El jinete polaco*. 3ª edición, Planeta, Barcelona, España,
1996.
- 7.- ----- *Los misterios de Madrid*. Seix Barral, Barcelona, España,
1992.
- 8.- ----- *Plenilunio*. 3ª edición. Alfaguara, Madrid, España, 1997.

Secundaria

- 1.- BACHELARD, Gaston. *Poética de la ensoñación*, F.C.E., 1982, México.
- 2.- BARTHES, Roland, Todorov, et. al. *Análisis estructural del relato*. Premia Editora, 1982,
México.
- 3.- ----- *La cámara lúcida*, 3ª edición, Paidós Comunicación, Barcelona,
España, 1994.

- 4.- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición, Porrúa, México, 1997.
- 5.- ----- "Enclaves, encastrés, traslapes, dilataciones (la seducción de los abismos)". *Acta Poética*. No. 14-15 (1993-1994), UNAM, pp. 235-276
- 6.- BORGES, Jorge Luis. "La biblioteca de Babel". *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1968.
- 7.- BRUNEL, Pierre. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Routledge, London, Inglaterra, 1996.
- 8.- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Arnoldo Mondadori, Verona, Italia, 1993.
- 9.- ----- *Le cosmicomiche*. Arnoldo Mondadori, Verona, Italia, 1993.
- 10.- ----- *Si una noche de invierno un viajero*. 5ª edición, Siruela, Madrid, España, 1998.
- 11.- CAMPOS, Julieta. *Función de la novela*. Joaquín Mortiz, México, 1973.
- 12.- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Planeta-De Agostini, Barcelona, España, 1992.
- 13.- *Enciclopedia Salvat. Diccionario*, 12v. Salvat, Barcelona, España, 1971.
- 14.- FERRARO, Guido. *Il linguaggio del mito*. Feltrinelli, Milano, Italia, 1979.
- 15.- HEYMANN, Jochen y Montserrat Mullor-Heymann. *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Vervuer Verlag, Frankfurt, Alemania, 1991.
- 16.- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London, Inglaterra, 1991.
- 17.- JUNG, Carl Gustav. *Lo inconsciente*. 5ª edición, Losada, Buenos Aires, Argentina, 1974.
- 18.- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Mito y Música". *Pauta*. Volumen XIII, No. 50-51 (abril-

septiembre 1994), pp. 29-35

- 19 - LIPOVETSKY, Gilles *La era del vacío*. 7ª edición, Anagrama, Barcelona, España, 1994.
- 20.- MALINOWSKY, Branislaw. *Estudios de psicología primitiva (El complejo de Edipo)*. 3ª edición, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1963.
- 21.- MARÍAS, Javier. *Todas las almas*. RBA, Barcelona, España, 1994.
- 22.- MORETTI, María Luisa e Anna Moretti. *Dal suono alla musica*. Petrini Editore, Torino, Italia, 1983.
- 23.- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Las apariencias*. 2ª edición, Alfaguara, Madrid, España, 1996.
- 24.- ----- *Diario del Nautilus*. 2ª edición, Plaza y Janés, Barcelona, España, 1997.
- 25.- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. 2ª edición, Seix Barral, Barcelona, España, 1974.
- 26.- PEREC, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Anagrama, Barcelona, España, 1988.
- 27.- SCHOLZ, Lázló. *El arte poética de Julio Cortázar*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, Argentina 1977.
- 28.- SONTAG, Susan *Sobre la fotografía*. Edhasa, Barcelona, España, 1981.
- 29.- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XXe. siècle*. Pierre Belfond, Paris, Francia, 1997.
- 30.- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris, Francia, 1970.
- 31.- ----- *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1975.