

01086
24
24

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

EL VIAJE DE RETORNO

Tesis que para obtener el grado de
DOCTOR EN LITERATURA ESPAÑOLA

presenta

MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS



México. UNAM

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1998 218776



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

ÍNDICE

1. "Residuos de un naufragio perpetuo"	2
2. El viajero legendario	18
3. El escritor en ejercicio. Primera metáfora	35
4. El jinete cabalga. Segunda metáfora	49
5. Las flechas en el carcaj. Tercera metáfora	89
6. La identidad reflejada. Cuarta metáfora	119
A. Mimesis especular	120
B. El espejo invertido	130
C. Reflejos del pasado	147
D. Los aros concéntricos y la serpiente que se muerde la cola	168
Conclusiones	189
Bibliografía	197

1. "RESIDUOS DE UN NAUFRAGIO PERPETUO"

El recuerdo consciente es casi siempre un ejercicio de amnesia.

Antonio Muñoz Molina (*Las apariencias*)

Charles Mauron, investigador francés (1899-1966), es el iniciador del nuevo método de análisis literario denominado Psicocrítica.¹ Este método introduce en el ámbito de los estudios literarios el análisis sistemático de lo que él llama las "metáforas obsesivas" que reunidas constituyen el "mito personal" de cada escritor². El estudio de estas constantes que aparecen una y otra vez a lo largo de toda una producción, muestran cómo, de manera inconsciente, ciertas esferas volitivas y oníricas del creador se posesionan de la obra dándole, a pesar de la diversidad genérica, temática e incluso estilística, una unidad que rebasa la simple

¹ Este método fue creado por Mauron en 1948. Su formación, a la vez científica y literaria, le permitió conjuntar ambos criterios en el enfoque psicocrítico; manejaba tanto la química y la física como la psicología y el psicoanálisis. Son notables sus estudios sobre la obra poética de Baudelaire y de Mallarmé, así como también sus estudios sobre la Psicocrítica aplicada a la dramaturgia, en especial a las piezas de Molière. Una visión general sobre el método psicocrítico puede consultarse en: Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica* y Charles Mauron, "La Psicocrítica y su método" en: *Tres enfoques de la literatura*.

² Vid. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. En este estudio Mauron habla de cómo en 1954, a propósito de Racine, nació en él la hipótesis del mito personal, exclusivo de cada escritor y definible de manera objetiva.

intencionalidad, para convertirse en el eje motriz de sus necesidades de expresión. Se trata de rescatar estas asociaciones de ideas involuntarias que existen bajo las estructuras conscientes del texto a fin de reconstruir posteriormente una imagen del escritor nacida, no de una biografía externa obtenida de entrevistas y notas de solapa, sino del interior mismo de una obra única y homogénea a pesar de su multiplicidad.³

De acuerdo con Charles Mauron, en cada escritor coexisten dos mundos: uno consciente y otro subconsciente; un Yo social que responde al mundo del consciente, con el cual el escritor coincide adecuándose a las circunstancias del mundo que lo rodea; y un mundo interno, muchas veces reprimido, que maneja los mitos en sus versiones más primitivas.

Para la Psicocrítica, contrariamente a lo que sucede en el psicoanálisis directo aplicado al arte, lo más importante es la obra como tal, es decir, como proceso artístico, y no la personalidad del escritor que en la Psicocrítica se

³ "Une nouvelle critique est née, préoccupée de rêves, de thèmes et de mythes, plus que de faits et de pensées claires. Elle voudrait saisir, dans l'oeuvre de chaque écrivain, les manifestations d'un "moi profond". C. Mauron, *Des métaphores...*, pp.13-14.

utiliza únicamente como un paso probatorio de los análisis directos sobre la obra.

El análisis de las metáforas obsesivas ofrece una vía paradigmática que aglutina y hace más coherente la obra, creando a nivel de sintagma, una línea de desarrollo cronológico y evolutivo indispensable a la cabal comprensión del fenómeno generador del producto literario.

El establecimiento de estas constantes va más allá de la coincidencia entre figuras, nombres o situaciones; tiene que ver con un nivel más profundo de análisis donde las interrelaciones lingüísticas, la conformación de los personajes y las interrelaciones entre ellos denuncian esas metáforas a las que hace referencia Mauron.

El presente estudio tiene por objeto marcar las líneas a través de las cuales se va construyendo la estética de Antonio Muñoz Molina con base en la presencia de aquellos elementos que Charles Mauron llama "metáforas obsesivas". Es decir, constantes con significado que subyacen bajo el cuerpo total de una obra literaria.

Indudablemente tanto la narrativa de Muñoz Molina, como la obra ensayística, permiten ya, a pesar de la juventud del autor y del escaso ejercicio de tres lustros como escritor

profesional, la posibilidad de establecer constantes que aparecen de forma clara y reiterativa como factores motrices de su labor. El método de Mauron no solamente permite el establecimiento de rasgos de personalidad, vestigios de una biografía íntima; permite también de manera muy importante el establecimiento de una estética que es, en este caso, la orientación fundamental del presente trabajo. Por esa razón, ciertos rasgos de personalidad de Muñoz Molina que ofrecen también constantes significativas se mencionan sólo tangencialmente y se trabaja en exclusiva aquellas metáforas que conducen al proceso de la escritura y a la manera particular como esa escritura refleja el mito personal de éste que es, hasta el momento, el miembro más joven de la Real Academia y uno de los escritores de la nueva generación de narrativa española con mayor futuro y trascendencia.

Cuatro son las metáforas que se manejan en este sentido, el orden que siguen estas metáforas va de la superficie a lo profundo: del sujeto que escribe y participa de la ficción y del proceso mismo de la escritura, a su condición anímica interior, al espacio en el cual se desenvuelve, y, finalmente, al ejercicio propiamente estético en el que vuelca su escritura.

He revisado la producción total de Antonio Muñoz Molina a la caza de estas "méthaphores obsédantes" que subyacen en su obra lo que me ha permitido acceder a este inconsciente que aflora en él a través de cada personaje y situación para establecer una serie de constantes que se enuncian aquí de manera general. Estas constantes son, en primer lugar, la aparición de personajes siempre ligados a la escritura y a la producción de palabras; en segundo término, la condición de exilio que viven muchos de sus personajes, tanto exilio interior como transterritorialidad; en tercer lugar, la presencia constante de una geografía mítica, Mágina, lugar donde convergen los personajes que habitan el pasado y la imaginación de Muñoz Molina; y por último, y la más importante de todas, aquella constante que determina verdaderamente la naturaleza de su realización estética: el espejo. La posibilidad multirreflejante no sólo de los objetos fijos, sino de los hechos y sus distintas interpretaciones, la posibilidad también de la multiplicidad de la escritura concebida en abismo.

Para ello he trabajado con los siguientes títulos: *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Beltenebros*, *Ardor guerrero*, *El invierno en Lisboa*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del*

secreto, Las otras vidas, Nada del otro mundo, Plenilunio y los libros de ensayos *Diario del Nautilus, El Robinson urbano* y *Las apariencias*.

El método de Mauron va encaminado a incrementar de manera significativa la comprensión del proceso de génesis de la obra literaria mediante el sistema de desandar el camino de la propia obra. Dice Mauron que todo artista posee su mito personal, cercano a los mitos universales pero cifrado en los antecedentes tanto biográficos como sociales del escritor; a medida que el artista crea, ese mito personal se va diluyendo en el espacio de la propia obra; la labor del crítico consiste pues en recuperar ese mito caminando al revés: del producto a su génesis. Concebida de esta manera la sustancia de una obra artística, ésta estaría determinada tanto por el medio social como por la personalidad del creador y por el lenguaje.⁴

En el caso de Antonio Muñoz Molina la personalidad del creador va clarificando sus rasgos a través de este proceso que marca Mauron para obtener las metáforas obsesivas: el

⁴ "Le problème se présente ainsi: ayant observé dans de textes littéraires certaines régularités probablement non voulues par l'auteur, que dois-je faire? A mon avis, je dois ordonner les observations et proposer une hypothèse qui les explique. Ignorer les faits, leur attribuer constituerait autant d'erreurs. L'honnêteté consiste à n'abandonner ni l'évidence scientifique, ni l'évidence esthétique." C. Mauron, *ibidem*, p. 26.

joven escritor es un hombre retraído y ensimismado que carga sobre sus hombros el peso considerable de un pasado familiar y generacional que le exige imperiosamente ser plasmado en obras cuya factura converge sistemáticamente en el interior del caleidoscopio llamado Mágina donde los vidrios de colores giran y se combinan en formas caprichosas pero cuya esencia es siempre la misma.

El pasado de Muñoz Molina es la suma de su pasado personal y del pasado colectivo de la España del siglo XX; se trata de un pasado en ejercicio constante de simultaneidad abigarrada y actualidad en descomposición:

Los libros, las películas, los edificios, no duran fuera del tiempo ni en los almacenes del pasado, con esa perfección inútil de las estatuas académicas. Están sucediendo siempre, ahora mismo, infatigablemente modificados y usados, solicitándonos con la premura de un presente que no se termina nunca y que nos ofrece la posibilidad continua de volver. Aun desde lejos los vemos alzarse en medio de una desolación de novedades en ruinas.⁵

Obsesionado por una sociedad marcada por el miedo, heredero de las heridas de una guerra, testigo de un medio siglo que marcha rápidamente atropellando y modificando de manera radical sus estructuras, hijo de campesinos insertos en la tradición; solitario, dubitativo y torpe físicamente, Muñoz

⁵ A. Muñoz Molina, *Las apariencias*, pp. 203-204.

Molina encuentra que la única salida está en la capacidad reiterativa del espejo; no existe una, sino muchas versiones de un mismo hecho y la respuesta al caos está en la aprehensión de sus múltiples caras en los marcos del lenguaje que dibuje la superficie lisa del espejo para encontrar la verdad más convincente, la más completa y coherente, la más acorde a la estabilidad del individuo, de la sociedad y del universo, aquélla que responda mejor a las leyes del equilibrio universal.⁶

Charles Mauron establece las condiciones necesarias para la aplicación del método psicocrítico: en primer lugar, es deseable contar con la obra global de un escritor a fin de realizar el análisis, no por comparación, sino por superposición; los temas pueden ser disímbolos y sin embargo aparecer entre ellos constantes significativas que vayan construyendo este mito personal.

Es muy importante decir que la Psicocrítica no se inclina por las patologías que puedan existir en el creador de una obra literaria, tampoco efectúa un análisis clínico de sus motivaciones; estudia la obra como tal y por ello no es

⁶ "Mirar desde más cerca y sumergirse en el silencioso caudal donde se confunden las voces secretas de todas las conciencias y las miradas y rostros que sólo entregan su plenitud ensimismada a los espejos". A. Muñoz Molina, "La manera de mirar" en: *op. cit.*, p. 25.

un método autónomo, sino que se abre a los apoyos que la metodología estrictamente literaria ofrece a la interpretación. Las bases que le proporciona el psicoanálisis se orientan al descubrimiento de aquellos factores que, desde el inconsciente del escritor, actúan como generadores de una estructuración particular del mundo artístico al cual se supeditan todas y cada una de las realizaciones individuales ya sean poemas, obras dramáticas o ficciones narrativas.

Charles Mauron ha sido el primero en observar, con base en los trabajos de Freud, la existencia de estas estructuras provenientes del inconsciente que se traducen en figuras de estilo o en dramatizaciones que poseen un sello particular distintivo en cada escritor.

Es muy importante en el caso particular de Antonio Muñoz Molina apearse a la afirmación de Mauron de que el mito personal de un escritor puede evolucionar, de la misma manera que en el proceso psicoanalítico el paciente va desgastando y descubriendo sus procesos íntimos. El mito que aquí proponemos como mito personal del escritor español tiene la extensión del corpus literario existente hasta el momento; sin detrimento de los cambios que pudiera tener después, este mito es válido hasta el instante de la publicación de su

novela más reciente: *Plenilunio*. Este mito personal de Antonio Muñoz Molina podría definirse como la necesidad angustiosa de ser parte de un proceso histórico que ha de conceptuarse como una simultaneidad multirreflejante y plurivalente de hechos y circunstancias; encontrarse y encontrar en ellos la justificación de una existencia y de un quehacer que refleje la certidumbre de su función vital. El escritor se convierte en un viajero en ejercicio constante de experimentación y retorno. Reiterativamente, los personajes de Muñoz Molina regresan al punto de partida: Manuel, en *El jinete polaco*, Darman en *Beltenebros*, Minaya en *Beatus Ille*, el escritor de *Nada del otro mundo*, el músico del *Invierno en Lisboa*. Todos estos personajes son, lo que Mauron llama "figuras míticas", especies de "espectros afectivos", formas distintas de su propio yo inmiscuido en ellos para cumplir la urgente necesidad del retorno. Esta nueva relación establecida entre el yo social del escritor y su yo creador genera estos fantasmas que afloran de su inconsciente para satisfacer sus más íntimas necesidades.

Es importante destacar que el método propuesto por Mauron es totalmente empírico, sólo la experiencia de estos procesos de superposición conducen al mito personal, es

fundamental aclarar que este mito personal no es una manifestación neurótica, procede de lo que Mauron llama una "función imaginativa" en la que sin embargo, los factores sociales tienen un papel importante. A medida que se avanza en el análisis de estas redes asociativas se descubre cómo todos los personajes de cierta importancia representan una variación más o menos cercana a la figura mítica profunda; en el caso de Muñoz Molina personajes que sólo aparecen una sola vez, en un cuento, como es el caso del hombre que protagoniza "Si tú me dices ven", responden perfectamente a esas figuras míticas generales, porque en este caso, por ejemplo, el sujeto, como tantos otros personajes de Muñoz Molina, sólo se salva en la posibilidad de retornar mediante el ejercicio del amor que es a un tiempo comprensión y entrega. Acaso la narrativa de Muñoz Molina representa precisamente la necesidad imperiosa de llenar de contenidos espacios extraños; contenidos que son voces interiores, vivencias, recuerdos, historias escuchadas de otras bocas que sumadas constituyen la certeza amorosa de la existencia. El mundo es además un cúmulo de espejos, unos reales y otros implícitos, como la circunstancia del enfrentamiento de dos seres

opuestos y complementarios a un tiempo tal y como sucede en el cuento "Borrador de una historia".⁷

Para Charles Mauron la obra de un escritor es a manera de un mural donde un mismo combate se plasma múltiples veces de forma diferente por lo que esta red de asociaciones que se establece entre las resoluciones particulares darán finalmente la gran obra, entendida la palabra obra como la respuesta a su gran mito personal. En el caso de Muñoz Molina ese mito personal está presentado de manera más explícita en dos novelas: *Beatus Ille* y *El jinete polaco* que resaltan significativamente en el contexto de su obra como los ejes motivacionales de la misma.

En la medida en que el mismo analista francés declara que la Psicocrítica es una ciencia en formación en búsqueda de su propia metodología, resulta no sólo lícito sino enriquecedor el allegarse otros parámetros de juicio una vez establecidas las redes de significación que Mauron propone; él mismo asume que "una vez concluido el análisis de los temas obsesivos se impone, por lo tanto, una interpretación".⁸ Lo interesante es aquí el punto de partida,

⁷ Tanto el cuento "Si tú me dices ven" como el titulado "Borrador de una historia" pertenecen al volumen *Nada del otro mundo*, pp. 171-182 y 191-200 respectivamente.

⁸ Vid. "la Psicocrítica y su método", p. 60.

es decir, la fuente inconsciente en la que se originan las obras.

"Uno de los primeros resultados es la extraordinaria impresión de unidad que deja la obra después de su análisis psicocrítico", dice Mauron.⁹ En el caso de Antonio Muñoz Molina esto es indudable: todas las novelas van adquiriendo no sólo indiscutibles puntos de contacto -redes asociativas- sino un sentido común, unitario, que se va sucediendo de una a otra como si cada una de ellas fuera parte de un propósito único. Tal es el caso de *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, y *Los misterios de Madrid*, por ejemplo; novelas, las tres, profundamente especulares como se verá posteriormente, novelas donde la circularidad del viaje es palpable, donde los diferentes personajes funcionan como *alter ego* del propio creador.

A la pregunta de Mauron: ¿cómo nace el escritor a partir del hombre? responderíamos, en el caso de Muñoz Molina, que nace de la necesidad de íntima aceptación personal circunscrita no sólo a su propia persona sino al mundo político y familiar que determina la historia de la España del siglo XX. Robinson en su propio mundo citadino, Muñoz

⁹ *Ibidem.* p. 64.

Molina se busca desde la soledad de su escritura en el contexto de una cultura española y occidental a un tiempo.¹⁰

Cuando Mauron afirma, refiriéndose al lenguaje, que: "todos los procedimientos del pensamiento inconsciente -apariciones, desapariciones, regresiones, metamorfosis, travestismos, obsesiones, escisiones, síntesis, ciclo, ritmos, etc- encontrarán en él un medio apto para manifestarse",¹¹ está describiendo el contenido de toda literatura; la literatura de Muñoz Molina tiene, también, metamorfosis y travestismos, véase el caso de Lorencito Quesada en el capítulo correspondiente. Las obsesiones de Muñoz Molina giran en torno al exilio y la soledad de seres profundamente desadaptados hasta el momento en el que sus vidas encuentran la armonía a través del amor; baste la mención de los personajes centrales de *Beatus Ille* y *El jinete polaco*.

"La génesis de la obra -dice Mauron- aparece como un viaje en busca de la comunión perdida".¹² *El jinete polaco* es esto justamente, un viaje de reencuentro, una búsqueda de la unidad perdida, una ruta hacia la identidad. La novela de

¹⁰ "Lo que nos haría falta es una máquina del atrevimiento para viajar instantáneamente a los límites de la vida inmediata, para fundar de vez en cuando un breve paraíso sin porvenir ni pasado, sin el doble chantaje de la nostalgia y del miedo", A. Muñoz Molina, *Las apariencias*, p. 66.

¹¹ C. Mauron, "la Psicocrítica y su método", p. 74.

¹² *Ibidem*. p. 76.

Muñoz Molina constituye un microcosmos rico en personajes que son ausencia y presencia a un tiempo; seres de ficción y elementos vivos de un relato autobiográfico que reconocemos como tal gracias a la dedicatoria de la novela, donde el padre y la madre del autor, así como la abuela, testimonian los asideros de realidad sobre los cuales se finca la ficción novelesca. Mágina no es tampoco un nombre ficticio, se trata de un pueblo real de la Andalucía mora enclavado cerca del río Guadalquivir donde nace alrededor del medio siglo, vive y crece un personaje cuyo pensamiento, determinado por las circunstancias históricas de la España franquista, viaja desde la posición inicial del hastío y la necesidad de la huida, hasta la asimilación final de la tragedia consumada en una realidad finisecular sórdida y deshumanizada donde la única salvación radica en el amoroso recuento de una historia tanto colectiva como personal que se da de acuerdo con un proceso dual: diacronía y sincronía unidas en el marco de una relación erótica. En *El jinete polaco* cada uno de los personajes principales tiene un apartado donde se le describe tanto física como moralmente en un acercamiento a aquellos retratos literarios que tan caros fueron a la literatura decimonónica de Larra a Pérez Galdós.

Aunque el proceso efectuado por el inconsciente es el mismo tanto en los buenos escritores como en los mediocres, para Mauron la clave del genio está en "la riqueza de su desarrollo (se refiere al mito) y la sorpresa de sus variaciones".¹³ El éxito que ha alcanzado Muñoz Molina radica en ese factor de sorpresiva originalidad que aparece en cada una de sus obras. A primera vista *El invierno en Lisboa* coincidiría con *Beltenebros* o con *Plenilunio* sólo en la presencia de temas policiacos, sin embargo no es éste su verdadero punto de contacto; en las tres novelas, los personajes centrales persiguen obstinadamente un fin: la verdad, una verdad que los hará libres en el momento de su obtención; también para Minaya en *Beatus Ille* y para Manuel en *El jinete polaco*, la persecución de la verdad es su eje motriz, como lo es para Lorencito Quesada en *Los misterios de Madrid*. La verdad para Muñoz Molina es suma total, cúmulo de información retenida en los espejos de una casa, de una ciudad, de un cine abandonado, de un rascacielos o de un parque solitario en una noche de luna.¹⁴

¹³ *Ibidem.* p. 78.

¹⁴ "Hay épocas de la vida en las que uno le exige a la literatura que venza a la verdad, y a la verdad que iguale las audacias de la literatura." A. Muñoz Molina, *Las apariencias*, p. 65.

2. EL VIAJERO LEGENDARIO

A Robinson lo que le importa no es encontrarse, sino perderse y huir, cambiar de nombre.

Antonio Muñoz Molina (*El Robinson urbano*)

Nacido en Úbeda, donde pasó su infancia y adolescencia, Antonio Muñoz Molina se vio pronto secuestrado en aras de la literatura; sus tempranas lecturas de Julio Verne y la presencia en su vida del capitán Nemo se proyectaron más tarde en su ejercicio de escritor.¹⁵ Desde septiembre de 1983 hasta junio de 1984, escribió en el periódico *Ideal* de Granada una serie de artículos con el título genérico de *Diario del Nautilus*, publicados por la Diputación Provincial de Granada, primero y por la editorial Mondadori, después; en el año de 1989; la más reciente edición de este libro es de Plaza Janés. Él es en cierta forma el capitán Nemo porque:

¹⁵ Nació en 1956 y toda su infancia y adolescencia las pasó en su natal Úbeda alternando con su labor escolar las tareas agrícolas que compartía con su padre. Años más tarde se fue a Madrid con el propósito de estudiar periodismo, carrera que no concluyó; posteriormente se trasladó a Granada, donde recibió la licenciatura en Historia del Arte. A partir de 1974 fijó en esta ciudad su residencia, trabajó como administrativo en el Ayuntamiento hasta la década de los ochentas cuando comenzó realmente su carrera de escritor en los diarios locales de Granada. Vid. Manuel María Morales Cuesta, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*.

"todo hombre plácido y solo en su biblioteca es el capitán Nemo".¹⁶

Un año antes, desde julio de 1982 hasta junio de 1983, había publicado también en Granada una serie de artículos recogidos bajo el título de: *El Robinson urbano*. Mar, soledad, exilio, ensoñación, imágenes visuales, introspecciones son los elementos que animan y determinan estas páginas que adquieren el doble valor de una crónica y de un ensayo. El hombre que escribe, reflexivo, solitario y ensimismado se convertirá después en personaje de novelas. Naúfrago y aventurero, Muñoz Molina se refleja en el prisma de todos sus protagonistas posteriores:

...uno ve, testigo inmóvil, que la ciudad se va retirando en torno suyo, y se queda varado y esperando algo y queriendo fingir que, porque sigue viendo las mismas plazas y los mismos balcones alineados, la ciudad existe todavía, leal a sus deseos o sólo a sus costumbres, igual que siguen existiendo sus amigos y los bares que visita para entregarse sin gozo, pero también sin sobresaltos, a la tranquila dulzura del alcohol.¹⁷

El viajero extraviado habla de Poe, de Cernuda, de Proust, de Onetti, de Rimbaud y de Baudelaire, experimentadores, todos

¹⁶ Vid. A. Muñoz Molina, "Los libros y la noche" de: *Diario del Nautilus*, p. 33.

¹⁷ Vid. A. Muñoz Molina, "Saluda a Alejandría que se aleja", en: *El Robinson urbano*, pp. 38-39.

ellos, de la soledad. La misma soledad mineral que asoma muchas veces en las páginas de Muñoz Molina.

Pero el factor más importante de toda su obra es la imaginación puesta al servicio de la realidad circundante, del tiempo pretérito, de las ambiciones no consumadas y de las esperanzas claudicantes:

Uno escribe para combatir el olvido, para rescatar en las palabras el tiempo gastado por los relojes, pero sucede, y es ahí donde la aventura empieza, que hay un instante en que la línea recta de la máquina de escribir desciende, como hilo de Ariadna, a regiones no iluminadas de la conciencia, y revela paisajes donde la memoria sumergida se confunde con todos los sueños que no fueron recordados al despertar. Como en un viaje al centro de la tierra, quien indaga en sí mismo para escribir encuentra océanos sepultados y selvas de las que nunca le dio noticia su razón.¹⁸

Muñoz Molina es un autor de paisajes ensoñados y largamente intelectualizados en el contexto de su universo personal. Su verdad, enfrentada muchas veces a la realidad circundante, responde siempre a las reglas específicas de su mundo imaginario. Por ejemplo, en una entrevista cuenta cómo al hacer un relato escribe que en la película *Adiós a las armas* los protagonistas son Gary Cooper e Ingrid Bergmann cuando en realidad son Rock Hudson y Jennifer Jones; el editor de la revista para la que estaba destinado el relato pretende

¹⁸ Vid. A. Muñoz Molina, *Diario del Nautilus*, ed. cit., p. 53.

corregir el error y Muñoz Molina se opone; en su mundo, *Adiós a las armas* sólo puede ser protagonizada por Ingrid Bergmann y Gary Cooper.¹⁹ Amante también de los grandes mitos que subyacen en el inconsciente colectivo, Muñoz Molina los trae, vivos, al presente de su literatura. De esos mitos le interesa el significado profundo que genera todo objeto artístico, ya sea que se trate de un cuadro, un relato, un filme o una canción. Todo relato debe tener para él un núcleo mitológico que lo hermane con la Historia, así, con mayúscula para que sea válido en otro contexto, en otra época y en otra situación; sus relatos, sus novelas, adquieren el valor de un palimpsesto que desde esta perspectiva deberá ser leído como la superposición abismal de distintos discursos unidos por un origen común.

La chispa creadora que impulsa a Muñoz Molina es casi siempre de origen visual; en él, las imágenes fotográficas, las imágenes pictóricas adquieren una gran fuerza por su poder imaginativo. En un cuadro, dice, está casi todo por hacer, es el observador quien lo construye decodificando su mensaje.²⁰ No es raro entonces que su novela cumbre parta de

¹⁹ Esta entrevista aparece en el libro: *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, hechas por Jochen Heymann y Montserrat Mullor-Heymann.

²⁰ "La imagen fotográfica, la imagen pictórica que se ve por la calle tiene un poder no sólo de imaginación muy superior al que puede tener

la alegoría subyacente en un cuadro: *El jinete polaco* de Rembrandt; toda la trama de la obra se origina a partir de la simbología del jinete colocado al pie de una montaña mirando al horizonte de un futuro cargado de significantes.

Desde octubre de 1987 hasta mayo de 1989 Antonio Muñoz Molina escribió sistemáticamente en el suplemento "Sábado Cultural" del diario ABC. Sus colaboraciones se incrustaban en una columna colocada al final del suplemento que llevaba por título: "La última palabra"; aunque la columna no era suya exclusivamente, era frecuente su firma en esa sección. El 2 de enero de 1988 apareció un artículo titulado "Eternidad vulnerable de las fotografías" y tres años después, en 1991, año de publicación de *El jinete polaco*, una de las constantes metafóricas más importantes de la obra del escritor remitiría de nuevo a la magia fotográfica vista como una especie de predestinación.

Si la imagen visual determina los significantes de una obra, la música perfila su factura. Muñoz Molina confiesa que *Beatus Ille* fue concebida como un concierto en el cual el primer capítulo funciona como una obertura que contiene en esencia todos los temas que habrán de aparecer a lo largo del

cualquier autor, o un músico." en: *Retratos de escritorio*, ed. cit. p. 103.

libro.²¹ De la música, lo que más le apasiona es su poder de resonancia; es decir, esa posibilidad de repetición de una imagen que fija en la memoria, mediante la reiteración alternada, aquello que el escritor quiere que permanezca latiendo en el alma del lector. Por ejemplo, resonante es la mención en *Plenilunio* (1997) de "La isla de Cuba", casco de hacienda situado a unos kilómetros de Mágina, que juega un papel importantísimo en *Beatus Ille* (1986); resonancias también son los enfoques visuales que de la Plaza del General Orduña se tienen desde la Comisaría de la ciudad, colocada a un lado de la plaza, tanto en *El jinete polaco* como en *Plenilunio*.

"A mi me gusta establecer entre las novelas como hilos de seda que no se ven" , dice Muñoz Molina en la entrevista que venimos comentando;²² y en efecto, el propósito abismal que se establece en todo proceso creativo en Muñoz Molina está de nuevo presente, confesado incluso por él mismo. En la modernización de un mito, en la alusión de un personaje que remite a otra novela, en la reproducción especular de una misma imagen, en todos estos recursos está presente la semilla de lo que es la narrativa de Muñoz Molina; consciente

²¹ *Idem*.

²² *Ibidem*, p. 113.

de que todo parte del mismo principio y gira sobre un eje común y que toda expresión artística no es sino un juego de variantes en torno a él, el escritor explota la única ventaja que le queda: su unicidad de soñador, pero también, de manera muy importante, su capacidad receptiva y su afán de pertenencia; sólo anhelando poseer el mundo, como lo anhela Muñoz Molina, se pueden crear universos autónomos.

"La escritura de un libro siempre es el fruto y el testimonio de una posesión",²³ dice, ¿Cuáles son los frutos de esa posesión para Muñoz Molina? En una escala ascendente de valores los frutos van desde la obtención de un paisaje, de una atmósfera, hasta el descubrimiento de la esencia personal con todos sus atributos en pro y en contra. Conocerse conociendo, crear asimilando, tal es el camino doloroso y arduo de la literatura para este escritor:

Se escribe, cuando se escribe de verdad, para librarse de una materia al mismo tiempo explícita y oscura que empezó a poseernos mucho antes de que reparásemos en ella, pero el mismo acto de escribir -del que esperamos, si no la libertad, sí al menos el alivio del punto final- agrava intensamente la posesión al ahondar en sus motivos y nos sumerge en un estado tóxico, de hipnosis y vigilia perpetua, de un gozo gradualmente ensimismado cuyos límites se aproximan a un sentimiento de dolor.²⁴

²³ Frase con la que inicia el libro: *Córdoba de los Omeyas*, citado por Manuel María Morales Cuesta, p.86.

²⁴ *Idem.*

Muñoz Molina cree fervientemente en la teoría de la recepción; es decir, no precisamente en la recepción como forma analítica, sino en la indispensable existencia de un lector para la consolidación del proceso artístico de la escritura:

Un libro sin lectores no existe, es una ruina perdida en un desierto, una tumba sin nombre, una cosa opaca y más bien patética que yace amontonada y multiplicada absurdamente en la sentina de una nave industrial o en esos mostradores de libros desahuciados que hay en los grandes almacenes cuando llega la temporada de rebajas.²⁵

Muñoz Molina busca la participación directa de sus lectores, juega con ellos poniendo en sus manos claves mínimas como las que presupone cualquier mapa para la búsqueda de un tesoro. El camino hacia el hallazgo del tesoro es un camino determinado en su inicio por el pasado, por un pasado remoto; la ruta que habrá de recorrer es el ejercicio de la memoria cuyo premio final será la consolidación del presente. Este binomio tiene muchos sinónimos: la relación entre pasado y presente, entre memoria y acto, es también la relación entre experiencia y texto. Un eje marca el punto de arranque y el otro marca el punto de llegada en una relación del propio artista con su realidad exterior.

²⁵ Vid. "Desocupado lector" en: "La última palabra" columna del diario ABC, citado por Manuel María Morales en: *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, p. 51.

En el juego de estos paralelos, Muñoz Molina fluctúa entre dos polos curiosos: el detective de novela policial y el Quijote. El punto de unión entre ambos es su condición de héroes; heróicos o antiheróicos son los personajes de Muñoz Molina, inmersos en mundos que exaltan o envilecen su locura, son todos ellos buscadores incansables de una meta personal a la que pueden acceder triunfantes, o derrotados y muertos. Entre los primeros estarían el Manuel de *El jinete polaco* y el Minaya de *Beatus Ille*, entre los últimos, el comandante de policía de *Plenilunio*, el Biralbo del *Invierno en Lisboa*, el Lorencito Quesada de *Los misterios de Madrid* y el escritor de *Nada del otro mundo*.

Si la condición del detective es su capacidad analítica, la de don Quijote es su capacidad soñadora; ambas habilidades coexisten alternativamente en los personajes creados por este escritor. Un personaje fundamental dentro de su novelística que combina en sí mismo ambas posibilidades es el Darman de *Beltenebros* porque es al mismo tiempo un soñador y un detective; tal mecanismo no es sólo el de sus personajes; también es su propio mecanismo. Todas estas reflexiones desembocan en la certeza de que Muñoz Molina es un escritor de estructuras concebidas con gran disciplina, una disciplina

que no le viene de fuentes españolas como él mismo confiesa, sino anglosajonas, americanas e inglesas:

A la hora de organizar yo mi propio material narrativo, ocurría que necesitaba una construcción potente, y la encontré en la novela anglosajona, en la novela policial americana, en la de Conan Doyle también, de Green, por ejemplo, en este tipo de escritores.²⁶

De los novelistas en lengua española Muñoz Molina se queda con Galdós, Cervantes y Juan Marsé. Por ejemplo de *Beatus Ille* dice que es una novela muy cervantina por la presencia en ella de un juego de apariencias similar al que usa Cervantes; y es verdad, los personajes de *Beatus Ille* se mueven en el resbaladizo terreno del engaño y de la farsa; no son lo que aparentan ser; esconden, tras la máscara de una estabilidad ficticia, la incandescencia de las más acendradas pasiones en medio de un equívoco reflejo especular que desdibuja los sentimientos y las intenciones.

La acogida cálida que Muñoz Molina hace de Galdós se traduce en sus obras en el dibujo exhaustivo de los personajes, en el relato parsimonioso de su cotidianidad y en el complejo intríngulis de sus relaciones.

Más que miembro de una pujante nueva generación, Muñoz Molina se reconoce como escritor en libertad: libre de

²⁶Vid. *Retratos de escritorio*, p. 107.

prejuicios, libre de ataduras dictatoriales, de condicionamientos estéticos y sociales. Se reconoce deudor de la novelística latinoamericana pero critica con acritud el daño que la burda imitación del realismo mágico ha hecho en escritores de ambos continentes.

Muy cerca en sus afectos literarios está Julio Cortázar; sus testimonios de adhesión surgen tempranamente en las páginas de su primer libro: *Diario del Nautilus*. En el artículo "Orfeo Nemo", Muñoz Molina le escribe a Cortázar una carta fechada el día de su sepelio donde le confiere el título de capitán Nemo, héroe inmortal y misterioso enigma, poseedor de la magia y la fantasía en la que él, Muñoz Molina, ha aprendido a beber. Más adelante, en *El Robinsón urbano*, alude a los ochenta mundos de Cortázar donde quiere habitar ataviado con la máscara del Carnaval que le permite experimentar otras vidas protegido por la impunidad del disfraz.

Pero la deuda más importante de Muñoz Molina es sin duda alguna, su íntima, su intensa relación de toda la vida con la escritura de Juan Carlos Onetti. Desde su juventud apática y evanescente a la que él mismo alude tantas veces a lo largo de sus testimonios tanto de ficción como autobiográficos, la

literatura de Onetti ejerce en él un decisivo poder de convencimiento porque: "el oficio de escritor, en sus palabras, se volvía soluble en los hechos comunes de la vida".²⁷ Muñoz Molina se declara un hombre claudicante en gustos, en pasiones; de su juventud son muy pocos los afectos que salva del naufragio, pero entre esos afectos, entre esas escasas posesiones que Robinson retiene consigo, las ficciones de Onetti aparecen en un primer plano.

Los relatos que, según confiesa, han modificado no sólo su manera de ver la literatura, sino aun su propia forma de escribir están: "El infierno tan temido", "La cara de la desgracia", "La casa en la arena", "Bienvenido Bob" y "Un sueño realizado". La galería de personajes degradados por la inercia, la abyección y el sentido trágico de la existencia que campea en estos relatos citados por Muñoz Molina existe también en su propia literatura; si pensamos en historias como "La colina de los sacrificios", "las otras vidas" o "Un amor imposible" del libro *Nada del otro mundo*, encontraremos la misma condición de seres irredentos que giran en las espirales de un mundo alucinado, de tonos pardos, cuyo maleficio es capaz de contaminar la propia existencia del

²⁷Vid. el prólogo a los *Cuentos completos* de Onetti, ed. cit., p. 13.

lector, incapaz de resistirse, sin embargo, a la fascinación de sus abismos. El cuento de Onetti, "Un sueño realizado", con todo el sentido mágico y sobrenatural que encierra su argumento, encuentra sus resonancias en la obra de Muñoz Molina en relatos como "Si tú me dices ven" y "Las aguas del olvido" donde las fronteras de la realidad se desdibujan permitiendo el libre tránsito por el terreno de lo fantástico y lo maravilloso. Consciente o inconscientemente, Muñoz Molina trata, incluso, de emparentar a sus propios personajes con los personajes del uruguayo, puesto que la protagonista de *Plenilunio* se llama Susana Grey, ¿existe algún vínculo con el médico de *La vida breve*?

Pero su comunión con Onetti va mucho más allá de los personajes o los géneros narrativos, se centra en el significado mismo de los valores: "Palabras como amor, compasión, ternura, gratitud y piedad significarían para mí cosas muy distintas si no las hubiera leído muchas veces en Onetti".²⁸

Como todo escritor joven, en Muñoz Molina se observan cambios a lo largo de su quehacer artístico, cambios de fondo de forma y de principios que a veces desconciertan porque

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

tendemos a la contumacia de las afirmaciones inamovibles. En este proceso de la escritura es necesario también tener una ética; esa ética para Muñoz Molina es la transmisión de la verdad; dice él mismo que:

Yo he concebido la novela hasta ahora, como simulacro del proceso de conocimiento; decía el personaje de *Beatus Ille* que no importa que una cosa sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. Y yo creo que sí importa que sea verdad, pero verdad en un sentido moral, no literal.²⁹

Confiesa rebelarse contra sí mismo, confiesa que su pasión por la novela policiaca partía justamente de que este género es "un simulacro de conocimiento", "un silogismo escolástico" en el que no hay nada que no se sepa de antemano, mientras que el arte verdadero tiene que ser otra cosa. Sin embargo, a pesar de ello, su última novela: *Plenilunio*, que es, en términos generales, una novela policiaca, no contiene esa garantía de vida auténtica que vibra en *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Beltenebros*, *Invierno en Lisboa* o *Los Misterios de Madrid*.

El libro de ensayos *Las apariencias*, prologado por su esposa: Elvira Lindo, marca justamente los nuevos derroteros por los que Muñoz Molina orienta su literatura. Los artículos

²⁹ Vid. *Retratos de escritorio*, p.114.

de este libro fueron escritos entre enero de 1988 y mayo de 1991, publicados unos en el ABC y otros en *El País*. El tiempo y el azar han hecho que algunas personas, ciertos recuerdos, ciertos principios, se conviertan posteriormente en personajes de algún cuento, motivo de un libro autobiográfico (*Ardor guerrero*), o principios estructurales de una novela. El parteaguas que marca este libro tiene que ver con las afirmaciones anteriores del propio Muñoz Molina: su abandono de la ficción en pro de la autenticidad moral. Mirar, mirar la realidad, dejar a un lado las apariencias, un ejercicio que partió de *El jinete polaco* donde el sueño era parte indisoluble de esa realidad, miradas retrospectivas, atentas al miedo, que para su generación dice era: "como un idioma común que todos hablan en silencio bajo el sonido inútil y tramposo de las palabras, la arqueología submarina del miedo, su aprendizaje y sus edades"³⁰ En *Ardor guerrero* y *El dueño del secreto* la imaginación es sólo un ordenador de realidades. ¿Ganancia o pérdida? ésta es una de las preguntas imposibles de responder cuando se enfrenta la obra de un escritor en pleno ejercicio. Los materiales están ahí, autónomos y libres por una parte, involucrados en un todo en

³⁰ Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, p.398.

evolución permanente, también; pero cambios o no, hay constantes que subsisten de manera permanente: las metáforas obsesivas que sostienen su concepción artística como pilares del edificio construido por el novelista.

En el primer artículo de *Las apariencias*: La manera de mirar, está la esencia de lo que para Muñoz Molina es la literatura:

La mirada es una vida en suspenso [...] La mirada es una vocación y una posible consecuencia de la vida al margen[...]para mirar desde más cerca y sumergirse en el silencioso caudal donde se confunden las voces secretas de todas las conciencias y las miradas y rostros que sólo entregan su plenitud ensimismada a los espejos.³¹

Mirar, saber mirar escuchando los lenguajes secretos de las cosas como empieza su más reciente novela: *Plenilunio*:

De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada. Vivía nada más que para esa tarea, aunque intentara hacer otras cosas o fingiera que las hacía, sólo miraba, espiaba los ojos de la gente, las caras de los desconocidos, de los camareros de los bares y los dependientes de las tiendas, las caras y las miradas de los detenidos de las fichas.³²

Entre una literatura que miente y una literatura veraz, reflejante de vida auténtica se mueve el escritor atento a la memoria y a las sensaciones unidas a ella, rescatando amorosa-dolorosamente los "residuos de un naufragio

³¹ Vid. "La manera de mirar" en *Las apariencias*, ed. cit. ,p. 25.

³² Vid. *Plenilunio*, p.9.

perpetuo"³³ a través de una escritura en la que lo único que importa "no es eso que llaman la voluntad de estilo, sino el instinto de mirar".³⁴

³³ Vid. "Objetos encontrados", en: *Las apariencias*, ed. cit., p.46.

³⁴ Vid. "En las vidas de otros", en: *Las apariencias*, ed. cit., p.58.

3. EL ESCRITOR EN EJERCICIO. PRIMERA METÁFORA

Quién sabe si la cosa que tengo bajo mis manos
agazapada y convulsa y moviendo de derecha
a izquierda su cabeza cilíndrica con secos golpes
metálicos y pisadas de ciempiés es una máquina
de escribir.

Muñoz Molina (*Diario del Nautilus*)

Dice Roland Barthes que el estilo no es sino una metáfora y que una metáfora es una "ecuación (la subraya es mía) entre la intención literaria y la estructura carnal del autor".³⁵ Se trata entonces de una suma donde confluyen, por una parte, los propósitos estéticos, y por la otra el alma en ejercicio doloroso del escritor; pero en un momento dado, intención y emoción, trabajo y catarsis, oficio e historia se funden en un todo indivisible y único que da por resultado precisamente esa unidad metafórica cargada de sentido a la que se le da el nombre de estilo porque, como decía Nabokov: la historia de un escritor es la historia de su estilo.

Para Muñoz Molina, sin embargo, "lo que importa en la escritura no es eso que llaman la voluntad de estilo, sino el instinto de mirar";³⁶ es decir, la voluntad esencial de

³⁵ Vid. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 20.

³⁶ Vid. A. Muñoz Molina, "En las vidas de otros", en: *Las apariencias*, ed. cit., p. 58.

observación profunda porque "la ciudad, el mundo, la casa donde vivimos, es una galería de miradas".³⁷ En Muñoz Molina la intención estética guarda estrecha relación con su historia personal; en él, la alquimia de la metáfora de Barthes se realiza plenamente en sus novelas; es por ello que sus personajes se presentan reiterativamente como escritores en ejercicio, como productores de palabras (novelistas, articulistas, investigadores, tesistas,) y reproductores de palabras (mecnógrafos profesores de literatura y traductores).

La presencia de personajes relacionados siempre con el mundo de las palabras no es simplemente un recurso externo del escritor español, forma parte de sus obsesiones internas; cada personaje satisface en su momento una inquietud personal de su autor; los necesita como vehículos de su propio ritual frente al pasado y su expresión artística.

Las inquietudes literarias que Antonio Muñoz Molina experimentó al escribir la que hasta ahora es considerada como la mejor de sus novelas, *El jinete polaco*, se manifestaron paralelamente a la gestación de la obra en la

³⁷ Vid. A. Muñoz Molina, "La manera de mirar" en: *supra*, p.26.

serie de artículos publicados bajo el título de *Las apariencias*:

Para un escritor, que está perdiéndose siempre en el desaliento y en el tedio de las palabras, que no sabe nunca nada, que escribe vanamente contra sí mismo y contra su propia enfermedad del olvido, toda su disciplina y su búsqueda no valen si en un cierto momento no encuentra algo que no esperaba, no recuerda algo que no sabía. Por eso, para escribir un libro hace falta primero merecerlo. Y luego tener la suerte de que sus dos o tres primeras líneas aparezcan en el papel, ante nosotros, como un objeto perdido y encontrado.³⁸

"No recuerda algo que no sabía", dice, y en esta frase está la clave estructural de *El jinete polaco* y de gran parte de su obra posterior: para Muñoz Molina una novela como ésta se concibe partiendo de la unión del recuerdo de la situación, más la posibilidad reconstructiva de la sensación; se pueden inventar recuerdos originados en un coro de voces provenientes de nuestro propio pasado; por eso, el primer gran apartado de *El jinete...* se llama así: "El reino de las voces". Proust, desde luego, palpita en el fondo de todas sus inquietudes: "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".³⁹

Hay, dice, objetos mágicos cargados de sentido, objetos que

³⁸ Vid. A. Muñoz Molina, "Objetos encontrados", en: *Las apariencias*, ed. cit., pp. 48-49.

³⁹ *Ibidem*. p. 47.

al abrirse a nuestra sensibilidad dejan escapar todo su potencial anímico ofreciéndonos "toda la realidad y la irrealidad del mundo" y que, cuando vuelven a cerrarse lo siguen conteniendo todo "invisible y latente, inalterado, secreto, como un tesoro escondido en el fondo de un pozo",⁴⁰ tal es el caso del grabado de Rembrandt cuya evocación da título a la novela capital de Muñoz Molina. Se trata de un jinete que "parece cabalgar sin propósito hacia algún lugar que no puede verse en el cuadro y cuyo nombre nadie sabe, igual que tampoco sabe nadie el nombre del jinete ni la longitud y latitud del país por donde está cabalgando".⁴¹ Descubrir esos nombres es la obsesión del personaje-autor que cabalga por el país de cada novela en busca de su propia identidad.

El recuerdo es como un exorcismo contra la muerte, es el arma con la cual se combate a la verdadera muerte que es el olvido.

Manuel, el personaje central de *El jinete...* es un traductor simultáneo, vive de repetir palabras que otros crean, lo hace mecánicamente, sin sentir las, sin comprender

⁴⁰ Vid. A. Muñoz Molina, "El ladrón de libros" en: *Las apariencias*, ed. cit., p.32.

⁴¹ Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 18.

cabalmente su significado hasta que el reencuentro con su propia lengua, con su propia historia realiza en él su mágica transformación. A partir de aquí, en Manuel, las palabras jugarán un papel importantísimo, ellas le devuelven su propia esencia; se ha perdido en palabras extranjeras y se ha reencontrado en los términos de amor dichos en español: Háblame, dice, murmura en mi oído, abrazada a mi espalda, estrechándose contra mis caderas y enredando sus muslos en los míos como si mi cuerpo fuera el molde exacto del suyo.⁴²

Palabras, voces que son "los testimonios de un mundo que irrumpía en ellos viniendo del pasado tan tumultuosamente como vuelve la savia a una rama que pareció muerta y seca durante todo el invierno".⁴³

Otra vez el pensamiento de Roland Barthes al analizar el grado cero de la escritura coincide puntualmente con el propósito escritural de Muñoz Molina cuando dice que: "el estilo es así siempre un secreto...un secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor".⁴⁴ ¿Qué encierra Muñoz Molina? heridas no resueltas, identidades no asumidas, cargas míticas, pasados recientes y lejanos tocados por el dolor:

⁴² Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 170.

⁴³ *Ibidem.* p. 10.

⁴⁴ Vid. R. Barthes, *op. cit.*, p. 20.

"la memoria española es un campo minado en el que nadie quiere internarse", dice,⁴⁵ y más adelante ratifica su propia experiencia generacional:

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.⁴⁶

Y esa memoria se convierte en lo que Barthes llama "un ethos", es decir un tono que individualiza al escritor involucrándolo en un compromiso personal. En Muñoz Molina ese compromiso se manifiesta a través de la literatura que escribe cada uno de sus personajes, considerada por él como:

la gran memoria universal de los hombres, el archivo viviente de sus mejores rebeldías, de su desasosiego, de su instinto de felicidad y de razón, el testimonio amargo o exaltado pero casi siempre ejemplar de su rabia contra la mansedumbre y de su ironía frente a lo indiscutible.⁴⁷

Los escritores de Muñoz Molina recorren siempre largos caminos que van de la frustración al tedio, de la amargura a la esperanza, de la mediocridad a la lucidez, de la desesperanza a la tranquilidad o de la euforia a la muerte.

⁴⁵ A. Muñoz Molina, "La cara del pasado", en: *Las apariencias*, ed. cit., p. 69.

⁴⁶ Vid. A. Muñoz Molina, "Los mantequeros de Perú", en: *Las apariencias*, ed. cit., p. 112.

⁴⁷ Vid. A. Muñoz Molina, "Los bomberos pirómanos", *supra*, p. 118.

Nada del otro mundo es una novela corta de naturaleza fantástica en la que el protagonista es un escritor que comienza su carrera siendo un estudiante pobre sumido en el agobio de las pensiones baratas con candados en el teléfono y en el refrigerador y que termina muerto, después de haber alcanzado el prestigio y la fama, envuelto en una historia de aparecidos que no son sino los vestigios de ese mismo pasado que pesa sobre él de manera inaudita. "Escribir -reflexiona el personaje- es una suma de tenacidades y de actos reflejos [...] a mí no me salvaba nadie entonces de la pobreza, de la literatura ni del onanismo, tres aflicciones en las que puedo honradamente reconocer que se basaba mi vida".⁴⁸ Apuntes como éstos rebasan la unidad del texto de ficción, no porque la fracturen, sino porque van más allá de los requerimientos de la historia; reiterados además de texto a texto adquieren otro sentido, mucho más profundo; evidencian la catarsis del propio escritor que necesita urgentemente exorcizar sus fantasmas. "Escribo -confiesa- para distraer el terror".⁴⁹

Todas las obras de Muñoz Molina están relacionadas entre sí por lazos a veces obvios, a veces sutiles, a veces intrincadamente subversivos porque son trampas

⁴⁸ Vid. A. Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, ed. cit., p. 32.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 37.

conscientemente colocadas para hallar la complicidad del lector fiel que es capaz de ir de una historia a otra y encontrar en ellas los lazos íntimos que las unen entre sí. Por ejemplo entre esta obra *Nada del otro mundo y Ardor guerrero*, libro testimonial de un momento específico de la vida de Muñoz Molina: la época de su servicio militar, hay muchos puntos coincidentes: dice el personaje de la novela:

Estuve en el Ejército, donde a pesar de mi carrera universitaria no superé la graduación de soldado de segunda, categoría que en los formularios oficiales ocupaba justo la frontera entre la especie humana y el reino animal, dada que por debajo de ella sólo estaban situados los mulos del regimiento. Considerándome un inútil congénito para el manejo de las armas y para cualquier otro tipo de actividad militar, ya fuera el salto del potro, el toque de la corneta o la instrucción, en la que siempre perdía el paso, o se me caía al suelo el fusil, mis superiores me asignaron el puesto de oficinista, en el que pude mostrarles la única habilidad física que poseo, la de escribir a máquina con diez dedos y sin mirar al teclado.⁵⁰

Esta otra variante del escritor, el mecanógrafo, está constantemente presente también en la obra de Muñoz Molina, de hecho, es un escribiente adolescente el personaje principal de su novela breve: *El dueño del secreto*. En esta figura del mecanógrafo hay dos factores importantes, el sujeto formando una sola unidad con la máquina de producir palabras y la velocidad para plasmarlas. Dos páginas enteras

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 34.

de la breve novela están dedicadas a hacer el panegírico de la máquina de escribir: "Era una *Tippa Adler* con la carrocería y la tapa pintadas en un gris muy suave, y nada más que llevándola en la mano por la calle como lleva un músico su instrumento enfundado ya me sentía acompañado y fortalecido, casi justificado por ella".⁵¹

En el cuento "Carlota Fainberg" el personaje, profesor universitario e investigador, de nuevo escudado y protegido por una máquina reproductora de palabras -aunque ya mucho más moderna que la que se describe en *El dueño del secreto*- se define así:

Pertenezco a lo que los sociólogos llaman aquí el tipo cocoon. Abro con avaricia cualquiera de los libros que he escogido para el viaje, o mi pequeño ordenador, mi imprescindible top lap, me pongo las gafas de cerca, y por lo que a mí respecta podía estar igualmente en mi despacho del departamento, en una de esas tardes de final de semestre en las que ya apenas quedan estudiantes y reina en las aulas, en los lawns⁵² y en los corredores un silencio de verdad claustral.

⁵¹ Vid. A. Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, ed. cit., p.28.

⁵² Vid. A. Muñoz Molina, "Carlota Fainberg", en: *Cuentos de la isla del tesoro*, libro que se hizo como un homenaje del diario *El País* a Robert Louis Stevenson en el primer centenario de su muerte convocando a cinco narradores españoles para que escribieran sendos relatos donde en algún momento apareciera implícito el espíritu de *La isla del tesoro*. Estos relatos aparecieron originalmente publicados en las páginas de *El País* durante el verano de 1994. *Loc. cit.*, p. 165.

Siempre el mismo sujeto ensimismado y arisco, siempre el escudo de las palabras, siempre la fertilidad volcada hacia el interior.

En *Ardor guerrero* los signos biográficos rebasan con mucho la simple evocación de los días de "la mili"; en este libro aparecen a cada página claves que existen en los personajes de sus novelas y que denuncian al hombre y al escritor que se llama Antonio Muñoz Molina. Dice por ejemplo: " aunque muchas veces, en todos los formularios que llenaba, repetía mi titulación superior, el número de mis pulsaciones en la máquina, el catálogo exagerado de los idiomas que hablaba".⁵³ Manuel, el personaje de *El jinete...* es un traductor.; "el dueño del secreto", un mecanógrafo; Minaya, el personaje de *Beatus Ille*, un estudiante de letras; Solana, el personaje misterioso de *Beatus Ille*, es un poeta y novelista.

En ese mismo libro, *Ardor guerrero*, describe cómo es el proceso de su propia escritura, cuenta cómo cada edificio, cada detalle del mundo que halla al pasar se convierten en un motivo literario, en una historia en la que él mismo participa, y esta participación compensa su incapacidad

⁵³ Vid. A. Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, p. 158.

habitual de comunicación con la sociedad; se confiesa un ser tímido, con predisposición a la soledad, no exenta de la soberbia implícita en cada acto de despego hacia la realidad circundante.

Al analizar posteriormente más a fondo, en el capítulo sobre la especularidad, a Lorencito Quesada, personaje reiterativo en la obra de Muñoz Molina, hacemos hincapié en su condición de *alter ego* del propio escritor. Lorencito Quesada es un periodista tímido, mediocre y un tanto ridículo que adquiere fama local en Mágina gracias a sus artículos en el periódico *Singladura*. Muñoz Molina se describe en *Ardor* guerrero también torpe, en ocasiones ridículo por su misma torpeza, tímido, apocado y excedido de peso como el propio Lorencito. Es indudable que cada uno de los personajes que tratan con la palabra como medio de subsistencia son formas penitenciales del propio escritor.

Dice Barthes que el novelista "crea un universo autárquico, que fabrica sus discusiones y sus límites ordenando su Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos".⁵⁴ La autosatisfacción que representa la condición autárquica de la escritura es en Muñoz Molina un

⁵⁴ Vid. R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, ed. cit., p. 35.

sistema de vasos comunicantes entre los personajes y su propia persona; no escritor omnipotente, sino actor de sus mundos de ficción que, según sus propias palabras, "no toleran finales tan innobles" como los de la realidad pero que, sin embargo, la incorporan en esta mitología con su Tiempo y Espacio autónomos. Muñoz Molina se mira actuante dentro de cada trama a la que imprime una porción importante de sí mismo. Dice Barthes que "la novela es una Muerte que transforma la vida en destino y el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo";⁵⁵ la novelística de Muñoz Molina está llena de estos "actos útiles" que colocados en ese espacio temporal significativo adquieren un valor universal porque ya no le pertenecen a él en exclusiva, sino que forman parte de un mundo regido por sus propias leyes en cuya autonomía el autor culmina todo aquello que en su vida personal aparece como espectador posibilidad irresoluta.

El caso más significativo de esta narrativa, relacionada con la inmersión del autor en los personajes que escriben, es sin duda alguna *Beatus Ille*, novela honda y profundamente especular, como se verá después, donde también la escritura y

⁵⁵ *Ibidem*, p. 45.

sus productores están, desde su concepción misma, sometidos a este efecto especular que los construye y los deconstruye con base en el lenguaje. Los dos personajes centrales: Minaya y Solana, se enfrentan a través de los recuerdos guardados y reflejados en los espejos hasta crear entre los dos un texto. Dice Muñoz Molina en el cuento "Carlota Fainberg" que "el texto es a la vez la batalla y el botín" y efectivamente, en *Beatus Ille* el texto mismo es el campo donde se dirimen los celos de ambos personajes, el derecho de posesión sobre una misma mujer, la verdad de los acontecimientos; la ambición de Ser, en una palabra, de cada uno de ellos. El botín, es esa verdad que rebasa la historia; la verdad verdadera, la que contiene no sólo los hechos, también los motivos, los sentimientos, los heroísmos y villanías más profundas, los colores y los aromas, el alma de las cosas transmutada en palabras.

Minaya llega a Mágina para hacer supuestamente una tesis sobre Jacinto Solana, mártir de la guerra civil; lo que Minaya ignora es que él mismo irá convirtiéndose en prisionero de su propia mentira, irá poco a poco siendo absorbido por la obsesión de Solana, cayendo en sus garras, porque, lejos de lo que cualquiera supondría, Solana vive y

mueve los hilos de la historia, construye el texto que lee Minaya y al propio Minaya desde la sombra oscura de las reminiscencias.

La metáfora es clara: el escritor contemporáneo que osa remover las cenizas del pasado recurriendo a sus propios orígenes en busca de las voces que le construyan su identidad ha de pagar el precio, y ese precio es la deconstrucción de sí mismo y su conversión en texto literario, múltiple y plurivalente, marcado por espejos con memoria no solamente visual, también auditiva, táctil, olfativa etc.

La misión de este personaje-escritor de Muñoz Molina es realizar, mediante la escritura, la inmolación a través de la cual se alcanza la inmortalidad. No la inmortalidad del escritor, consciente de su transitoriedad, sino la del escritor-personaje, fijado de una vez y para siempre en el texto que no es sino un espejo más, reflejo-refractante de mundos cuya complejidad es inabarcable fuera del proceso de la escritura. Este afán de inmortalidad, por otra parte, no es un alarde vanidoso, contiene una necesidad imperante de comprensión y de aprehensión que sólo es posible en la prismática significación del texto.

4. EL JINETE CABALGA. SEGUNDA METÁFORA

*Uno anda siempre huyendo
del refugio de huidas anteriores.*

Antonio Muñoz Molina (*El Robinson urbano*)

La segunda red de significaciones coincidentes profusamente expresada a lo largo de toda la obra de Antonio Muñoz Molina, es la que se refiere a la idea de exilio. Trataremos de seguir una línea que nos lleve, aunque de manera general, desde el principio mismo del sentimiento de exilio hasta sus consecuencias en la literatura de la España de posguerra primero, y en la obra de Muñoz Molina después.

El primer caso de exilio registrado en la historia es el de Sinuhé, dos mil años antes de Cristo.

En la antigüedad griega el sentido filosófico del exilio tiene que ver de manera fundamental con un principio de integridad total entre el ciudadano y la polis; que no significa, desde luego, lo mismo que hablar del individuo y el estado. El caso de Sócrates ejemplifica muy bien el carácter profundo de esta relación hombre-sociedad entre los atenienses. Sócrates fue encarcelado durante un festival; preocupados por su vida, tanto sus amigos como sus enemigos

lo instaron a la fuga; a los primeros les interesaba la vida del filósofo, por cariño; a los segundos, porque era más peligroso muerto que vivo. Sócrates prefirió la muerte al exilio porque lo consideraba como una amputación de sí mismo; el valor de la existencia radicaba para él en la posibilidad de seguir ejerciendo su función específica dentro de su comunidad; sería ignominioso que lo obligaran a enmudecer. El ciudadano ateniense se consideraba como parte indisoluble de un todo; el rechazo al exilio tiene que ver con un principio de sangre, de identidad de clan y con una definición cultural: el ciudadano sirve a la sociedad y si ha de ser separado de ella por considerársele un elemento maligno, es mejor la erradicación a la separación, porque el ciudadano no funciona autónomamente, como una mano no se mueve cercenada del cuerpo que la posee.⁵⁶

En la era cristiana la idea de exilio surge con el mito de Adán y Eva; Adán es el primer exiliado, el hombre primigenio arrancado de su *habitat* por la fuerza de un poder superior; Adán es el primero que sufre los efectos de un sentimiento de inexistencia y desarraigo y por lógica,

⁵⁶. Las ideas aquí expresadas sobre el sentido de exilio en la sociedad ateniense y el caso particular de Sócrates han sido tomadas del artículo: "The philosophical Significance of Exile" de William Gass en: *Literature in exile*, pp. 1-7.

también, el primero que experimenta la necesidad inminente del retorno.

Mircea Eliade explica en *El mito del eterno retorno* el sentido que tiene para el hombre moderno el proceso de la historia. A diferencia del hombre primitivo que tiene la facultad de romper cíclicamente con la historia convirtiendo el tiempo humano en tiempo mítico, el hombre contemporáneo se reconoce como parte de un proceso irreversible y continuo, lo que le produce una gran angustia. El hombre moderno en masa es incapaz de manejar la historia, cuyo devenir queda en manos de una minoría que se reduce muchas veces a un sólo hombre que es el único libre en una sociedad condicionada a su voluntad y a su arbitrio.

A lo sumo -dice Eliade- le queda [al género humano] la libertad de elegir entre dos posibilidades: 1a. oponerse a la historia que hace esa limitada minoría (y en este caso tienen la libertad de elegir entre el suicidio y el destierro); 2a. refugiarse en una existencia subhumana o en la evasión.⁵⁷

En el caso del fascismo, como ocurre en la España de posguerra, la única existencia histórica es la del jefe y los demás descubren en ella un espejo de los gestos que les están provisionalmente permitidos. Es decir, que tanto el exilio que obliga a una transterritorialidad, como aquél que implica

⁵⁷. Vid. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 144.

un retraimiento sobre sí mismo, son formas modernas de oposición a la condicionalidad histórica.

Paul Ilie, investigador acucioso de las letras españolas, reflexiona sobre el sentido del exilio en la Península Ibérica. Parte de la afirmación de que el exilio es más una condición mental que material, y no se trata, por otra parte, de un proceso unilateral que afecte exclusivamente a un sector de la población; "un segmento de una totalidad cultural se convierte en miembro aparte, pero hay algo más: el todo anterior se convierte a su vez en un sector que debe sobrellevar, sabiéndolo o no, una ausencia cuya responsabilidad comparte."⁵⁸

Literariamente el exilio en España está representado desde el poema del conde don Julián o la pérdida de España en el siglo VII; continuando en el siglo XI con el poema del Mio Cid que, en sus primeros versos narra, con este efecto tan importante de la memoria visual, la salida del Cid de tierras de Castilla: *De los sos ojos tan fuertemiente llorando/ tornava la cabeça i estávalos catando*. España -dice Paul Ilie- "es una cultura en guerra consigo misma";⁵⁹ a lo largo de su historia, muchos son los momentos y los efectos de la

⁵⁸. Vid. Paul Ilie, *Literatură y exilio interior*, p. 26.

⁵⁹. *Ibidem*, p. 54.

diáspora y el exilio: la expulsión de los árabes del reino de Granada, la expulsión de los judíos en el mismo siglo XV tan rico en sucesos importantes. Precisamente, es la expulsión de los judíos el fenómeno que más se asemeja al éxodo del año 39, en el siglo XX. Gonzalo Torrente Ballester se expresa así de la llamada "España Peregrina":

Por esos mundos de Dios, desgarrada y amarga, anda la España peregrina, con todas las maldiciones del destierro sobre su cabeza. Dios les quitó a sus hombres el sosiego, como a casta maldita, pero no la inteligencia, que conserva más despierta y sensible por el dolor. Y como aquellos judíos fugitivos, similares suyos en la suerte, al fin y al cabo unos y otros miembros de razas elegidas, pondrán la desdicha y lejanía en sus palabras y acentos profundos, aunque resentidos, acaso fórmulas admirables de universal valor.⁶⁰

Siguiendo la propuesta de Paul Ilie sobre la afectación dual de la diáspora española del siglo XX, es importante enfatizar sobre el daño que se impone no sólo a los hombres que cruzan los Pirineos, sino el que se inflige también a los que se quedan. Ilie habla de una "marginalidad resignada" de España con respecto a su propia cultura, por un lado, y a la cultura europea por el otro.⁶¹ Es factible que tal estado de cosas

⁶⁰. Citado por Paul Ilie en op. cit., p. 49, tomado de "Presencia en América de la España fugitiva", *Tajo*, núm. 10 (3 de agosto de 1940).

⁶¹. "...sin embargo, es más probable que la experiencia española siga un modelo de marginalidad resignada. El abismo entre la conformidad exterior y el exilio clandestino o interior, sin duda va estrechándose, cuando falta la rabia, mientras el sentido de la propia reserva espiritual se embota", Paul Ilie, op. cit., p. 187.

produzca en los individuos un sentimiento de introspección profunda.

Para nosotros éste es justamente el mecanismo que genera la condición de exilio interior que se presenta como metáfora obsesiva en las obras de Antonio Muñoz Molina; personajes que son el producto de una larga cadena de condiciones socio-culturales determinadas por el parteaguas de la guerra y la dictadura y que arriban, derrotados y confusos al final del siglo XX, obsedidos por la necesidad imperiosa del encuentro con sus raíces.

En respuesta a una pregunta hecha a la revista *Novy Mir*, Bajtin apunta que la ciencia literaria moderna debe entablar vínculos más estrechos con la historia de la cultura, no sólo con factores de carácter socioeconómico, sino con la cultura en general. Dice Bajtin que una obra literaria "se manifiesta ante todo en la unidad diferenciada de la cultura de su época de creación"⁶² pero que no puede estar circunscrita a ella, puesto que toda obra literaria manifiesta su plenitud en el gran tiempo, por lo que hay que emprender "con audacia científica e investigadora" el análisis de las obras tomando en cuenta contextos histórico-culturales mucho más amplios.

⁶². *Novy mir* (1970, núm. 11, pp. 237-240).

Sería motivo de otro estudio el insertar la obra de Muñoz Molina en contextos histórico-culturales que rebasaran su propio siglo, por lo que en este capítulo nos ceñiremos exclusivamente a marcar ciertos derroteros y ciertas orientaciones de la vida y de la producción novelística española a partir de la posguerra (1936-1939), porque, como ya se dijo, una parte importante de la obra de Muñoz Molina es el producto de una evolución anímica que enfrenta el problema psicológico dejado por la guerra civil desde distintas perspectivas; es de esas perspectivas precisamente de las que hablaremos tratando de hacer una síntesis de los principales factores socioeconómicos y culturales de la España franquista y posfranquista que tienen un significado especial para este propósito, así como de los lineamientos generales de la novela de posguerra hasta desembocar en el autor de *El jinete polaco* a través de la revisión de obras cimeras de los distintos periodos generacionales.

Hablar de crisis en España es un tópico común; en todos los siglos de su historia, como en la historia de todos los pueblos, han surgido desavenencias propiciadoras de hondas simas de carácter político, social y cultural, pero en España, las cicatrices suelen ser extremadamente dolorosas.

Ortega y Gasset, cuya influencia en el pensamiento español de la primera mitad del presente siglo es incuestionable, argumenta que las razones generadoras de la crisis española no están solamente en el gobierno: "no es el estado español quien está enfermo por externos errores de política sólo; que quien está enferma, casi moribunda, es la raza, la sustancia nacional".⁶³ Esta idea, reiterada una y otra vez por Ortega, aparece plenamente desarrollada en *España invertebrada*:

La anormalidad de la historia española -dice Ortega- ha sido demasiado permanente para que obedezca a causas accidentales. Hace cincuenta años se pensaba que la decadencia nacional venía sólo de unos lustros atrás [...] Va para quince años cuando yo comenzaba a meditar sobre estos asuntos, intenté mostrar que la decadencia se extendía a toda la edad moderna de nuestra historia [...] Luego, mayor estudio y reflexión me han enseñado que la decadencia española no fue menor en la Edad Media que en la Moderna y Contemporánea. Ha habido algún momento de suficiente salud, hasta hubo horas de esplendor y de gloria universal, pero siempre salta a los ojos el hecho evidente de que en nuestro pasado la anormalidad ha sido lo normal. Venimos pues a la conclusión de que la historia de España entera, y salvo fugaces jornadas, ha sido la historia de una decadencia.⁶⁴

Sin aceptar del todo el juicio lapidario de Ortega, es interesante, sin embargo, rescatar como inexcusable la existencia de un sentimiento permanente de decadencia en el ánimo español que coincide con el "Sentimiento trágico de la

⁶³. Vid. José Ortega y Gasset, "Vieja y nueva política" Conferencia dictada en el Teatro de la Comedia el 23 de marzo de 1914. Incluida en *Obras completas*, tomo I, p. 276.

⁶⁴. Vid. J. Ortega y Gasset, *España invertebrada*, p. 141.

vida" de Unamuno, del que hablaremos más tarde. Este sentimiento resulta positivo en cuanto generador de arte, negativo en cuanto creador de un estado de perenne angustia que coarta las posibilidades de desarrollo; ya que como el mismo Ortega y Gasset decía: "Cada cual existe naufrago en su circunstancia. En ella tiene, quiera o no, que bracear para sostenerse a flote".⁶⁵ Y este naufrago español nada, contracorriente, en un mar de pesimismo difícil de remontar.

En términos generales, puede decirse que políticamente, en la España moderna y contemporánea, existieron amplios antecedentes democráticos hacia fines del siglo XIX y principios del XX; sin embargo, la balanza se inclina hacia la práctica de formas de poder exclusivas de las minorías, o incluso, las dictaduras; la intelectualidad progresista es quien mantiene vivos los ideales democráticos.

El triunfo del franquismo encapsula de nuevo a la península aislándola del resto de Europa y retroalimentándola de tradición y costumbrismo; sujetándola con los silicio de la culpa religiosa y sumiéndola finalmente en un nihilismo

⁶⁵. Vid- J. Ortega y Gasset, p. XII del prólogo a sus *Obras completas*, edición de Espasa-Calpe 1932 (Citado por Carlos M. Rama, *La crisis española del siglo XX*, ed. cit. p. 84). Sobre esta misma idea, se halla la frase más conocida de Ortega: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" que aparece en el prólogo a las *Meditaciones del Quijote* (1914), p. 322 de la edición citada en la bibliografía.

que, como veremos al tratar lo referente a la novela existencial, frustra todo espíritu de combatividad. La desolación y el miedo a una nueva alteración de su entorno campean en el ánimo de una sociedad que hacia los años sesentas, y a lo largo de una década, vive lo que sería un tercer éxodo en lo que va del siglo, pues más de un millón de habitantes recibió ayuda para trabajar en el exterior. El primer gran éxodo del siglo está marcado por la salida de los republicanos de territorio español (1939), el segundo, por la emigración de comunidades enteras de campesinos rumbo a los grandes centros de producción hacia los años cincuentas, y el tercero, el que marcó la emigración del español hacia los centros de trabajo de Europa; convertidos en mano de obra humilde en el resto del continente. A principios de los setentas, había alrededor de seiscientos veinte mil trabajadores en Francia, doscientos setenta mil en Alemania, ciento treinta y seis mil en Suiza, setenta y ocho mil en Bélgica, cuarenta mil en Inglaterra y treinta y tres mil en Holanda. Si bien esta tercera diáspora reportó indudables beneficios económicos a un país que los necesitaba de veras, también es verdad que este fenómeno contribuyó

significativamente a ahondar en el español el sentimiento de extrañeza que lo caracteriza.

En los primeros años de la posguerra denominados "los años de hambre" llegaron a desaparecer de las calles los perros y los gatos; los campesinos se alimentaban de hierbas, los cigarros se vendían por unidad, el servicio eléctrico funcionaba solamente tres horas al día y los tranvías dejaban de prestar servicio para ahorrar energía. El bloqueo impuesto por Naciones Unidas desapareció en 1950, sin embargo el cerco existente alrededor de España, impidió tanto el desarrollo de la cultura como el desarrollo económico y comercial, éste último al menos durante las primeras dos décadas de la dictadura. En 1975, año de la muerte de Franco, retornan al país doscientos mil españoles, enfrentándose, por segunda vez en un siglo, al restablecimiento de una democracia en el marco de una crisis mundial.⁶⁶

Con respecto a la iglesia y su poder en España, es interesante observar ciertos fenómenos que, siendo determinantes de la vida social, caracterizan en consecuencia al arte. La presencia de la iglesia en todas las

⁶⁶. Todos los datos estadísticos que se mencionan en este trabajo acerca de la realidad sociopolítica de la España del siglo XX han sido tomados de: Carlos M. Rama, *La crisis española del siglo XX*, y de John Hooper, *Los españoles de hoy*.

manifestaciones de la conducta moral y social de España marca hondamente a la población que en un 98% se declara católica. Se habla frecuentemente del "destape" español del pos-franquismo que adquiere gran sentido si se le juzga desde la intensidad de la represión que vivió el país durante cuarenta años.

Al triunfo del franquismo la Iglesia es restaurada con derechos y privilegios que no sólo eran los que poseía con anterioridad al estado laico de 1931, sino que, además, recuperó fueros que tenía cuatrocientos años atrás.

En marzo de 1950, los Estados Unidos reanudan relaciones diplomáticas con España y su primer embajador declara en Madrid que "España es un gran país católico y tiene una multitud de hermanos católicos en los Estados Unidos. España y Estados Unidos, de nuevo juntos, reforzarán la causa de la civilización cristiana que aprecian por igual". Es interesante observar esta postura estadounidense frente al catolicismo español que los norteamericanos asumen también como bandera, colateralmente a la ayuda financiera con la que sostienen, al tiempo que las bases norteamericanas, la propia existencia del gobierno franquista.

Hacia 1962, año en que se realiza el Segundo Concilio Vaticano, bajo el papado de Juan XXIII, España vive el entronizamiento en el aparato del Estado de dos organismos de gran fuerza: el Opus Dei, y la Sociedad Sacerdotal de la Santa Cruz. Es precisamente la jerarquía católica la que impulsa la restauración de la monarquía. En julio de 1945, el jefe de la Acción Católica, Martín Artajo, es nombrado Ministro de Relaciones Exteriores y simultáneamente se reestructura la ley de Educación con base en una enseñanza que " se inspirará en el catolicismo y en las tradiciones españolas...de acuerdo con lo que prescribe el derecho canónico.

La censura se ejerce tanto desde la perspectiva política como desde la perspectiva religiosa; la narrativa española de posguerra encubre hábilmente la crítica hacia las condiciones de un país que se consume por la inercia, la apatía y la deshumanización de una sociedad constreñida que vive encerrada en el exilio de su propia individualidad agobiada por la culpa y el temor.

El cine español, antes de la guerra, es capaz de producir una obra como la de Luis Buñuel, audaz y crítica, irreverente y esperpéntica pero también profundamente

prometeica como *Tierra sin pan*, una expresión cinematográfica demasiado fuerte aun para la República. Buñuel salió de España, en misión oficial, en septiembre del año 1936 como Agregado Cultural en París; allí realizó el montaje de un documental propagandístico: *España leal en armas* (1937). En 1938 llegó a Hollywood, también en misión diplomática, para supervisar otros dos documentales sobre España que no se llevaron a cabo a causa del giro que tomó la guerra. Buñuel se quedó en Los Angeles, sin trabajo y sin dinero; ayudado por el escultor norteamericano, Alexander Calder, obtuvo un empleo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el cual tuvo que abandonar por las críticas que suscitó su relación con Dalí y sus tendencias de izquierda. Finalmente llega a México en junio de 1946. En 1950, produce en este país: *Los olvidados*⁶⁷ mientras la producción cinematográfica española de los cincuentas se degrada hasta la ñoñería de las películas al estilo de la *belle époque* que con títulos como *El último cuplé*, *La Violetera*, *Aquellos tiempos del cuplé*, *Y después del cuplé*, satisfacía catarsis elementales a través de la

⁶⁷.Vid. José Agustín Mahieu, "Las migraciones de cineastas españoles", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 473-74 (noviembre-diciembre, 1989). Este número está dedicado al examen del exilio español en Hispanoamérica, tanto el que se refiere a la rama del arte como el que se refiere a la rama de la ciencia. Se testimonia el exilio español en México, Colombia, Cuba, Uruguay y la Argentina.

presentación en pantalla de un mundo idílico, plagado de lugares comunes y ambientado en un Madrid bohemio y aristócrata que nada tenía que ver con la realidad circundante. La iglesia cuidaba con gran celo la exhibición de las películas que habrían de ver sus feligreses; cuando, a pesar de la prohibición eclesiástica, la grey se acercaba a alguna sala donde se proyectaba una película vetada, un grupo de damas piadosas se colocaba alrededor de la taquilla y rezaba un Padre Nuestro por el alma del pobre pecador que se acercaba a comprar un boleto.

El sexo estaba, desde luego, profundamente reprimido, era mal visto desde los púlpitos que los novios pasearan por la calle tomados del brazo; el placer sexual era pecado y la práctica del sexo sólo debía ser con fines reproductivos. Hasta 1978, la venta de anticonceptivos era ilegal en España; y desde luego, el conocimiento de su manejo era muy limitado.

La música popular tuvo gran difusión y proyección, incluso en América latina, desde finales de la década de los sesentas; el rock español, sin embargo, está en franca desventaja frente al que se produce en Gran Bretaña y Estados Unidos y es el flamenco quien unido al rock ha creado en los últimos años un fenómeno interesante denominado "rock con

raíces", que constituye una mezcla de ambos géneros. Desde la década de los ochentas, la ópera ha ido adquiriendo la importancia que nunca antes había tenido.

Con respecto al teatro, las postrimerías de la dictadura ofrecían la posibilidad de una crítica velada al régimen que fue muy bien recibida por el público y tolerada por el gobierno; sin embargo, a la caída de Franco este tipo de teatro careció de sentido observándose una aguda crisis en este arte. Adolfo Marsillach dijo al respecto que "tendremos que esperar hasta que los mismos autores escriban nuevas obras, en las cuales la viejecita de negro ya no sea España y el cacique local no sea Franco". Ante esta grave crisis de creación, el teatro en España ha optado por reponer a Valle-Inclán, García Lorca, Jardiel Poncela, Casona y Azaña.

Gonzalo Sobejano divide la novela española de posguerra en tres grandes rubros: la novela existencial, la novela social y la novela estructural.⁶⁸ La primera de ellas escrita por autores que vivieron la guerra como adultos (Cela, Laforet y Miguel Delibes) manejan como temas fundamentales la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o

⁶⁸.Vid. Gonzalo Sobejano, "Direcciones de la novela española de posguerra" en: *Novelistas españoles de posguerra*, ed. Rodolfo Cardona. Madrid, Taurus, 1976, pp. 50-57.

dificultad de la comunicación personal, factores que conducen a situaciones extremas, sentimientos de culpa y repetición que llega hasta la náusea. Los espacios son estrechos haciendo más agobiantes las interrelaciones de los personajes.

1942 marca el año de publicación de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. En esta novela el matricidio se convierte en la piedra de toque. Pascual asesina a su madre, pero ¿quién es la verdadera madre de Pascual? ¿la mujer sucia que duerme plácidamente sin advertir que su hijo va a cerrar sobre su garganta dos manos de dedos crispados? No, la madre a la que Pascual asesina es una madre mucho menos específica, mucho más genérica: es el origen, el punto de partida, la raíz de la gangrena representada en el propio Pascual. La muerte de la madre es un acto de exorcismo, un acto de vindicación, de inmolación que busca restituir la gracia perdida; acto que se confirma con la propia ejecución de Pascual. *La familia de Pascual Duarte* se convierte así en un texto ritual que evidencia la angustia y el peso de la culpa y la necesidad inminente de neutralizarla. Novela valiente y atrevida que denuncia la abyección y la podredumbre de una sociedad herida, desde sus

raíces, por una realidad que no crea un nuevo estilo literario, sino que tan sólo prueba, con él, su propia naturaleza tremendista.

Nada (1944), de Carmen Laforet, es, a partir de su título, el espejo de una realidad evidente: la ausencia de valores, de principios, de expectativas. El vacío en su máxima expresión campea por las páginas de Laforet en una historia que se cierra en torno al fracaso de todos y cada uno de sus personajes. Novela de espacios cerrados donde la única posibilidad de salvación es la huida.

Los dos ejemplos anteriores muestran en la novela española cercana a la consumación de la guerra un espíritu de penitencia cumplido a través de la condición irredenta de sus personajes.

Miguel Delibes bucea en la escatología de seres marginados por su incapacidad física y mental; describe puntualmente los signos que concretan una amplia gama de taras, evidentes unas, disimuladas otras, existentes en sus personajes. *Los santos inocentes* y *Cinco horas con Mario* son los extremos de la estulticia: en el primero de los casos la estupidez es clara, los signos que la definen chorrean como la baba que pende de la boca de los idiotas, en el segundo,

el monólogo cargado de recriminaciones de la viuda de Mario va conformando los signos de una enajenación aún más peligrosa, porque se trata de una enajenación colectiva que se manifiesta como el "deber ser" de una sociedad en decadencia.

En la novela española de posguerra, desde *La familia de Pascual Duarte*, y *Nada*, los temas giran en torno al vacío, al silencio, al hastío, la vanalidad, la anulación voluntaria e involuntaria de la personalidad y la masificación consecuente. La guerra es el tema soslayado, es la herida que sangra y que aparece más como parte de un contexto que como eje fundamental de una situación dada.

La novela social que predomina en los años cincuentas tiene como eje central la soledad social. Juan Goytisolo, Fernández Santos y Rafael Sánchez Ferlosio serían autores representativos de este periodo. La guerra es un elemento nutricional, usado como sustrato, como memoria y causante indirecta de los males planteados. Los jóvenes de *Juegos de manos* de Goytisolo, los tertulios del café en *La colmena*, los jóvenes que acuden a un día de campo en *El Jarama*, cohabitan en un mundo sin ideales, son seres sin vocación

expresa diluidos en la masa informe de una sociedad castrante y opresiva.

Como representante de la llamada novela estructural se encuentra una de las mejores obras de la década de los sesentas: *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos.

La generación del medio siglo, que toma en sus manos los derroteros de la novela española de posguerra, asume su condición crítica frente a una realidad dada siguiendo muy de cerca el espíritu original del realismo español decimonónico, especialmente representado por las obras de Benito Pérez Galdós y de *La Regenta* de Clarín. De Unamuno, reciben la gran lección de la unilateralidad del personaje que sólo exhibe aquellos aspectos de su personalidad relacionados con las circunstancias en las que se ve envuelto. De Azorín aprenden la gran lección de la simplificación de la prosa y el énfasis en los detalles sobresalientes; y en general del 98 retoman el compromiso de una actitud crítica frente al estancamiento nacional, prueba de ello, aunque pertenecientes a la siguiente generación, son las obras a las que nos referiremos más tarde: *Tiempo de silencio* y *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo.

La novela española contemporánea, por su parte, ejerce una actitud crítica profunda con respecto a la historia de España, no sólo la inmediata anterior, sino la que corresponde a los orígenes del país conquistador y dominante, como en el caso de *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala cuyo tema central es la conquista de Granada por los Reyes Católicos. La actual generación enfrenta la guerra civil desde una nueva perspectiva, aunque no es el tema de la guerra su principal objetivo, sino la asimilación amorosa del pasado como principio para fincar el porvenir. Punto de unión entre la novela de posguerra y la narrativa actual es Juan Benet, cuya novela *Volverás a región* (1967) marca ya las nuevas pautas en el enfoque de la guerra, su importancia y sus consecuencias.

Hacia la mitad de la década de los sesentas, la generación del medio siglo muestra evidentes signos de estancamiento, se necesitan nuevos derroteros para la narrativa española, y esos derroteros se los proporciona una novela escrita en 1962 que vendría a constituir un parteaguas en la concepción de la narrativa española y cuya influencia trasciende aún hasta los novelistas actuales: *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, psiquiatra de profesión,

muerto desgraciadamente en 1964 en un accidente automovilístico. *Tiempo de silencio* será un parámetro indispensable en el seguimiento entre la novela de posguerra y la visión de la vida y de la historia en Antonio Muñoz Molina en *El jinete polaco* y en *Beatus Ille*.

La nueva generación de narradores españoles no parece reconocer a simple vista los vínculos que la relacionan con el neorrealismo de los primeros años de la posguerra. Sus raíces parecen afincarse más en la narrativa latinoamericana: Cortázar, Rulfo, Borges, Onetti y en la narrativa norteamericana: Faulkner, por ejemplo, pero sobre todo en la tradición clásica de la novela policiaca: Simenon, Conan Doyle y Agata Christie sin olvidar la novela negra norteamericana. Sin embargo pueden tirarse coordenadas sólidas en rutas que unen entre sí a la narrativa española desde la década de los cuarentas a la fecha, siguiendo para ello los parámetros de ciertas actitudes ante la vida que demuestran la factura española en esta narrativa contemporánea; así, el existencialismo que campea en novelas como *Nada* de Carmen Laforet; *La familia de Pascual Duarte* de Cela y sobre todo *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos coinciden de manera puntual con las actitudes de los

personajes de Antonio Muñoz Molina, sobre todo en las novelas donde el factor autobiográfico es preponderante: *Beatus Ille* y *El jinete polaco*; excluyo *Ardor guerrero* porque esta obra no es una novela sino expresamente un libro de memorias.

La actitud nihilista de abandono de la voluntad en aras del acontecer acéfalo de propósitos y luchas está presente en toda la narrativa de posguerra, Delibes, Sánchez Ferlosio, Sueiro y más cercanamente Marsé y Umbral tocan estos límites del desengaño colectivo. Pero es en Juan Goytisolo donde más claramente aparece el sentido del fracaso y la necesidad de la huida. Es en Goytisolo donde el exilio interior y aun la diáspora es más acendrado. Los personajes de Muñoz Molina se hermanan con los de Goytisolo en este sentimiento de orfandad rabiosa que se traduce en rechazo de sus propios orígenes; odiseas alrededor de un mundo hostil que se resuelve, sin embargo, en polos opuestos en uno y otro escritor; si por una parte la rebeldía interna caracteriza a los personajes de ambos, los personajes de Muñoz Molina se recuperan en el viaje gracias a la memoria, mientras que los de Goytisolo se pierden en la frontera de la diversidad cultural y lingüística que caracteriza su más reciente etapa.

Antonio Muñoz Molina comparte con Carmen Laforet y Camilo José Cela lo que podríamos llamar el mal de origen: el golpe frontal de una patria resquebrajada por la pérdida de valores, por el fratricidio, la escisión y el desarraigo causados por la guerra; solamente que lo que para Cela y Laforet es un fin en sí mismo, para Muñoz Molina, quien nace a la literatura en el posfranquismo, es sólo un purgatorio en el cual el triunfo del dolor es el reencuentro consigo mismo.

Luis Martín Santos, el autor de *Tiempo de silencio* antes que novelista fue psiquiatra; en su obra: *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, explica cuáles son los mecanismos y los objetivos que se persiguen en este tipo de análisis; menciona por ejemplo que: "el recuerdo rememorado en la cura no sólo tiene importancia para mi presente actual y mi labor de cambio de mí mismo, sino también para aquel pasado cuya figura se va dibujando - recuerdo a recuerdo- de un modo nuevo y hasta insospechado para mí"⁶⁹. Este parece ser, puntualmente, el proceso de construcción psicológica que sigue el personaje de Antonio Muñoz Molina - Manuel--en *El jinete polaco*; en él, no es sólo su presente el que se modifica, sino de manera muy importante

⁶⁹.Vid. Luis Martín Santos, *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, ed. cit., p. 141.

y radical, se modifica su pasado gracias a la adquisición de esta nueva condición que más que reconstruir, recrea, sobre la base de una realidad observada desde la perspectiva del presente, una historia digna de ser amada. "El recordar -dice Martín Santos- no es vivido como acción, sino como algo que ocurre en mí"⁷⁰. Así es como sucede en Manuel a lo largo de *El jinete polaco*, el mundo recordado ocurre en él, lo modifica, lo traslada desde la marginalidad del exilio hasta la identidad asumida en plenitud.

Frente al Pedro de *Tiempo de silencio*, el Manuel de *El jinete polaco* tiene puntos de contacto fuertes e íntimos, aunque la resolución de su existencia resulte diametralmente opuesta. Ambos personajes tienen la vida por delante, ambos se nutren de ambiciones, sueños, planes; sólo que estos sueños y estas ambiciones son abortados en el caso de Pedro ante la apabullante presencia del "tiempo de silencio", ese espacio dictatorial que sumió al alma española en la impotencia; ese "tiempo de silencio" que significa la sumisa aceptación de una tradición fincada en la inmovilidad de los principios, en la inercia como única posibilidad de curso. Pedro, como San Lorenzo, sólo tiene la libertad de solicitar

⁷⁰. *Idem.*

que le den la vuelta porque de ese lado está ya totalmente amojamado. El "tiempo de silencio" de Martín Santos se sella sobre sí mismo anulando la vida del personaje, sumiéndolo irremisiblemente en el vacío de la sobrevivencia, sin voluntad ni expectativas; los personajes de Muñoz Molina en cambio luchan caminando en reversa, multiplicándose en las facetas de un pasado que los refleja y refracta al mismo tiempo; son ellos y sus ancestros, son ellos luchando contra la inercia, contra el dogma, contra el mito; son ellos luchando de frente contra el pasado, adueñándose del tiempo hasta recuperarse en su decurso inaplazable.

Tiempo de silencio es, al igual que *El jinete polaco*, la crónica de un viaje en dos direcciones: una hacia adentro y otra hacia afuera del personaje principal; tanto Pedro, personaje de *Tiempo de silencio*, como el "Yo" protagónico y jinete de Muñoz Molina, viajan en un tiempo y un espacio que los determina como individuos; ambos serán el resultado de un aquí y un ahora, pero también de un pasado histórico que pesa, en ambos casos de manera distinta, sobre la determinación de la personalidad y la visión del futuro. Para Luis Martín Santos el tiempo vivido por su personaje es un tiempo de silencio, término utilizado como sinónimo de

castración. La vida se diluye en la mediocridad de un mundo sin expectativas, irremisiblemente condenado a la abyección y el nihilismo. Es una sociedad puesta bajo el microscopio que descubre el horror de sus células cancerígenas. Los hombres en *Tiempo de silencio* son ratones de laboratorio colocados en distintos círculos, determinados, cada uno de ellos, por un rango social. El viaje de Pedro es un viaje hacia el anonimato y la destrucción; es un viaje sin retorno hecho en sentido descendente hasta tocar el inframundo de su propio fracaso.

La literatura, la historia y la cultura en general, enjuiciadas por la novela de posguerra, adquieren, en su conjunto, un carácter esperpéntico que encuentra en la distorsión del espejo cóncavo, la explicación de su auténtica naturaleza. Así las reflexiones internas de Pedro en *Tiempo de silencio* acerca de Cervantes y Góngora o las escenas de *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo en las que el personaje despanzurra insectos entre las páginas de los libros consagrados de la literatura española forman parte de un proceso de desmitificación y análisis de la realidad de un pueblo que se busca en los vestigios de su profunda crisis existencial.

Al hablar de existencialismo como tendencia de la novelística española de posguerra, no nos referimos aquí exclusivamente al movimiento que como una moda surgió en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Al hablar de existencialismo entenderemos límites más amplios, tanto desde el punto de vista filosófico, como desde el punto de vista histórico.

De acuerdo con Sartre, el existencialismo parte de una dualidad; se trata, por una parte, de una filosofía de la conciencia, pero implica también de manera fundamental un humanismo. *El existencialismo es un humanismo* (1946), surge tres años después de *El ser y la nada*, obra medular del pensador francés, inspirada en herramientas metodológicas de Husserl, Heidegger y más antiguamente de Kierkegaard.

Las bases fundamentales de la filosofía existencial sostienen la primacía de la existencia como predecesora de la conciencia; de acuerdo con este principio, el hombre será plenamente responsable de sí, en la inteligencia de que es un proyecto a cumplir en el ejercicio de su plena libertad; el hombre es pues un ser en situación, presente en el universo humano. De él dependen su "autenticidad" o su "inautenticidad" en la medida en que se gane o se pierda para

sí mismo, puesto que su existencia es lo que está ahí, lo que está fuera, como una posibilidad de ser y sólo su intención determinará el resultado. Este es el sentido existencial de la libertad que no es más que la opción para elegir, ejercida como acto voluntario que contribuye a hacernos en el transcurso de nuestras vidas traspasando o no los límites de nuestra propia existencia; si se traspasan esos límites habremos alcanzado la trascendencia, entendida en el sentido que le da Heidegger de "estar más allá de sí".

Antes que los existencialistas franceses, ya en 1912, Miguel de Unamuno se expresaba en términos de una filosofía existencial en su libro de ensayos *Del sentimiento trágico de la vida* donde afirma que "el mundo se hace para la conciencia, para cada conciencia", y el vivir en ese mundo implica un esfuerzo: "el esfuerzo conque cada cosa se esfuerza por perseverar en su ser". Pero así como Sartre opta por el existencialismo ateo, Unamuno proclama un existencialismo católico; ese catolicismo es justamente la característica distintiva del ser español:

Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es por lo menos nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles y el pueblo español, tal y como se refleja en mi conciencia, que es una conciencia española, hecha en España. Y ese sentimiento trágico de la

vida es el sentimiento mismo católico de ella, pues el catolicismo, y mucho más el popular, es trágico.⁷¹

Al tremendismo de las anécdotas, la novela de posguerra contrapone en muchos casos aquello que Juan Luis Alborg definía en 1958 como: "el valor de permanente levadura humana" que representa justamente el principio fundamental del pensamiento existencial. Es este valor el que permite obtener las constantes que constituirán los puntos de apoyo en la comparación de un periodo y otro: el vacío en sus múltiples y variadas formas parece ser el factor predominante de la novela de posguerra; y la tarea de la novela actual consistiría precisamente en llenar esos espacios, en cumplir con el propósito existencial de trascender en este ejercicio del ganarse apropiándose de sí mismo. En las dos opciones del existencialismo: ganarse o perderse radica el paralelismo entre las dos expresiones narrativas; mientras los personajes de Martín Santos, Goytisolo, Cela, Laforet etc. se pierden, se hacen "inauténticos" en el fracaso ante la elección de sus vidas, los personajes de Muñoz Molina se erigen a sí mismos en el contexto de su entorno humanizado.

⁷¹.Vid. Miguel de Unamuno, "El problema práctico", en: *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. cit., p. 280.

La "Nada" de Sartre es parte de la definición misma del hombre, puesto que el hombre es "aquello por lo que la nada viene al mundo" porque el existente humano no es sino un proceso constante en tránsito en la vía de ser, luego entonces, la fuente creadora del hombre se sitúa en el núcleo mismo de la nada, de ahí su condición de proyecto constante.

Los personajes de Muñoz Molina se asumen como proyecto, con toda la esperanza de realización que todo proyecto implica. Adquieren, al menos al final de sus recorridos, la convicción de sus posibilidades prometeicas.

En las dos novelas centrales de Muñoz Molina, el ser español se reconstruye y se afirma a través de la vinculación de la vida vivida en función de la relación con "el otro" y con las voces y los testimonios venidos del pasado "tan tumultuosamente como vuelve la savia a una rama que pareció muerta y seca durante todo el invierno".⁷² De acuerdo con esta propuesta la historia de España en el presente siglo se dividiría en tres grandes momentos, uno marcado por la etapa de génesis: los conflictos, la guerra; un segundo periodo sería el del silencio, el vacío, la nada, el invierno, determinados por los treinta años de dictadura; y finalmente

⁷². Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 10.

un tercero que es el del viaje de retorno, caracterizado por la retroalimentación amorosa del periodo formativo y la ruptura del silencio en un caudal de voces que no son sólo las voces humanas, sino principalmente, las voces internas de las cosas, percibidas por los cinco sentidos en juego de comunión profunda. La búsqueda del placer de los sentidos en todas sus manifestaciones hace de la obra de Muñoz Molina un catálogo de infinitos olores, sensaciones táctiles, sabores, imágenes y sonidos que giran en el torbellino de un monólogo interior que encierra, en ese proceso de su intimidad vuelta a la luz, la magia de la metamorfosis que va de la nada al todo. Hay, en la novelística de Muñoz Molina, la necesidad vital de apropiarse cada partícula de un mundo suspendido y en espera de ser poseído a plenitud. Acercarse a la tierra natal y a la gente es un proceso de características oníricas, de tiempos superpuestos y encontradas sensaciones donde el soñador es perseguido por la necesidad de un nombre, de una identidad, de un origen salpicado de palabras, de miedos, de ternura y de dolor. Aprender a España es un proceso iniciático y restringido sólo para los herederos de la raza en un ejercicio sostenido de la memoria total: "Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y

nostalgia, uno o dos recuerdos falsos, pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo, ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen"⁷³ dice el narrador de *El jinete*... Este hombre tendrá una memoria intuitiva que le permitirá completar los espacios en blanco con formas enriquecidas por su sensibilidad creativa, pero acordes con la realidad recuperada a fin de cumplir cabalmente la tarea urgente e inaplazable de llenar un vacío de identidad.

Al hablar de identidad perdida ninguna referencia más pertinente que la de Juan Goytisolo, escritor para el cual la deconstrucción del hombre y de su mundo es el centro de su búsqueda estética: *Reivindicación del conde don Julián*, *Señas de identidad* y *Juan sin tierra* marcan esta audacia valerosa con la que Goytisolo enfrenta la soledad inmensa de la incomunicación entre el sujeto y sus raíces. Goytisolo es, por sí mismo, un disidente, su exilio va mucho más allá de una mera pose intelectual; Goytisolo no sólo abandona España, abandona su lengua y su cultura. En una entrevista concedida a Julio Ortega cuando escribía *Juan sin tierra*, Goytisolo apunta:

Concibo *Juan sin tierra* como una obra última, el *finis terrae* de mi propia escritura en términos de comunicación, de coloquio...En cualquier caso, trabajo en ella como si en

⁷³. *Ibidem*, p. 193.

adelante no hubiera de escribir más, dinamitando detrás todos los puentes y cortándome todos los caminos de retirada.⁷⁴

La libertad que conlleva la disidencia es una libertad manifiesta en todos los órdenes: Goytisolo juega con el estilo hasta hacer de su narrativa un discurso hermético plagado de símbolos; Goytisolo juega con la moral haciendo de sus obras un carnaval erótico de figuras aberrantes, de falos monstruosos, de sado-masquismos enfermos cuyo sentido fundamental es la ruptura cínica que todo disidente ejerce contra la sociedad de la cual se margina. Goytisolo se encuentra valerosamente en esa destrucción masiva de mitos originales contra los que arremete en novelas como *Reivindicación...*, *Juan sin tierra* y *Makbara*, Muñoz Molina se reconcilia con todo ello haciendo de su viaje mítico un autorreconocimiento; Goytisolo saca de sí todo lo que originalmente le perteneciera abjurando de la religión, la patria e incluso la lengua.

En Muñoz Molina el presente y el pasado se alternan de manera cíclica con el propósito de garantizar un porvenir

⁷⁴. Vid, "Julio Ortega: Entrevistas a Juan Goytisolo" en: *Disidencias*, 289.

auténtico, "un porvenir del que por primera vez en nuestras vidas ya no queremos desertar".⁷⁵

Ese jinete polaco que escapa del cuadro de Rembrandt se va construyendo en el transcurso del viaje; su mirada perdida en lontananza es el símbolo de la fe en un propósito lejano pero posible; cabalga desde y hacia sí mismo a lo largo de la Historia y las historias, propias y colectivas en un esfuerzo por exorcizar el miedo:

Así he vivido, enfermo y muerto de miedo, vivo de miedo y saludable, auscultando el miedo en mi piel y en los tejidos secretos de mi corazón y mis pulmones y reconociéndolo en otros con una perspicacia de homosexual o de adicto que distingue a los suyos en una multitud o entre los invitados a una cena respetable.⁷⁶

El Comandante Galaz, personaje también de *El jinete...* representa el auténtico sentido de la tragedia de los exilados españoles: "ni en un lado ni en otro era soluble su figura en las apariencias comunes de la multitud".⁷⁷ En el Comandante Galaz confluyen problemas éticos de gran envergadura: el deber, principalmente, y unido a él otros principios tales como el valor, la lealtad y el sentido mismo de su condición de militar. El deber como padre, como marido,

⁷⁵. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed, cit., p. 577.

⁷⁶. *Ibidem*, p. 398.

⁷⁷. *Ibidem*, p. 206.

como oficial de un ejército, como miembro de una casta, como español, como amigo, un sentido del deber que se diluye muchas veces en la sinrazón de una vida sin alicientes; el valor para decidir entre el honor y la lealtad, para empuñar un arma y para matar a un hombre sin juicio y sin miramientos, para abandonarlo todo, hasta la identidad. Al llegar a España el comandante Galaz no es un hijo pródigo ni un héroe, ni siquiera un fantasma, es tan sólo un hombre que:

Desde que llegó a Madrid estuvo huyendo de la sorda evidencia del desengaño y del fraude: nada más bajarse del avión todos los años de su vida en América se le desvanecieron como si hubiera pasado allí unas pocas semanas: pero poco a poco se le fueron perdiendo también los años más lejanos que había ido a buscar, y se vio despojado, tan absurdo como un turista al que le roban su documentación y su dinero y todo su equipaje, colgado en el vacío, sin expectativas ni nostalgia, sin más compatriota verdadera ni punto de referencia estable que su hija.⁷⁸

El Comandante Galaz es también una referencia obligada; es un mito que flota sobre Mágina, por eso, cuando realmente aparece nuevamente por sus calles su presencia es casi lógica, el retorno ineludible se ha cumplido.

En *Beatus Ille* la recurrencia del pasado está presente también, aunque no en la forma directa de *El jinete*... Aquí la historia se presenta reflejada en un juego de espejos: "

⁷⁸. *Ibidem*, p. 215.

Si hubiera un espejo capaz de recordar estaría plantado frente a la fachada de esa casa, y sólo él habría percibido la sucesión de lo inmóvil, la fábula encubierta bajo su quietud de balcones cerrados, su persistencia en el tiempo."⁷⁹

De esta reconstrucción a través de los espejos trata precisamente la última y más importante de las metáforas. Todas y cada una de estas constantes estéticas en Muñoz Molina persiguen un propósito común: llenar el vacío, entender lo incomprendido, amar lo detestado, hacerse, en una palabra.

El nombre del personaje central de *Beatus Ille* resulta significativo ya que es el mismo del primo del Cid, amigo y fiel servidor suyo: Minaya. Desde este detalle el pasado hace oír su voz, pues como el personaje legendario del Cantar, el otro Minaya, es decir, el de la novela, empieza su peregrinaje a causa de un exilio.

"Para entender el exilio -dice José María Naharro Calderón- es clave la memoria como espacio intertextual de poder".⁸⁰ Será la memoria el arma combativa más eficaz de sobrevivencia para superar el ostracismo implícito en cada acto de exilio. En el caso del escritor Muñoz Molina es

⁷⁹. Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p.9.

⁸⁰. Vid. J. M. Naharro Calderón, *Entre el exilio y el interior*, p. 17.

evidente que la memoria es el vehículo anímico y estético mediante el cual se consolida su narrativa. El recordar es una forma de restauración, una vía de reconstrucción a través de la cual se recupera la identidad soslayada por el exilio. En este caso un exilio interior reiterativamente manifestado a través de múltiples personajes.

La condición de destierro obliga a combatir el rechazo y la marginalidad de los signos culturales de lo expulsado, la manipulación y el entierro de la memoria individual o colectiva, real, simbólica o imaginaria, así como a mantener una frustrante búsqueda del continuo cambio de los límites y señas de lo periférico del exilio y del interior.⁸¹

Lo que en términos de literatura, significa bucear en los lenguajes del carácter heredado y vigente en esos signos que son como ventanas, con un doble valor de espejo autorreflejante y de cristal transparente por el que se ve el entorno, pero también la propia figura que mira.

"El dolor ante la pérdida de los espacios conocidos es proporcional a la necesidad de preservarlos" -dice Naharro Calderón.⁸² En el caso de Muñoz Molina, tercera generación después de la guerra civil, la pérdida se traduce como desgaste de lo fidedigno, es decir, se traduce en incomprensión y desarraigo; en un mundo condicionado por una

⁸¹. *Idem.*

⁸². *Ibidem*, p. 20.

historia oficial y oficialista, excluyente de una parte importante del pasado inmediato, la recuperación es posible sólo por la vía indirecta de la imaginación y de la reconstrucción fragmentada y armonizada por la práctica artística.

"La historia como discurso -citamos nuevamente de Naharro Calderón- está también sometida a un proceso retórico y narrativo y la literatura no puede basarse en un significante cuyo significado resida, en exclusiva, exteriormente a ella".⁸³ Por esta razón, los personajes de Muñoz Molina son personajes que viven un exilio generacional que les permite, en el proceso de la recuperación, volver los ojos al pasado histórico rescatando al mismo tiempo los signos de su propia realidad vivida en el rechazo o en la ignorancia, y la memoria colectiva heredada de sus ancestros.

"El exilio es por lo tanto transitivo y reflejo, activo y pasivo, físico y psicológico, abierto y cerrado"⁸⁴. *El jinete polaco*, *Beatus Ille* y *Ardor guerrero* son perfectos ejemplos de estos binomios representativos de una expresión compleja que si bien parte de un exilio, es al mismo tiempo un viaje de vuelta, lo cual incide de manera directa en la

⁸³. *Ibidem*, p. 33

⁸⁴. *Ibidem*, p. 49.

esencia misma del mito de la pérdida y el deseo de retorno que conduce a la unidad. "El deseo de abolir el tiempo del destierro de nuevo es el deseo de reintegrarnos en el mito de la totalidad"⁸⁵ y justamente esa totalidad es a la que aspira Muñoz Molina quien parte del sentimiento original del exilio para reencontrarse, mediante el regreso, con su propio yo, enriquecido por la soledad y el arduo proceso de autoconocimiento.

⁸⁵. *Ibidem*, p. 56.

5. LAS FLECHAS EN EL CARCAJ. TERCERA METÁFORA

Al hombre que cabalga largamente
por tierras selváticas le acomete
el deseo de una ciudad.

Italo Calvino.

La memoria, envenenada y lúcida,
señala desde la distancia las ciudades
perdidas y las que nunca llegarán a alcanzarse.

Antonio Muñoz Molina (*Diario del Nautilus*)

Yo he visto esa luz, esos hondos azules y morados,
en los picos de Sierra Mágina que limitan
al sur el valle del Guadalquivir y en un
cuadro de Joan Miró donde él mismo escribió
unas palabras que eran como una pintada
de caligrafía escolar sobre el encalado azul de
una pared: Éste es el color de mis sueños.

Antonio Muñoz Molina (*El Robinson urbano*)

Es evidente que Mágina, ciudad mítica, ciudad centro, ciudad origen de todo el universo gravitacional de Muñoz Molina es una metáfora que alberga dentro de sí otras metáforas; lo dice Calvino en sus *Ciudades invisibles*: "el ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas".⁸⁶ Lo importante aquí es definir qué clase de metáforas se esconden en el interior de esta polifacética ciudad; cuántas posibilidades prosopopéyicas y metonímicas puede tener; cómo se hermana y cuánto se diferencia con las otras grandes

⁸⁶.Vid. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p.24.

ciudades de la literatura en lengua española en nuestro siglo: Comala, Macondo y Santa María.

De cuantos significados tiene Mágina hablan las distintas novelas y cuentos en donde aparece, pero es en *El jinete polaco* donde adquiere verdaderamente toda su dimensión, donde palpita al ritmo de las vidas que en ella son y en ella transcurren.

Manuel, el personaje narrador, es el Ulises de la novela en su viaje de retorno a Itaca. Sus viajes son al interior y al exterior del hombre; abandona Mágina, abandona España, abandona el Continente, trata de abandonarse a sí mismo en las palabras que traduce simultáneamente desde una cabina de audición; se encierra en el mutismo de sus horas de soledad en hoteles, taxis y calles; huye siempre porque huye de sí mismo hasta que encuentra el amor, un amor que es confluencia histórica, y precisamente en esa confluencia anímica que los dos comparten radica la fuerza de un sentimiento que va más allá de la pasión y cuya sensualidad característica no sólo se refiere a los cuerpos, se refiere también y muy especialmente a los recuerdos comunes dotados de olor, de textura pero sobre todo de voz que provienen de Mágina:

Distingo el eco de cada uno de los llamadores de la plaza de San Lorenzo, tan exactamente como las voces y las caras de los vecinos, la distinta sonoridad con que las aldabas

golpean en cada una de las puertas y hasta la manera peculiar con que llaman los hombres y las mujeres, los parientes o los desconocidos, los mendigos o los lecheros o los vendedores, y sé también cómo suenan los aldabonazos de la urgencia o del miedo en la quietud de la noche, cuando los golpes metálicos provocan en el interior de una casa rumores de despertar y pasos rápidos en las escaleras o una tensa expectación silenciosa en los dormitorios donde aún no se ha encendido la luz.⁸⁷

Manuel realiza a lo largo de la novela un proceso cognositivo que comienza por el descubrimiento de sí mismo, de su cuerpo despertado sabiamente por manos femeninas, de la historia de su pueblo, Mágina, plasmada en las fotografías de Ramiro Retratista, de la historia de un exilio narrada por Nadia y por último, de la propia concientización de sus recuerdos. Manuel es el ausente, el desadaptado, el tímido que de pronto encuentra que el sentido de su vida es su condición de eslabón de una cadena. En Manuel la realidad, la imaginación y el recuerdo forman un todo indivisible que conforma su propio yo encontrado a través de un proceso generado por la ternura. La construcción y reconstrucción de Manuel es un proceso esencialmente amoroso donde intervienen todos los tipos de amor, del filial al erótico. En Manuel las palabras juegan un papel importantísimo, ellas le devuelven su propia esencia; se ha perdido en palabras extranjeras y se ha

⁸⁷. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 45

reencontrado en los términos de amor dichos en español en el espacio mítico de Mágina:

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, como una casa donde no ha vivido nadie durante mucho tiempo y en la que suenan con ecos excesivos las voces y los pasos de los recién llegados.⁸⁸

Ramiro Retrartista es un personaje mítico incerto en ese espacio mítico también llamado Mágina; es un mago disfrazado de retrartista, un mago bueno y un mago malo pues así como devuelve en forma de retratos la vida de un pueblo, ha robado previamente las almas de todos y cada uno de sus habitantes y las ha guardado celosamente en ese baúl cuya presencia, cerca de los dos amantes, no es producto del azar, sino del destino, de esa posibilidad siempre presente, única, en la que creía Pedro Salinas.

Ramiro Retrartista, con su bufanda y su gabán, con su gusto por el vino y su devoción por su maestro, no es sino un emisario del tiempo, una presencia ineludible en Mágina para fijar los instantes, pero no cualquier instante, sino aquéllos que perdurarían a lo largo de los siglos como símbolos de lo trascendente, de lo eterno; la eternidad fijada en los retratos conforma el rostro y la historia de

⁸⁸. *Ibidem*, p. 552.

Mágina y su conjunto en el baúl marca la armonía del equilibrio universal.

El que Ramiro Retratista se enamora perdidamente de la mujer incorrupta que hallaron emparedada es una consecuencia lógica de su misma naturaleza: él es el emisario del pasado, sus frutos son frutos testimoniales de ese pasado desde el instante mismo en que son plasmados en el papel fotográfico; y aquella mujer era como los viejos daguerrotipos de Ramiro, encarnación y testimonio de un ayer enigmático, mudo, pero sugerente. Ella representaba el ideal del fotógrafo: la versión corpórea, tridimensional, detenida en el tiempo, de un ser que tuvo vida y movimiento; la emparedada era la imagen de una muerte retenida en el instante mismo del suceso. La emparedada, en su actitud hierática, es para Mágina y para el lector la posibilidad de acceder al arcano, representa el insondable misterio de la vida y de la muerte, de la violencia y la pasión, del cielo y del infierno en el juego de un amor que se testimonia en los fragmentos de *El Cantar de los Cantares* celosamente conservados en el pecho de la momia. Mística que es a un tiempo sensualidad incorruptible y sublimidad divina. Al encontrar Manuel, años después de su descubrimiento, en la tienda de un anticuario,

una reproducción en cera y con ojos de vidrio de la momia con la que lo unían oscuros lazos de consanguinidad, y conocer, por boca del cochero de don Mercurio, médico del pueblo y amante de la joven emparedada, la verdadera historia de este amor, se desanda el camino del mito; se accede a la realidad mediante la consabida cuota del desencanto. Mágina es el único espacio posible que permite estos accesos del supra al inframundo, del pasado al presente y retorno, de la realidad al mito y viceversa, del subconsciente al consciente y del lenguaje al estilo por su condición de autonomía y unicidad con límites permeables entre los diferentes estratos.

El epígrafe de Italo Calvino que precede este capítulo ha sido tomado de su libro *Las ciudades invisibles* que mantiene, con las posibilidades metafóricas de Mágina, puntos de indisoluble contacto. Las ciudades, dice Calvino, tienen una imagen y esa imagen está formada de deseos, de recuerdos y de sueños, justamente la materia fundamental de Mágina. Mágina es invención, es creación, porque, como dice Manuel: "Todavía me desconcierta la extensión del olvido, la magnitud de todo lo que he ignorado, no ya sobre los otros, vivos y muertos, sino sobre mí mismo"⁸⁹ Sólomente esta capacidad

⁸⁹. *Ibidem*, p. 193.

imaginativa que substituye al olvido permite que las ciudades sean y se construyan a sí mismas, tal es el principio que Calvino pone también en boca de sus personajes centrales Marco Polo y El Gran Kan en *Las ciudades invisibles*: "Quizá el imperio, pensó Kublai, no es sino un zodiaco de fantasmas de la mente".⁸⁸

En *El jinete polaco* Mágina comienza a vivir en un espacio íntimo, cerrado, habitado por el amor y por el deseo de la pareja, habitado por el cansancio y la fatiga de ese amor insaciable e insaciado, habitado por presencias parlantes en su mudez significativa: una litografía de un cuadro de Rembrandt, un arcón de fotografías, una Biblia protestante y lo principal: sueños y recuerdos. Al llegar allí, al arribar a Mágina, el viajero, los viajeros en este caso, como el personaje de Calvino: "encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que no eres o no posees más te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos"⁸⁹ por eso es que en forma paralela a la posesión de los cuerpos, Manuel y Nadia comienzan a poseer sus recuerdos y sus sueños, su pasado común adherido a cada sonido a cada rincón y a cada piedra de Mágina:

⁹⁰. Vid. I. Calvino, *op. cit.*, p. 33.

⁹¹. *Ibidem*, p. 38.

Pero no es mi madre ahora, soy yo quien recuerda, quien enumera para Nadia y para mí mismo las figuras de ese tiempo sin fechas que su imaginación tiende a situar en otro siglo, no en la memoria y en la vida de alguien que tiene aproximadamente su misma edad y que se abraza estrechamente a ella para hablarle al oído en la fatigada oscuridad de una noche de amor mientras muy lejos, al otro lado del océano; en la cima de una larga colina que parece mucho más alta si se la mira desde la orilla del Guadalquivir, el sol lleva varias horas brillando sobre los tejados pardos y las torres color arena de Mágina.⁹⁰

Mágina es el mundo de la infancia de Manuel, con su casa pobre, y sus campos aledaños, Mágina es la ciudad de su adolescencia, con sus primeros bares y sus incipientes conquistas, Mágina es la ciudad del hastío, del desencanto, de la necesidad de la huída y así, Mágina se convierte para Manuel en la ausencia siempre evadida, pero al entrar en la alcoba del amor, Mágina es el recuerdo subsumible de la guerra civil y la historia fantástica de la emparedada. Ciudad que se va llenando y construyendo a sí misma en este repetirse de sus propios signos, es decir, de sus propias metáforas.

Mágina es "la residencia privilegiada y única" de la memoria de Manuel donde Nadia ha venido a refugiarse, pero Mágina es también el desencanto de una actualidad sórdida y patética que tendrá en la última novela de Muñoz Molina un

⁹². Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p.134.

tono crepuscular y nocturno habitado por el horror y por la angustia, por la locura y la depravación, por el crimen y todavía, sin embargo, por el amor. *Plenilunio* muestra una ciudad reconocible únicamente por la plaza del general Orduña, pero esta Mágina ha quedado desprovista de su identidad sagrada, esa que se construye a todo lo largo de *El jinete polaco* como un exorcismo, como un ritual de salvación, porque a pesar de que en las últimas páginas de *El jinete...* Manuel, sin el velo del deseo y la fantasía posa la mirada sobre su ciudad natal con una objetividad descarnada, esta última mirada representa una reconciliación con ella, con su verdad formada tanto por la realidad abyecta como por la imaginación y el recuerdo creador. Ulises vuelve a Itaca para encontrarse con el amor en forma definitiva:

De modo que esta barbarie que ha venido creciendo como un tumor sin que yo supiera o quisiera advertirlo es mi ciudad y mi país, la residencia privilegiada y única de mi memoria, el lugar donde tú has elegido venir para encontrarte conmigo, lo miro todo y te lo cuento y me gana la rabia, las calles sucias, intransitables por el tráfico, los caminos del campo cegados por el abandono y la basura, frigoríficos viejos y lavadoras y televisores rotos en astillas, cristales de botellas, envoltorios desgarrados de plástico, una epidemia de zafiedad y de mugre, de malos modos y avaricia, tiendas de lujo y jardines devastados, garabatos de spray en las fachadas de casas en ruinas, letreros de tenebrosos videoclubs en callejones desiertos, latas aplastadas de coca-cola flotando en el agua podrida de aquella fuente del parque Vandelvira que ya no se ilumina por las noches ni alza más arriba de los tejados sus chorros amarillos, azules y rojos para asombro y orgullo de las familias de Mágina y gloria de

las modernas postales en color que aún se exhiben en algunos estancos.⁹¹

El jinete polaco montado en su caballo mira hacia la nada, o más bien hacia el interior de sí mismo, al paisaje interior de sus recuerdos; atrás ha quedado un castillo del cual no sabemos si ha sido arrojado o hacia el cual pretende dirigir sus pasos, la interrogante del cuadro es el contenido de la novela. En la mente del jinete parecería estar el siguiente diálogo de Marco Polo y el gran Kan:

¿Viajas para revivir tu pasado? -era en ese momento la pregunta del Kan, que podía también formularse así: ¿Viajas para encontrar tu futuro? ".⁹²

Mágina, como Vetusta, es un universo donde las pasiones humanas se desenvuelven. Es una entidad viva que actúa como una unidad indivisible. Cuando Clarín dice en el *incipit* de *La Regenta*: "La heroica ciudad dormía la siesta.", no son sus habitantes, sino la ciudad la que duerme, los seres que en ella pululan no son sino partes constitutivas de ese todo que es la ciudad en movimiento o en descanso. El personaje central de *La Regenta* es Vetusta, una ciudad que "hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba

⁹³. *Ibidem*, pp. 545-546.

⁹⁴. *Vid.* Italo Calvino, *op. cit.*, p. 39.

oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro".⁹³

Mágina también es irrepetible, única: "sus vocales rotundas como una luz de mediodía, sus duras consonantes tan cortadas en ángulos como las piedras en las esquinas de los palacios de piedra color arena".⁹⁴

A cada página de *El jinete polaco* (1991) Mágina revela un rincón de su existencia y de su personalidad: sus huertas y olivares, sus plazas, la calle Nueva y el Paseo de Santa María, la Casa de las Torres donde yacía incorrupta la mujer emparedada, sus ferias y mercados vistos en diferentes circunstancias, una ciudad -dice Manuel- "que ahora no podía herirlo ni atraparlo".⁹⁵

Apunta Calvino que con las ciudades ocurre "como con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un miedo".⁹⁶ Para Muñoz Molina, Mágina es la suma de toda su biografía no sólo con lo que conlleva de realidad, sino con todo aquello que gobierna y motiva las acciones: los sueños, los miedos, los deseos, los fracasos,

⁹⁵. Vid, Leopoldo Alas "Clarín", *La Regenta*, capítulo 1, p. 1.

⁹⁶. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 10.

⁹⁷. *Ibidem*, p. 16.

⁹⁸. Vid. I. Calvino, *op. cit.*, p. 56.

las huidas. Manuel, y con él Muñoz Molina, son viajeros en el tiempo y en el espacio, Ulises incógnitos que regresan a su lugar de origen, Simbad varado en reconciliación dolorosa con un pasado que no abarca tan sólo su cronología, sino la cronología de sus ancestros en una búsqueda circular del tiempo recobrado.

Mágina en la obra de Muñoz Molina se va concatenando de tal manera que una novela alude a la otra en ese espacio privilegiado donde todo es posible, donde los tiempos, los espacios y las acciones se sobreponen sin confundirse como en el Aleph de Borges. Por ejemplo, en *El jinete polaco* hay varias referencias claras a *Beatus Ille*, mismas que sólo los lectores de ambas novelas pueden percibir. El ejemplo más importante por lo que representa de escritura abismal es el que se refiere a Ramiro Retratista que se sumía de cuando en cuando en la nostalgia, emborrachándose entonces, y se engolosinaba escuchando música de Schubert:

Hacía un gesto y el sordomudo, que estaba siempre mirándolo sin parpadear desde una respetuosa distancia, como un monaguillo gordo y obediente, le llenaba el vaso vacío, llegaba al final del disco y le ordenaba que lo devolviera al principio, a la arrasadora pesadumbre de aquel cuarteto titulado *La muerte de la doncella*, que era el que más le gustaba de todos los de Schubert y le hacía acordarse infaliblemente de una foto de bodas tomada varios años atrás, cuando aún era ayudante de don Otto. Se ponía a buscarla, entorpecido por la ofuscación del alcohol y la vehemencia destructiva de la música, pero aunque no la encontrara se

acordaría exactamente del hombre vestido de militar y de la novia que se apoyaba en su brazo, muy delgada, con los ojos claros y grandes y la piel casi translúcida en las sienes, con el pelo corto y castaño, don Otto Zenner le había dicho que parecía de perfil una dama del Renacimiento: supieron luego que al día siguiente de su noche de bodas se asomó a un balcón porque había oído un tiroteo en los tejados y una bala perdida la mató.⁹⁷

Esa es la versión oficial de la muerte de Mariana, la mujer-mito cuyo recuerdo flota indestructible por toda la casa del otro Manuel, el marido vestido de militar, dando el brazo a una novia translúcida y evanescente; la verdad, sin embargo, es otra: ella fue asesinada por haber sido descubierta en adulterio flagrante y esa historia es la que habrá de desentrañarse en su múltiple realidad especular en la novela precedente de Muñoz Molina. *Beatus Ille* (1986) muestra una Mágina difuminada, recogida en la intimidad de una sola casa, la casa de los espejos, la casa del torreón y de los misterios; la casa donde se perpetra un crimen y donde sienta sus reales la traición. Apenas donde el Guadalquivir apunta los rasgos de una geografía, se dibuja Mágina; sus laderas se insinúan y la plaza del General Orduña surge tímidamente como el eje sobre el cual se trazará su circunferencia en ésta y en novelas posteriores. La ciudad de *Beatus Ille*, a la

⁹⁷. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 97.

inversa que la Vetusta de Clarín que se describe primero desde su vastedad periférica, nace del objetivo concreto, del punto específico, para irse agrandando paulatinamente y convertirse en el monstruo de mil cabezas, en el Aleph que es en *El jinete polaco*.

En esa búsqueda abismal de la escritura en *Beatus Ille*, la ciudad de Mágina se dibuja en la novela que se escribe dentro de la novela. El manuscrito de Solana, introducido en *Beatus Ille* con comillas, da la mejor definición de lo que será Mágina a lo largo de todas las novelas concebidas también en abismo gracias a esta confluencia de sus historias dentro de un espacio específico llamado Mágina:

Luces de Mágina en la oscuridad, sobre la niebla, reflejándose en ella como en el agua de una bahía muy lejana. Brillo incierto y líquido, velas encendidas en las capillas últimas de las iglesias. Todo parece dormir, pero nada duerme, ni nadie. Luces de Mágina sobre una gran llanura de insomnio.¹⁰⁰

Igualmente insomne es Comala, una ciudad donde ni siquiera los muertos duermen: "una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro"¹⁰¹ la precede; Comala sin ruidos, Comala hecha también de recuerdos, de ausencias que son como presencias lacerantes hasta que el viajero se convierte en uno más de

¹⁰⁰. Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 199.

¹⁰¹. Vid. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 2.

sus habitantes, hasta que entiende los mensajes escondidos en los muros, en los llamadores de las puertas, en los espacios vacíos de las ventanas antes ocupadas por figuras que ya son historia.

"Uno anda siempre huyendo del refugio de huídas anteriores" dice Muñoz Molina en una carta firmada "Robinson" en el artículo "Largo adiós que no se acaba" con el que finaliza su libro de ensayos *El Robinson urbano*. Suma de refugios, puntos en una línea circular que vuelve indefectiblemente al origen, presente a cada paso en el ánimo del escritor, inmutable y cambiante, lista siempre a albergar las historias que Muñoz Molina quiera hacer vivir en ella, con su plaza del General Orduña a manera de ombligo universal a partir del cual se calculan todos los radios de la circunferencia.

Los misterios de Madrid comienza y termina precisamente allí: "Daban las once de la noche en el reloj de la plaza del General Orduña" esa plaza que aparece mencionada por vez primera en la novela *Beatus Ille* con motivo precisamente de una huida:

No volveré nunca, piensa, ensañado en su dolor, en la huida, en el recuerdo de Inés, porque ama la literatura y las despedidas para siempre que sólo ocurren en ella, y sube por los callejones con la cabeza baja, como agrediendo el aire, y

sale a la plaza del General Orduña donde hay un taxi que lo llevará a la estación.¹⁰²

Por esa misma plaza han caminado Minaya, el personaje de *Beatus Ille*, Manuel, el personaje de *El jinete polaco*, Lorencito Quesada, el periodista de *Singladura* que recorre novelas y cuentos de Muñoz Molina. El último de los personajes que ha habitado ese espacio es el inspector de *Plenilunio* quien "De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada", como sus otros coterráneos, este inspector, que no tiene nombre, también confía su certidumbre a los espejos.

Mágina, como Macondo, es un cosmos cerrado que permite crear el espacio perfecto a la circularidad del viaje. En el recuerdo del pasado de Aureliano Babilonia quien presencia el fin de su mundo ficticio preocupándose además por el porvenir, está marcada la intertextualidad con Manuel, el personaje del *Jinete...* quien cierra el arcón de sus recuerdos para vivir su presente realizado en el amor de Nadia. Aureliano se descubre a sí mismo retratado en los pergaminos de Melquiadés; Manuel se descubre "narrado" en las fotografías de Ramiro Retratista, sólo que así como los

¹⁰².Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 15.

pergaminos son proféticos, las fotografías -como habrá de verse más tarde- son "profecías al revés", según apunta Barthes. Esto crea una diferencia radical entre la resolución de García Márquez y la resolución de Antonio Muñoz Molina al problema de la circularidad, pues mientras García Márquez crea una novela apocalíptica, Muñoz Molina efectúa un ritual en el que la penitencia es el recorrido por la historia, y la absolución, el triunfo del amor.

Pero la ciudad mítica más cercana en el amor de Muñoz Molina, inspiradora sin lugar a dudas de su Mágina palpitante, viva, pero también espectral, es la Santa María de Onetti por esta su condición de mundo cerrado, atemporal, que transita a través de distintas obras del autor como escenario impávido ante el paso del tiempo y de la vida, donde un personaje como Jorge Malabia surge como adolescente en *Juntacadáveres*, aquél que decía en el espacio de un largo monólogo interior: "No quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre"¹⁰³ y vive ya como joven audaz en "La muerte y la niña" y termina finalmente exiliado en Madrid en el cuento "Presencia". La Santa María del doctor Díaz Grey y de la villa Petrus, "una ciudad de

¹⁰³.Vid. Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, p.26.

juguete, una candorosa construcción de conos blancos y cubos verdes, transcurrida por insectos tardos e incansables";¹⁰⁴ "ciudad fluvial y provinciana", como la define Muñoz Molina en el prólogo a los *Cuentos completos* de Onetti. Para él, esa ciudad "es tanto una destilación y un mapa del tiempo como del espacio".¹⁰⁵

Mágina también es un mapa espacio-temporal indispensable para realizar en ella rituales de existencia. Dice Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* que: "Un ritual cualquiera se desarrolla no sólo en un espacio consagrado, es decir esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un tiempo sagrado".¹⁰⁶

Para ver cómo funciona el tiempo en la ciudad de Mágina nos centraremos exclusivamente en la novela *El jinete polaco*, porque es en ella donde la ciudad adquiere de manera más significativa este carácter de espacio sacro donde habrá de realizarse la alquimia del retorno. Este tiempo se divide en dos: un tiempo de ficción y un tiempo de realidad.

A. De ficción

¹⁰⁴. *Ibidem*, p. 139.

¹⁰⁵. Vid. A. Muñoz Molina, prólogo a los *Cuentos completos*, de Juan Carlos Onetti, ed. cit., p. 19.

¹⁰⁶. Vid. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 28.

"El tiempo -dice Manuel- se bifurca como el agua de un lago, como en cortinajes sucesivos de niebla"¹⁰⁷ es decir, que en el tiempo hay cortes transversales, recuerdos, invenciones y reelaboraciones oníricas que constituyen el cuerpo central de la novela. Es indispensable rescatar fielmente la dinámica concebida por Muñoz Molina respecto al tiempo y su transcurrir por las vidas de los personajes, en especial por la vida de Manuel:

[el tiempo] gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en la que algunas veces el pasado ocurre mucho después que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo.¹⁰⁸

El tiempo vive entonces dentro de una esfera y no transita en una recta por lo que no admite números positivos y negativos. La esfera, como el aleph de Borges, contiene todos los mundos posibles; en ella no hay causas ni consecuencias, hay instantes cuyo valor intrínseco está determinado por la fuerza con la que ocurren a la memoria: "tiempo estático de la distancia absoluta por donde los vivos y los muertos se mueven como sombras iguales".¹⁰⁹

¹⁰⁷. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 27.

¹⁰⁸. *Ibidem*, pp. 25-26.

¹⁰⁹. *Ibidem*, p. 24.

En *El jinete polaco* hay una historia colectiva y una historia personal o mejor dicho personalizada. La primera tiene un valor histórico, la segunda está determinada por la inventiva de la recreación, la imaginación y la ensoñación que modela los hechos. Entre ambas hay movimientos alternos de diacronía y sincronía espacio-temporal que permite precisamente esa simultaneidad de la que se hablaba anteriormente.

En la página diez de la novela aparece la primera de las metáforas con las cuales Antonio Muñoz Molina trata de definir cuál es ese tiempo eje de la estructura de su novela, metáfora que representa ya cuál será la dinámica del relato y la importancia del tiempo en ese transcurrir de la narración: el pasado es visto como una savia oculta dentro de una rama aparentemente seca, que irrumpe de pronto llenándolo todo de nuevos brotes.

La segunda gran metáfora de la novela es el baúl, ese baúl siempre cerrado de Ramiro Retratista que guarda los daguerrotipos de todo el pasado de Mágina. La vida misma está hecha de espacios y tiempos que se manifiestan en la piel como una segunda naturaleza:

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. ¹¹⁰

Incluso el amor es un detonante más en esta recuperación del tiempo flotante en los recuerdos. La tercera de las metáforas alusivas a él indica que el tiempo no es sólo testimonio o fuerza interna, es también fertilidad: "las voces adquirirían un tono de rememoración y secreto, el tiempo dilatándose en ellas como la corriente demorada de un río que desborda sus orillas en un delta de limo". ¹¹¹

Manuel es la imagen contraria al Sindbad el varado de Gilberto Owen, porque el estatismo del segundo parte de la incomunicabilidad de las sensaciones: "sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora", en cambio, Manuel está siendo a través de este proceso retrospectivo en el que participa activamente.

Todos los recuerdos emergen en aparente desorden, como del fondo de una chistera de mago, con todos los sentidos en juego. El tiempo de los sucesos no es el tiempo de los relojes "porque estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuándo". ¹¹²

¹¹⁰. *Ibidem*, p. 16.

¹¹¹. *Ibidem*, p. 18.

¹¹². *Ibidem*, p.31.

El instante del clímax amoroso que perpetua a los seres que se aman se ratifica en Nadia y Manuel por los recuerdos: "más allá de su doble memoria personal, confabulada".¹¹³ La memoria, sin embargo, es un registro degradado, por eso hay que volver siempre a los orígenes, al recuerdo más antiguo; en este viaje, el relato como tal se fractura en regresiones y evocaciones, en ejercicios de ficción que tratan de fijar la historia. Una historia fragmentada y por tanto deficiente; rota por el sismo de la guerra y soterrada en el inconsciente colectivo. En este proceso reconstructivo es evidente el potencial del sueño y de la imaginación frente a la pobreza de la realidad que escuetamente presentada adolece de la sequedad que le da la línea recta.

Para las nuevas generaciones, la recuperación del pasado implica una doble labor de rescate y reinención donde el dramatismo de los hechos, sublimado mediante el proceso de la inventiva, se adecua, como la bacía-yelmo-halo de don Quijote en el poema de León Felipe, a todas las sienas.

El recuerdo no solamente involucra el aspecto visual que se deriva de la revisión de las fotografías del arcón; los sentidos todos participan en el proceso reconstructivo: el

¹¹³. *Ibidem*, p.32.

tacto, el olfato, pero muy especialmente el oído juegan un papel decisivo: "Las voces perdidas de la ciudad, los testigos tenaces, postergados, desconocidos, los que contaron y guardaron silencio".¹¹⁴ Manuel se acuerda del frío como se acuerda del azul de las mañanas y del vértigo de los miradores de las murallas.

Las memorias del subcomisario Florencio Pérez es el ejemplo más claro del valor de la ficción frente a la pobreza de la realidad:

A medida que el manuscrito de aventuraba en el porvenir y en la mentira iba volviéndose más lujosamente detallado, a diferencia de la narración de los hechos reales, en la que se advertía una apresurada o desengañada sequedad.¹¹⁵

El potencial del ensueño adquiere así propiedades extraordinarias mediante las cuales la realidad consigue la tridimensionalidad propia de los hechos ricos en matices humanos y no la linealidad del acontecimiento escueto. El ensueño, en su proceso mismo de sublimación, contiene un profundo valor catártico, catarsis de autor y catarsis de personajes. Los verbos imaginar y recordar acercan hasta la sinonimia sus posibilidades semánticas demostrando que el hombre no sólo es el resultado de lo que hace, sino, de

¹¹⁴. *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁵. *Ibidem*, p. 63.

manera muy especial, el resultado de lo que inventa en torno a su ser y su pasado y aún, en la posibilidad intrínseca de su futuro.

La superposición temporal básica de la novela tiene en la emparedada su prueba más contundente: es el símbolo del pasado que se manifiesta de pronto con todas sus incógnitas a flor de piel; una figura que parece viva pero que no lo está y sin embargo es testimonio de un tiempo pretérito que aparece a los ojos de los vivos como un milagro palpable de coexistencia.

Pero el recuerdo no es sólo acercamiento, también es huida; se huye de la realidad que inexorable envejece a los seres y las cosas y los sitúa en la tristeza de su cortedad espiritual y su simpleza avasalladora: "No me acuerdo de su cara y huyo de la culpabilidad de imaginarme cómo será ahora mismo su vida, el progreso de la vejez, el dolor de las articulaciones..."¹¹⁶

En este proceso de recordar existen distintos planos, y distintos tipos de recuerdo: el propio del narrador, el ajeno, el inventado, el soñado en una amalgama difícil de disolver:

¹¹⁶. *Ibidem*, p. 79.

no sabe dónde está, en un sueño dentro de otro sueño, en la carretera sin luces que lo llevará más tarde o más temprano a Mágina, en una habitación grande y caldeada donde suena la música de un programa de televisión y una voz que tarda en identificar lo reprende, pero Manuel, será posible, otra vez te has dormido.¹¹⁷

Cada personaje tiene su propio apartado y sus propios sueños y recuerdos y sin embargo todos ellos entran en un momento dado en el cuerpo y en la mente de Manuel y en la geografía sinuosa de las calles de Mágina: "igual que la memoria y que las palabras que decimos, tampoco nuestras caras nos pertenecen del todo."¹¹⁸

La poética fundamental de *El jinete polaco* es la del discurso narrado; narración íntegra desde todas las perspectivas reales e imaginarias para desembocar en el amor: "Una emoción inaccesible en el fondo del tiempo y estremeciendo a la vez el instante mismo que ahora vive con ella: eso quiere contarle" [...] "como resonancias de nombres y prolongaciones de caricias en dirección al pasado".¹¹⁹ Desde esta perspectiva, la novela se convierte en una ofrenda hecha de ficciones, que no de mentiras, en cuya diferencia estriba la posibilidad de una nueva existencia y con ello, de una

¹¹⁷. *Ibidem*, p. 113.

¹¹⁸. *Ibidem*, p. 142.

¹¹⁹. *Ibidem*, p.152.

nueva realidad: "...para ofrecerle sigilosamente una patria íntima, orgullosa y limpia de desgracia y tinieblas que sólo existiría en su imaginación".¹²⁰

Los amantes "quieren encontrarse en el tiempo en el que aún no se conocían y en el mundo en que ninguno de los dos había nacido"¹²¹ como una forma de cumplir con el azar, ese "seguro azar" que tan genialmente descubre Pedro Salinas como único asidero de la vida.

El ejercicio erótico que juega un papel fundamental en la novela adquiere nuevas dimensiones cuando involucra a la necesidad de compenetración anímica y sensual de dos seres, esta otra de reconstrucción histórica de sus ejes generacionales.

El ritmo de la novela busca parecerse al ritmo de la imaginación infantil tanto por su riqueza inventiva cuanto por su abigarrado fluir de tiempos y espacios sucesivos y alternos. El narrar es un proceso lúdico cuyo propósito es el de enriquecer una realidad insuficiente: "Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles".¹²²

¹²⁰. *Ibidem*, p. 154.

¹²¹. *Ibidem*, p. 155.

¹²². *Ibidem*, p.193.

Pero también, como en los niños, los sueños son muchas veces el producto del miedo, en este caso del miedo ancestral transmitido genéticamente a una generación que necesita con urgencia desembarazarse de él: "las reliquias guardadas en la inconsciencia y en los sueños como fragmentos de estatuas sepultadas en el fondo del mar"¹²³

B. De Realidad

En esta reinvencción histórica perviven sin embargo los actos verdaderos, pero cuya importancia es tal que "puede cambiar la rotación del mundo y detener el sol y hacer que se derrumben las murallas de Jericó"¹²⁴

Esos actos, de los cuales también está llena la novela de Muñoz Molina forman en el otro plato del fiel de la balanza; no son tan abundantes como los primeros pero constituyen la columna vertebral que protege la médula del relato:

actos, no palabras, no miserables deseos ni sueños ni libros ni películas, la mordedura de una hormiga en un pedazo de pan, el trabajo de alguien que arranca el fruto de la tierra, el coraje aterrado de un hombre que salta de una trinchera y no sabe que está siendo un héroe, la temeridad de no repetir nunca más una cadena de gestos que parecían minerales y eternos.¹²⁵

¹²³. *Ibidem*, p. 398.

¹²⁴. *Ibidem*, p.319.

¹²⁵. *Ibidem*, p.320.

Estos actos tienen distinta jerarquía; algunos son únicos y extraordinarios, hechos heroicos capaces de cambiar la historia. Como el que hizo girar los destinos de Mágina, del Comandante Galaz, de Nadia y del propio Manuel la mañana del levantamiento de las tropas nacionalistas en ese pequeño pueblo de Andalucía cuando el comandante impuso por la fuerza del deber, de la convicción y de una sola bala, la obediencia de las tropas al gobierno instituido.

Los personajes de ficción alternan con los personajes históricos; el general Miaja y Francisco Franco vuelven a protagonizar los polos en conflicto. La guerra civil es una presencia histórica, moral y social que determina el antes y el después de la vida española.

La guerra es una verdad encarada, reconstruida a través de hechos únicos, irrepetibles, individuales que determinan el punto del cual se parte hacia atrás y hacia adelante en un movimiento alterno que va creando la espiral en la que se desenvuelve la historia.

Pero frente a esos hechos heroicos como el del comandante Galaz, el del abuelo Manuel, el del cabo Chamorro, existen otros reiterativos y cotidianos que son tan

fundamentales como los primeros: los años de trabajo incesante del padre de Manuel, la entrega de su madre al cuidado de la vejez de sus abuelos, la conformación diaria de la vida de un pueblo, de una nación, de una idiosincrasia.

Este tiempo real, tiempo de los relojes perturba a Manuel: "el tiempo es como un traje que siempre me cae mal, se me queda corto y ando desesperado, o de pronto me sobra y no sé qué hacer con él".¹²⁶ También un tiempo real es el de la muerte:

tal vez en el instante de morir ocurra eso, una disgregación de identidades que vuelva simultáneos el espanto y la serenidad, la lejanía absoluta y la mordedura física del dolor, la conciencia de todo lo que uno ha sido y lo que va a perder, el tiempo abolido y a la vez rompiéndose como las apariencias firmes de la realidad y deshecho en esquirlas de angustiosos segundos.¹²⁷

Por eso es tan importante el otro tiempo, porque éste es conciencia de finitud, angustia de inexistencia frente a la convicción de que el mundo permanecerá inalterable después de nuestra muerte. Para Muñoz Molina el tiempo de la invención es un tiempo de signo positivo, edifica, mientras que el tiempo real es un tiempo de signo negativo, va degradando inexorablemente a los individuos hasta despeñarlos en la

¹²⁶. *Ibidem*, p.421.

¹²⁷. *Ibidem*, p.448.

muerte. Sin embargo ambos son las partes insustituibles de un todo. *El jinete polaco* es una lucha desesperada por la supervivencia, es una búsqueda de identidad del personaje narrador y del propio autor en el punto medio de su madurez física e intelectual; la novela es el producto de ese instante donde: "Cruzo el porvenir hacia el pasado, el presente inmediato de mi espera y de mis caminatas por Mágina es como una puerta giratoria que me lleva de uno a otro en menos de un segundo".¹²⁸

¹²⁸. *Ibidem*, p.550.

6. LA IDENTIDAD REFLEJADA. CUARTA METÁFORA

La raíz del miedo no habita en el peligro de que el Hombre Lobo esté acechando en un callejón mal iluminado, sino en la posibilidad de que uno mismo pueda convertirse en Hombre Lobo en la lenta metamorfosis que tiene lugar en una habitación cerrada, ante un espejo

Antonio Muñoz Molina (*El Robinson urbano*)

De acuerdo con la denominación de *Metáphore obsédente* que define Charles Mauron como la recurrencia de imágenes subyacentes en la obra de un escritor, analizaremos la permanencia del espejo en sus diferentes valores y formas dentro de la narrativa de Antonio Muñoz Molina. En virtud de que el fenómeno especular constituye la parte medular que determina significativamente la estética del narrador, hemos aplicado diferentes calas a los múltiples fenómenos especulares que en ella convergen. Reunidos todos ellos bajo el título global de "La identidad reflejada", serán, sin embargo, analizados de acuerdo a su especificidad característica. Las novelas en las cuales aparece de manera más profusa el fenómeno especular son: *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Beltenebros* y *Los misterios de Madrid*.

A. MIMESIS ESPECULAR

y si alguna vez quería invocar
los gestos inmóviles y la serena penumbra
de *Las Meninas* revivía despacio la luz del
Museo del Prado y el instante en que al pi-
sar la sala donde se hallaba la pintura supo
que se había vuelto imaginario, porque era
a él a quien miraban y reconocían los ojos
de Velázquez.

Muñoz Molina. (*Diario del Nautilus*)

Es en la novela *Beatus Ille* donde mayor presencia tienen los espejos, razón por la cual las referencias a esta novela son múltiples, puesto que la especularidad que en ella aparece es de diferentes tipos; ahí los espejos son a un tiempo testigos mudos de un pasado misterioso pero también son entes que realizan un proceso mimético a través del cual la devolución de la imagen no es su reflejo fiel sino la recreación artística de su modelo, son seres vivos, pensantes y actuantes dotados de memoria, pero lo que es más importante, dotados de inteligencia:

si hubiera un espejo capaz de recordar estaría plantado ante la fachada de esa casa, y sólo él habría percibido la sucesión de lo inmóvil, la fábula encubierta bajo su quietud de balcones cerrados, su persistencia en el tiempo.¹²⁹

Alfonso Reyes, de cuya obra Antonio Muñoz Molina se muestra conocedor entusiasta, dilucida en *El Deslinde*, el significado

¹²⁹ .Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 9.

real de la palabra *Mimesis* en el sentido que le da Aristóteles, misma que sobrepasa, con mucho, la mera traducción simplista de "imitación". Para Alfonso Reyes son tres los aspectos que hay que considerar en la palabra *Mimesis*: el primero tiene que ver con la idea del demiurgo, es decir, el artista emula la acción de Dios convirtiéndose en un Dios generador; el segundo valor de *Mimesis* tiene que ver con la expresión del ser interior del artista, con su verdad psicológica; y el tercero se refiere al "acarreo" -en expresión de Reyes- de una mínima parte de realidad indispensable para sustentar el contenido de la obra artística y sus nexos con el mundo de lo tangible. La *Mimesis*, dice Alfonso Reyes, habrá de entenderse así como una metáfora mental que reúne dos intenciones, una primera de engendrar, y otra de hacer, partiendo de esa porción de realidad escogida de antemano. Ese mínimo de realidad tiene que ser elegida de acuerdo a un criterio cualitativo y no cuantitativo; el suceder real se transforma en el proceso artístico en otra sustancia donde la imaginación y la realidad forman dos polos, uno de emancipación y otro de sujeción respectivamente:

frente al escritorio donde una lámpara encendida abría en el espejo una hendidura de claridad en la que mi rostro era un retrato de tiniebla futura y una inerte adivinación del modo

en que yo habría de recordarlo todo y del tiempo pasado que se cifraba y congregaba allí para velar mi insomnio y atestiguar el límite último de las simulaciones sucesivas de una biografía tan tenazmente sustentada en ellas que se deshacía de pronto, como la ceniza de un papel que no perdió su forma al consumirse en el fuego, cuando ya no era posible usar el antifaz de una nueva impostura.¹³⁰

En *Beatus Ille*, en presencia de los espejos la historia lineal se desarrolla simple y llana, pero son ellos quienes recogen en su superficie los espacios decisivos: escaleras, puertas, ventanas, aleros, habitaciones y lechos; son ellos quienes recogen los ángulos auténticos de la interrelación humana, los rostros verdaderos del odio y del amor; memorias vivas, testificantes que construirán la historia en cuatro planos diferentes: el de la realidad, el del narrador que cuenta los sucesos, el del texto ficticio dejado exprofeso en un cajón y el del observador externo que se va finalmente haciendo suyos los pormenores de todos y cada uno de los planos que esos espejos denunciadores van poniendo frente a él hasta darle eso que Reyes llama "La ficción de lo real". Reyes define en los siguientes términos la bipolaridad que representa para él la "ficción de lo real": "Hay una ficción de lo imaginado (polo de emancipación) y una ficción de lo realmente sucedido (polo de sujeción)". Este polo de

¹³⁰. *Ibidem*, pp. 211-212.

sujeción, es el primer estadio de la creación en la medida en que rescata, aún no de manera literaria, una realidad, pero no una realidad indiscriminada, sino por el contrario, una realidad enmarcada precisamente en los marcos del espejo; de este primer espejo cuya automaticidad reflejante es sólo aparente puesto que en su imagen reflejada existe ya un primer paso selectivo. El segundo paso se obtiene gracias a la inteligencia del espejo capaz de abrirse dejando ver en su interior los rasgos ciertos tanto del pasado como del futuro.

En este valor de congregación de formas, hechos, circunstancias, tiempos y disfraces que se combinan en una sola imagen reflejada en el espejo radica el segundo valor del que habla Reyes, y la segunda forma del espejo, el polo de emancipación que verdaderamente crea la literatura; el espejo entonces es el crisol donde se efectúa la alquimia literaria, donde lo fidedigno y lo engañoso forman en su complejidad mimética una nueva y autónoma verdad estética inscrita en el plano del lenguaje.¹³¹

Yo fumaba quieto ante el escritorio y me miraba en el espejo, igual que un actor tan poseído por el personaje a quien rinde su vida que cuando una noche, en el teatro vacío, después de la última función, se arranca las falsas cejas y la peluca y va limpiándose el maquillaje con rutinaria pericia, descubre que el algodón empapado en alcohol está borrando los rasgos

¹³¹. Vid. A. Reyes, *El deslinde*, en: *Obras completas*, tomo XV. México, Fondo de Cultura Económica, 1963 (letras mexicanas), *loc. cit.*, p. 200.

de su rostro verdadero y único tras el que sólo queda una superficie ovalada y lívida, lisa y vacía como las lunas de dos espejos enfrentados.¹³²

El proceso es irreversible, una vez construida esa realidad ficcional ésta se constituye como una nueva unidad autónoma; no es fortuito que Muñoz Molina elija en el ejemplo anterior la imagen de un actor, puesto que para el actor la *Mimesis* es el centro gravitacional de su actividad, como lo es también para el novelista que sentado frente al espejo se enfrenta a la otra superficie lisa, la del papel en blanco.

René Girard en *Literatura, Mimesis y antropología*, dice que la palabra en sí misma es un espejo donde los seres de ficción se contemplan "para descubrir en ellos mismos las semejanzas con sus brillantes modelos";¹³³ esto es lo que sucede en *Beatus Ille*, las palabras, con las que se crea el discurso del narrador y con las que este narrador crea su propia historia mentida y dejada como al acaso al alcance del observador-creador que lo investiga, son cómplices de los espejos que inundan la casa donde el mito toma cuerpo. Los dos discursos son un juego más de espejos, estos vueltos hacia nosotros espectadores para que seamos nosotros quienes

¹³² . Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, p. 212.

¹³³ . Vid. René Girard, "El deseo mimético de Paolo y Francesca" en: *Literatura, Mimesis y antropología*, p. 20.

hagamos la composición final. "La historia individual y la historia colectiva del deseo mimético -dice Girard- siempre se mueven hacia la nada y la muerte"¹³⁴. En *Beatus Ille* hay una historia individual y una historia colectiva; la individual tiene que ver con la traición, con el engaño, con el adulterio; y la historia colectiva con la guerra civil y el parricidio; con el miedo y la cobardía ambas, de tal modo que es en la resolución mimética de los espejos donde se efectúa la identificación y la catarsis, donde se expurga la culpa y el mito se restituye edificado en los parámetros que el arte de la palabra y el arte de la recomposición visual de los espejos le facilitan. "me apresuré a quemar los papeles que no habían ardido aún y pisé las cenizas con la misma rabia con que hubiera pisado los trozos de un espejo roto que me siguieran reflejando."¹³⁵

Para Paul Ricoeur existen tres procesos miméticos: *Mimesis I* es el mundo base del cual el escritor parte, *Mimesis III* representa la recepción final del lector y *Mimesis II* el proceso mismo del texto donde se gesta la conversión de *Mimesis I* a *Mimesis III*. *Mimesis II* se centra en lo que Ricoeur llama "mise en intrigue" que combina en

¹³⁴ .Ibidem, p. 22.

¹³⁵ . Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 275.

proporciones variables dos dimensiones temporales, una cronológica y una no cronológica; la primera la constituye la dimensión episódica del relato, la segunda es la dimensión configurante propiamente dicha, gracias a la cual la intriga se transforma en un evento, creándose de esta manera una totalidad temporal.¹³⁶ Cuando al final de *Beatus Ille*, Solana, el personaje objeto de estudio del joven Minaya, por fin se descubre como el narrador y creador de la intriga, es cuando aparece el verdadero proceso gestador de la novela:

Porque usted [a Minaya] es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir. Usted, que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho a carecer de memoria, que abrió los ojos cuando la guerra estaba ya terminada y todos nosotros llevábamos varios años condenados a la vergüenza y a la muerte, desterrados, enterrados, presos en las cárceles o en la costumbre del miedo. Ama la literatura como ni siquiera nos es permitido amarla en la adolescencia, me busca a mí, a Mariana, al Manuel de aquellos años, como si no fuéramos sombras, sino criaturas más verdaderas y vivientes que usted mismo. Pero ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer, mucho mejores de lo que fuimos, más leales y hermosos, limpios de la cobardía y de la verdad.¹³⁷

Este es el fin último de Muñoz Molina, tanto en esta novela como en *El jinete polaco*: traer del pasado, conjuntar en

¹³⁶ . "Mais ma thèse est que le sens même de l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue résulte de sa position intermédiaire entre les deux opérations que j'appelle mimésis I et mimésis III. Ce faisant, je me propose de montrer que mimésis II tire son intelligibilité de sa faculté de médiation, qui est de conduire de l'amont à l'aval par son pouvoir de configuration." Vid. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, p. 106.

¹³⁷ . Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 278.

imágenes, reflejar en espejos un mundo que sólo a través de la recomposición artística se redime, porque el sólo recuerdo no basta "porque recordar y volver, él no lo sabe aún, son ejercicios tan inútiles como pedir cuentas a un espejo del rostro que hace una hora o un día o treinta años se miró en él";¹³⁸ hace falta ese proceso doloroso de la recomposición, desenterrar el pasado pero no en el recuerdo, sino en la imaginación, rehacer las imágenes, hacerlas pasar por el espejo, sacarlas de sí, hacerlas nacer, vivir y moverse en ese universo virtual que no duplica, sino recrea nuevos mitos, mediante un proceso mágico-lúdico-trágico tras el cual los fantasmas vuelven a vivir en el contexto del espacio vacío de la representación, en ese desciframiento de la propia estructura mitológica plural y multiforme.

El círculo que forman los tres estadios de la *Mimesis* podrían resumirse como configuración, refiguración y lectura; en este sentido *Beatus Ille* guarda una configuración real dada por los dos planos históricos, el individual, con el triángulo entre Jacinto Solana, Mariana y Manuel y la historia moderna de Minaya e Inés; y el colectivo, con el marco de la guerra civil con toda su configuración heroica y

¹³⁸ . *Ibidem*, p. 257.

mítica. La refiguración la dan justamente las palabras y los espejos; y la lectura el observador, que como en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, mira, desde un plano exterior, lo que sucede dentro de la habitación; pero, muy especialmente, dentro del espejo, que colocado al fondo, detrás de todos los personajes, reproduce una realidad imaginaria, no perteneciente al plano físico del espejo, sino al plano de refiguración de Ricoeur, tal y como lo analiza perfectamente Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*.¹³⁹ Ese espejo en *Las Meninas*, refleja visibilidades incompatibles que pasan por encima de cualquier análisis lógico de los espacios; para Foucault la imagen por excelencia es una imagen virtual, plurivalente, cambiante y enigmática, como las que se desprenden de los espejos sabiamente colocados por Muñoz Molina dentro de la casa de Manuel en *Beatus Ille*. Como el espejo de Velázquez, los espejos de Muñoz Molina son espejos autónomos que reproducen lo invisible. Son espejos con vida propia que ven y son vistos, como apunta Foucault en el caso de *Las Meninas*.

su propia imagen en el espejo del rellano lo obligó a detenerse, guardián o enemigo simétrico que le prohibiera seguir avanzando hacia las habitaciones más altas o adentrarse en el corredor imaginario que se prolongaba al

¹³⁹ . Vid. Michel Foucault, "Las Meninas", en: *Las palabras y las cosas*, pp. 13-25.

otro lado del cristal y donde tal vez guarde el olvido varios rostros no exactamente iguales.¹⁴⁰

Pero no solamente estos espejos coincidentes ven y son vistos sino que tienen la facultad inmejorable de restituir lo perdido gracias a la inteligencia totalitaria que poseen:

Quizá -dice Foucault- en este cuadro [*Las Meninas*] como en toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve, a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos.¹⁴¹

El Mismo Muñoz Molina alude al cuadro de Velázquez en cuestión:

Voy -dice un personaje que puede ser el propio autor- a pintar un cuadro: todos vosotros, esta mañana, en el cortijo, bajo esa luz que ni Van Gogh pudo imaginar, unidos por la culpa, y yo solo, a un lado, como Velázquez en *Las Meninas*, mirandoos como si únicamente existierais en mi imaginación y pudiera borraros con sólo cerrar los ojos, como un dios.¹⁴²

¹⁴⁰ . Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 14.

¹⁴¹ . Vid. M. Foucault, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² . Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, p.193.

B. EL ESPEJO INVERTIDO

*Para sobrevivir me ocultaba más
hondo que nunca antes en mi vida*

Antonio Muñoz Molina (*Ardor guerrero*)

En la obra de Muñoz Molina aparece reiterativamente un personaje muy curioso, su primera incursión está en un cuento titulado: "El cuarto del fantasma",¹⁴³ tiene una segunda aparición en la novela *El jinete polaco* y es inmolado finalmente en una novela donde lleva el papel protagónico publicada en 1992 y que lleva por título *Los misterios de Madrid*.

En el cuento "El cuarto del fantasma" Lorencito Quesada -que así se llama el personaje en cuestión- aparece ya definido con ciertos rasgos de la personalidad que lo habrá de caracterizar en las dos obras posteriores: es un joven entusiasta, "un alma de Dios y un corazón de oro", autodidacta, vendedor de telas en un almacén llamado El Sistema Métrico en Mágina.

Además de vendedor de telas, Lorencito -siempre así, en diminutivo- es un incipiente periodista que desliza la pluma

¹⁴³ . Este cuento apareció por primera vez recopilado en el volumen: *Las otras vidas* (Mondadori) y posteriormente formó parte también de la edición de Espasa Calpe: *Nada del otro mundo*.

por las páginas de un periódico de la provincia llamado *Singladura*, un hijo ejemplar que vive con su madre una vida austera y cristiana que complementa con su labor como visecretario perpetuo de una cofradía que lleva por nombre La Adoración Nocturna.

Lorencito Quesada es vivaz, alegre, algo entrado en carnes, inocente y cándido las más de las ocasiones y ferviente seguidor de las teorías sobre seres extraterrestres y naves interplanetarias. En *El jinete polaco* se le distingue además "biógrafo voluntarioso y siempre fracasado de los hombres eminentes de Mágina y su comarca",¹⁴⁴ entre ellos el subcomisario Florencio Pérez, a propósito de quien "buscó, sin fruto alguno, dinero y patrocinio para publicar sus memorias, movido por un entusiasmo que jamás conoció. el desaliento ni el éxito".¹⁴⁵

Entre las múltiples cualidades de Lorencito está el valor que esgrime especialmente en el último de los textos: *Los misterios de Madrid*, así como un manejo peculiar del lenguaje que lo hace único; dice por ejemplo "inveterano" en lugar de inveterado, "una puñalada trasera" por una puñalada

¹⁴⁴ .Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 60.

¹⁴⁵ . *Ibidem*, p. 61.

traperera y "entre la espalda y la pared" por entre la espada y la pared.

El tono con el que conscientemente hemos descrito a Lorencito Quesada está íntimamente relacionado con la naturaleza del personaje e intención de Muñoz Molina al crearlo. Tanto el cuento "El cuarto del fantasma" como la novela *Los misterios de Madrid* protagonizados por Lorencito Quesada, pueden ser considerados dentro del género farsa. Vale la pena hacer ciertas consideraciones al respecto a fin de explicar el trasfondo de dichas obras y sus correspondencias.

Algunos elementos sobre los que vale la pena hacer énfasis caracterizan a la farsa y uno de ellos especialmente es distintivo de ella: la violencia; en la farsa -dice Eric Bentley- "la hostilidad se complace con ella misma";¹⁴⁶ sin embargo, el tratamiento grato de los temas violentos impide que resulte desagradable. Por el contrario, la posibilidad del sentido de lo cómico dentro del género produce, de acuerdo con el valor aristotélico, una catarsis de mayor o menor intensidad. Destaca en la farsa lo que Bentley llama "las fantasías más libres y extravagantes y las realidades

¹⁴⁶. Vid. E. Bentley, "La Farsa", en: *La vida del drama*, p. 237.

más anodinas de la vida cotidiana"¹⁴⁷ como puntos extremos entre los que transcurre la trama en la que el disfraz oculta el verdadero sentido del mito. Es decir, que tras la farsa hay un sentido oculto en el que se dan las substituciones, las sublimaciones y una especial nostalgia de la infancia que explica la alternancia entre la gravedad y la jovialidad que la caracterizan. Existe en la farsa un contraste entre máscara y rostro, entre símbolo y cosa simbolizada, entre apariencia y realidad, todo dentro de un ambiente hostil que nos resulta inocuo cuando aceptamos el mundo de la farsa en su simplicidad aparente.

En la farsa existen el tonto y el pícaro, siendo más abundante la presencia del primer tipo. Lorencito Quesada es, como define Bentley al tonto de la farsa, un ser "que se destruye a sí mismo de continuo"¹⁴⁸

Si vemos los dos textos de Muñoz Molina: *Los misterios de Madrid* y "El cuarto del fantasma" como la correlación de una serie de constantes afines a pesar de sus diferencias de género y su disparidad temática, descubriremos que el tono y las secuencias de los sucesos narrados caben perfectamente dentro de las especificaciones de la farsa.

¹⁴⁷. *Ibidem*, p. 224.

¹⁴⁸. *Ibidem*, p. 231.

Si aceptamos que se trata de dos farsas unidas por un único personaje encontraremos el sentido oculto que subyace bajo los dos textos. En ambos existe implícita una gran violencia. En el cuento, ciertas ideas religiosas bastante heterodoxas están a punto de ocasionar una riña de graves consecuencias entre Lorencito Quesada y un contertulio de cierto café en Mágina. En *Los Misterios de Madrid* la labor detectivesca y policial de Lorencito encaminada a la búsqueda y rescate de la imagen del Cristo de la Greña hacen que Lorencito pierda la vida; pero hasta esa misma muerte, más deducida que narrada realmente, cabe en el terreno de la farsa porque nosotros, lectores, nos negamos a aceptar como real la pérdida de un personaje cuya misma naturaleza escapa a la concepción trágica del héroe sacrificado; la última imagen que tenemos de él dando saltitos entre la multitud para ver pasar triunfante la sagrada imagen por las calles de Mágina en plena Semana Santa y la forma en que veladamente se da a entender su muerte a través de la personalización en segunda voz de un narrador que se había mantenido a lo largo de la novela en un discreto tercer plano, y que sólo haría acto de presencia en caso de que supiera de la extraña muerte de Lorencito, hace concebir esperanzas, pensar que no es

verdad que Lorencito haya muerto, sino que se ha escapado tras bambalinas y aparecerá un día u otro con su pequeña grabadora de bolsillo dispuesto a realizar cualquier reportaje extraordinario, o, que en el peor de los casos, podrá vérselo tras el mostrador del Sistema Métrico despachando telas.

Las máscaras y velos que esconden el mito de los tres textos en los que aparece Lorencito constituyen la tarea principal de este análisis.

La perseverancia de Lorencito Quesada a través de dos novelas y un cuento y su naturaleza misma invitan a explorar otros caminos y encontrar el mito que crea a Lorencito Quesada desandando el camino de la creación en busca de sus orígenes motivacionales.

Estudiando cuidadosamente las apariciones de Lorencito Quesada a lo largo de la narrativa de Antonio Muñoz Molina descubrimos que Lorencito es un alter ego del propio Muñoz Molina. Lorencito encarna al joven tímido y dubitativo que fue Muñoz Molina y que se hace evidente en otros dos textos suyos sobre los que habremos de detenernos muchas veces: *Ardor guerrero* y *El dueño del secreto*; obras en las que el tono autobiográfico es muy claro.

Lorencito es el espejo invertido del escritor famoso, ganador de varios premios y miembro más joven de la Real Academia de la Lengua.

Ardor guerrero es un texto de carácter autobiográfico donde Muñoz Molina narra los avatares que sufrió durante el servicio militar. Este libro tiene un epígrafe de Montaigne que denuncia claramente su naturaleza: "Así pues, lector; yo mismo soy la materia de mi libro". Con esta advertencia, se nos reduce considerablemente el riesgo de la marcha por el camino espinoso entre la realidad y la ficción; entre la denuncia y la catarsis y la sublimación y el recuerdo enaltecido. Por lo cual nos puede resultar relativamente fidedigno y confiable desde la primera instancia.

Lo primero que notamos al abrir el libro es un retrato del propio autor vestido de recluta y no podemos menos que recordar, al ver su cara redonda y su sonrisa franca e infantil, propia de sus dieciocho años, el rostro y bonachonería propios de Lorencito Quesada.

En el capítulo siete de *Ardor guerrero* habla sobre sus máscaras:

Para sobrevivir me ocultaba más hondo que nunca antes en mi vida. Emboscaba lo mejor de mí o lo más irreductiblemente mío para dejarlo a salvo no ya de la presión exterior, sino de los mecanismos de obediencia, de embrutecimiento y olvido que también eran yo y que ya estaban dentro de mi alma antes de

que los revivieran la disciplina y la claustro fobia del ejército.¹⁴⁹

Dos son los términos que nos interesa destacar: ocultar y emboscar; en Muñoz Molina es un hábito la práctica de estos dos mecanismos de evasión. Su labor misma como escritor está condicionada a esta transposición de su propio yo en el yo de los personajes que crea:

Iba por la calle y encontraba a mi alrededor, sin buscarlos, fragmentos de una historia, iluminaciones instantáneas y resplandecientes que surgían sin motivo y unos segundos después ya se habían vinculado entre sí para constituir un argumento en el que yo, más que el autor, era uno de los personajes [la subraya es nuestra].¹⁵⁰

El escritor, vivo y latente en cada personaje elegido, vuelca en él -metamorfoseada- esa parte de sí mismo que vive en la ficción la porción de realidad que su interior produce.

El siguiente fragmento corrobora la imagen de Lorencito Quesada como el espejo invertido del propio Muñoz Molina:

De pronto comprendía con más asombro que remordimiento que en mi reclusión habitual en mí mismo había no sólo timidez y predisposición hacia la soledad, sino también una dosis inadvertida de soberbia, una falta de atención desdeñosa e inepta hacia el mundo real y las personas que me rodeaban.¹⁵¹

¹⁴⁹ . Vid. A. Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, ed. cit., p. 95.

¹⁵⁰ . *Ibidem*, p. 324.

¹⁵¹ . *Ibidem*, p. 251.

Lorencito es jovial y ama la interrelación con los demás aunque le cuesta mucho trabajo porque en el fondo de su ser es tímido y apocado -como Muñoz Molina-; si el escritor confiesa su "ineptitud desdeñosa" para con el mundo, Lorencito en cambio desborda amor y admiración por todo y todos cuantos le rodean. Lorencito es un personaje creado con amor, pero también con sarcasmo; encarna rasgos de personalidad autobiográficos pero también carencias; alterna efectos de concavidad y convexidad, idealiza y ridiculiza al mismo tiempo al objeto reflejado en este proceso encaminado hacia la consumación del sacrificio.

Se confirma en este texto autobiográfico el espíritu dubitativo e inseguro de Muñoz Molina, al menos en una etapa temprana de su vida, que se encarna en Lorencito Quesada con un sentido contradictorio que fluctúa entre la simpatía y la crueldad; sí, Muñoz Molina siempre ironiza su discurso narrativo cuando se refiere a Lorencito, pero en el fondo hay un dejo de ternura; y si recurre muchas veces a él pero al final lo mata en un acto simbólico y liberador, es porque en él se reconoce; Lorencito es el receptáculo donde Muñoz Molina coloca muchos de sus demonios personales para prenderles fuego. Lorencito Quesada acentúa los rasgos de la

realidad en la caricatura, evidenciando los defectos más ostensibles pero dibujando en el rostro un amable y condescendiente gesto de buena fe que disculpa la crítica y el tono burlesco e incide certeramente, sin embargo, en los puntos esenciales de la personalidad caricaturizada.

En *El dueño del secreto* el personaje central acusa también fuertes rasgos autobiográficos que confirman todo lo dicho hasta el momento: "Yo había nacido para periodista, y periodista de raza [la subraya es suya] según leía algunas veces y lo había dejado todo para irme a Madrid".¹⁵²

De nuevo en este libro, el espíritu inseguro y dubitativo de Muñoz Molina queda al descubierto: "llamar a alguien, sobre todo a un desconocido, me ponía nervioso, y nunca estaba seguro de haber introducido bien la ficha o marcado el número correcto."¹⁵³

Es importante contar la trama de esta novela porque arroja luces importantes: el joven protagonista participa de manera tangencial en un complot para derrocar a Franco y es incapaz de guardar el secreto; finalmente la intentona se ve frustrada y él se siente culpable, aunque su indiscreción no fuera precisamente la causa del aborto del movimiento. Su

¹⁵² . Vid. A. Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, ed. cit., p.29.

¹⁵³ . *Ibidem*, p. 26.

culpabilidad se centra más que nada en el hecho de haberse fallado a sí mismo y a su jefe, implica un fracaso y su valía se tambalea en forma peligrosa. La necesidad de silencio, la necesidad de la máscara se vuelve evidente. Guardar un secreto es poseer un mundo propio, un mundo que no se puede compartir porque se desvirtúa y el personaje muestra una debilidad de carácter que crea su sentimiento de culpa. El tono de confesión es claro en este fragmento: "Ya entonces, a los dieciocho años, padecía yo una debilidad de carácter que me ha perjudicado siempre mucho, más en mi respeto hacia mí mismo que en mi trato con los demás",¹⁵⁴ o bien: "me jacto de ser hombre reservado y poco amigo de confidencias personales. Es falso."¹⁵⁵

Lorencito Quesada, el repórter vivaz, el contertulio, el vicesecretario de la cofradía, es un ser sin secretos, sin vida interior, sin complicados meandros psicológicos o existenciales; es simple y llanamente un personaje grotesco que externa sus resortes motrices aglutinados en uno solo: Lorencito Quesada necesita ardientemente ser aceptado y para ello despliega argucias torpes, simplistas, ingenuas que tratan de esconder inútilmente su gran timidez y su

¹⁵⁴ . *Ibidem*, p. 15.

¹⁵⁵ . *Idem*.

inseguridad. El personaje de *El dueño del secreto* se acerca mucho a Lorencito Quesada: inexperiencia, ambiciones, pasiones, actitudes; sin embargo, entre ambos existe una diferencia radical: mientras Lorencito es un personaje grotesco, el personaje de *El dueño...* es un personaje trágico. Si este último deja como resabio la angustia, el primero es un receptáculo donde Muñoz Molina deposita aquellos elementos de su propia personalidad que son un obstáculo y una molestia y en un tono jocoso lo sacrifica como un acto de exorcismo tras el cual él saldrá liberado.

Los misterios de Madrid es una novela con varios ropajes que habrán de caer como otras tantas máscaras que distorsionan y distraen la ruta hacia el trasfondo real de la obra misma y su sentido en el contexto global de la persona y la obra de Muñoz Molina.

En *Los misterios de Madrid* Lorencito es sacrificado de una vez y para siempre como un acto necesario, indispensable ¿por qué?

¿Qué representa o mejor dicho a quién representa o vivifica Lorencito Quesada?

Lorenzo Quesada...Quijada...Quejana...Quijano. Alonso Quijano, ésta es la filiación del personaje de Muñoz Molina.

El ilustre hidalgo manchego visto en su proyección carnavalesca se convierte en Don Quijote de la Mancha, defensor del sueño, del ideal de belleza y de justicia, destructor del mal, desfacedor de entuertos, caballero andante, héroe en periplo que muere sacrificado en aras de la cordura; caballero enjuto de carnes, gran lector de novelas de caballerías, valiente y esforzado aventurero para quien las derrotas de la realidad constituyen los triunfos de la verdad. Como apunta Francisco Monterde en su ensayo "La dignidad en Don Quijote", el gran acierto de Cervantes es el equilibrio entre el valor y la locura.¹⁵⁶

Lorenzo Quesada, como un nuevo Don Quijote sale de Mágina donde su vida transcurre entre los metros de tela de los almacenes de El Sistema Métrico para trasladarse a Madrid a la persecución de una aventura reivindicadora: recuperar una imagen de Cristo robada a una de las cofradías más importantes de su pueblo natal.

Lorencito Quesada es la imagen invertida de Don Quijote, como lo es del propio Muñoz Molina, escritor maduro; si el héroe de Cervantes es énjuto de carnes, Lorencito es más bien obeso; si Don Quijote es austero, Lorencito es cursi; si Don

¹⁵⁶. Imprenta Universitaria, 1959.

Quijote es un héroe seguro de sí mismo, Lorencito es dubitativo y tímido en extremo; si Don Quijote es valiente por convicción, Lorencito lo es más bien por compromiso; si Don Quijote cambia el mundo, Lorencito apenas aspira a que el mundo lo reconozca a él; si Don Quijote es un rebelde, Lorencito es condescendiente y humilde, pero en cuanto a hazañas nada tiene que envidiarle el repórter en ciernes al caballero de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Don Quijote es el héroe de su mundo idílico, Lorencito en cambio ama la sensualidad en todas sus formas y se atreve, de cuando en cuando a ejercer satisfactores de orden práctico a su monacal existencia.

¿Por qué Antonio Muñoz Molina sacrifica a Lorencito Quesada? ¿Por qué le niega más posibilidades de existencia y no sólo lo abandona a la vida exclusiva y autónoma de un texto? ¿Por qué dejar claro que Lorencito Quesada ha muerto? ¿Por qué esa necesidad catártica de evidenciar su muerte?

Los misterios de Madrid es en primera instancia una novela policiaca del género negro; es decir, en ella hay un delito que perseguir, varios crímenes, sexo y violencia. Pero este primer misterio es sólo aparental, tras la envoltura externa de la novela policiaca aparece la ironía como

elemento que induce el espacio carnavalesco donde el ser y el parecer invierten sus valores habituales para crear una tercera instancia que es el ámbito real de la novela: un héroe grotesco, rey del carnaval, reivindica mediante la propia inmolación la pervivencia de una estructura moral y social: el catolicismo a ultranza con su basamento idolátrico, sus jerarquías anquilosadas y sus prebendas inobjectables. Lorencito Quesada es el Mesías de una institución caduca, depravada y caricaturesca como el propio Cristo de la Greña engalanado con el pelo y las uñas arrancadas a un mártir de la fe y preservadas en la imagen con un sentido alegórico, enaltecedor del sacrificio original pero convertido al cabo del tiempo en tráfico morboso, símbolo de los intereses más abyectos.

Es interesante observar la cercanía que vista así, tiene esta novela de Muñoz Molina con Valle Inclán y su teoría del esperpento. Cuando en *Luces de Bohemia* dice Valle Inclán a través de la voz del personaje Max Estrella: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento" [la subraya es nuestra] nos da la clave literaria de la gestación de Lorencito Quesada.

Es importante explicar a grandes rasgos en qué consiste este reflejo en espejos cóncavos del mundo clásico, porque sólo así se justifica su origen grotesco: Se basa en una idea de Platón expresada en *La República*: Dice Sócrates que el espejo capta la apariencia de las cosas, entonces el artista es un creador de apariencias. Desde luego Platón se refiere a un espejo normal, plano. La realidad así captada por el espejo reproducirá una imagen fiel de su original, dando por resultado una imagen clásica de un mundo clásico; pero, cuando la realidad a reflejar, como en el caso del esperpento y del teatro del absurdo y de la literatura grotesca de nuestros tiempos, es una realidad distorsionada de origen, necesita lo que Valle Inclán denomina: "una estética sistemáticamente deformada" es decir, una estética reflejada sobre un espejo de la misma naturaleza de la realidad, esto es, un espejo cóncavo. Vuelve a decir Max Estrella: "Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas" y agrega: "la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta".¹⁵⁷

¹⁵⁷ . Todos estos conceptos corresponden a la escena duodécima de *Luces de bohemia* y corresponde al diálogo entre Max y don Latino sostenido poco antes de la muerte de Max, frente al portal de su casa.

La verdad yace bajo estas formas esperpénticas de lo incongruente y lo grotesco, es una redefinición del sentido trágico de la vida y una forma novedosa de la tragedia tradicional como lo destacan muy bien Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas en el libro *Visión del esperpento*.¹⁵⁸

Para Valle Inclán existirían dos realidades esperpénticas: los esperpentos naturales y genuinos y los esperpentos ficticios, que serían los creados por un artista.

Lorencito Quesada sería una figura esperpéntica ficticia, es decir, creada o recreada por su autor a partir de una realidad concordante con su propia naturaleza de acuerdo con la teoría de la matemática perfecta del espejo cóncavo. A partir de una frase tomada también de Valle Inclán de la obra *Los cuernos de don Friolera* que dice: "reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante" podríamos confirmar en forma definitiva la filiación Muñoz Molina-Lorencito Quesada bajo los lineamientos de una estética coherente con su propio signo.

¹⁵⁸ . "Primero, y por artificioso que sea, el estilo que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico, surge de una circunstancia histórica; es decir, lo incongruente y lo grotesco, frutos de la fórmula literaria del espejo cóncavo, son formas estética y míticas en las que yace lo verdadero". Vid. R. Cardona y A. Zahareas, *Visión del esperpento*, p. 30.

C. REFLEJOS DEL PASADO

aquellos daguerrotipos de Dios
que perseguía en Macondo un
personaje alucinado de García Márquez

Antonio Muñoz Molina (*El Robinson urbano*)

La Fotografía es otra forma del espejo, pero una forma peculiar, cuyas características inciden sobre los fines que se persiguen en su utilización, es, en palabras de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, "una profecía al revés".¹⁵⁹ Es la autentificación del pasado.

Antonio Muñoz Molina en *El jinete polaco* manifiesta un interés primordial en el elemento fotográfico: un baúl, lleno de fotografías, representa la posibilidad reconstructiva del mito de su propio origen. Dónde, cómo, cuando, el por qué él es, él está, inserto en un mundo hecho de pasados heroicos y claudicaciones, de realidades y ficciones indiscriminadamente impresas sobre papel, guardadas en un cofre ambulante que preside, en un espacio cerrado e íntimo, los actos irrepetibles y reiterados del amor de una pareja que se descubre en el tacto, en el olfato, en el cansancio y en la lujuria pero también, fundamentalmente, en el recuerdo,

¹⁵⁹ . Vid. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 151.

conducido, inducido, propiciado por la innúmeras fotografías de Ramiro Retratista, legendario fotógrafo de Mágina, Itaca del personaje Manuel, figura claramente autobiográfica de Muñoz Molina. ¿Por qué es tan importante este arcón? no es desde luego un pretexto, no es sólo un recurso literario, es más, mucho más que un simple recuento de referentes evocadores; Roland Barthes da en el clavo: "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."¹⁶⁰ La Fotografía se convierte así en *El jinete polaco* en una llave para acceder al pasado por encima del mito, una fórmula mágica para integrarse a la Historia, la Historia personal y la Historia colectiva y construir entonces una identidad cabal.

En *El jinete polaco* el efecto del espejo que tiene también la fotografía, posee, en una tercera instancia, la posibilidad de la captura esencial del modelo detenido en un tiempo y en un espacio transgresores de las leyes de la continuidad y el movimiento. En la fotografía, cuando es una buena fotografía, no son los rasgos los que se capturan, se captura, incorruptible, la esencia de los actos y de las

¹⁶⁰ . *Ibidem*, p. 152.

intenciones, la esencia de los seres, su verdadero yo captado en un instante único, que puede o no contener esa esencia cuya perdurabilidad la hace única.

Entre la realidad de fuera y la realidad de dentro del mundo de la Fotografía existe una posibilidad de incidencia y relación: incidencia del mundo móvil sobre el mundo fijo, lo cual significa que ambos mundos no son iguales ni mucho menos simétricos y que su semejanza no es identidad sino referencia. Roland Barthes bucea en el sentido esencial del fenómeno fotográfico. Anota Barthes: "Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento".¹⁶¹ La Fotografía no es pues, más que la plasmación de un referente de realidad suspenso en el tiempo y en el espacio; un "referente obstinado" como apunta Barthes, y en la palabra obstinación estará justamente la clave para entender la reiterada presencia de las fotografías en *El jinete polaco*. El referente "se adhiere" dice Barthes, entendiéndose esto como un acto mágico con mayor o menor capacidad representativa de aquello que esencialmente posee el modelo en movimiento.

¹⁶¹. *Ibidem*, p. 33

La imagen congelada de la Fotografía tiene que ver con el tiempo, el tiempo más allá de Cronos, un tiempo mítico que apresa la imagen y otro tiempo mítico que la desata.

Estos relojes -dice Manuel, el personaje central de *El jinete...*- no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuándo, en todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades de los vivos y de los muertos se congregaran ante mí como en el baúl insondable de Ramiro Retratista.¹⁶²

Barthes coincide con Muñoz Molina en la certidumbre de "ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto".¹⁶³ En este retorno de lo muerto está justamente la razón de la credibilidad que se adquiere frente a la fotografía, puesto que este fenómeno de luz retenida sobre un papel, ratifica y corporiza la existencia del pasado e incluso augura el futuro, puesto que al mirar una fotografía se tiene la certeza de que se ha sobrepasado el umbral del presente en el hecho de la irrepetibilidad del instante. Si en *Beatus Ille* la realidad se transforma estéticamente en los espejos, si la memoria oculta en el azogue se mantiene como mudo espectador de la realidad reflejada, en *El jinete polaco*

¹⁶² . Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 31.

¹⁶³ . R. Barthes, *La cámara lúcida*, ed. cit., p. 39.

la contundencia de la fotografía es, en términos de Roland Barthes: "un certificado de presencia".

Habría que delimitar exactamente qué es lo que la fotografía reproduce; dice Barthes que no es lo abolido por el tiempo o la distancia sino " el testimonio de que lo que veo ha sido".¹⁶⁴

Sin embargo, la Fotografía por sí misma no basta, hay un discurso sutil que subyace por debajo de la evidencia, un discurso formado por palabras y más allá de ellas, un discurso hecho de amor, de un amor sensual que adquiere su autenticación espiritual mediante la suma de todo eso que ambos personajes son: pasado y presente, Historia y Evidencia, sensorialidad y conocimiento orientados hacia un futuro posible, construido sobre la base del enfrentamiento valeroso con ese pasado tocado por la guerra y por la culpa, por la apatía y el desánimo, por la negación tácita de lo que se es originalmente, en un retorno, en una vuelta reconstructiva donde todo es importante porque todo es uno y lo mismo. Cada elemento se complementa y se añade, se involucra con el otro en complicidad absoluta en un acto litúrgico del cual los personajes saldrán vivificados, "más

¹⁶⁴ . *Ibidem*, p.145.

lejos todavía, más allá de su doble memoria personal" como dice Muñoz Molina, una memoria:

confabulada, insuficiente, todavía dispersa, en un tiempo al que difícilmente llega la imaginación y del que ni siquiera hay testimonio en el archivo de Ramiro Retratista, pero en el que anidan las raíces más antiguas del azar [...] nacidos de una suma de casualidades y desgracias y de una nada en la que saben que se disgregarán igual que sus mayores y que no les importa, eternos cuando se miran sobrecojidos de deseo.¹⁶⁵

Con todo esto hay una meta que alcanzar, meta que implica una responsabilidad insoslayable:

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.¹⁶⁶

En esta búsqueda que deconstruye y reconstruye el mito a la caza de una autenticidad personal, los sentidos entran en un sincretismo muy especial donde la fotografía no sólo es vista, es también escuchada:

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 a una plaza sombreada de álamos que ya no existen y reconozca y recuerde voces que suenan en la infancia de mis padres y ecos de llamadores golpeando puertas de casas en las que no vive nadie desde hace muchos años.¹⁶⁷

¹⁶⁵ . Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 32.

¹⁶⁶ . *Ibidem*, p. 33.

¹⁶⁷ . *Ibidem*, p. 58.

Con la frase: "él (Ramiro Retrartista) retrataba lo mismo a los vivos que a los muertos" queda de manifiesto que no es sólo la vida detenida en el instante y congelada, también la muerte se perpetúa, como si con ello se perpetuara también el instante del cambio de condición. La muerte -así lo prueba la fotografía de la mujer emparedada que tanto revuelo causa en Mágina- necesita también de un aval tangible porque la Muerte no es estática, sino mutable, como la Historia; a excepción de la memoria del espejo todo es mutable, todo se transforma en su devenir cronológico con la premura de la inmediatez. La Fotografía es una herida traducida en imagen, dice Barthes, y en esa plasmación en toda imagen está la muerte; la fotografía es un acceso a un "infra-saber" por eso es peligrosa. "La foto es como un teatro primitivo -dice Barthes- como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos".¹⁶⁸

Es indispensable detenerse un poco en este hecho de la emparedada incorrupta y sobre todo en el ritual de la toma de su fotografía por parte de Ramiro Retrartista porque todo ello viene a corroborar, tanto las ideas de Barthes, como el

¹⁶⁸. Vid. R. Barthes, *La cámara lúcida*, ed. cit., p. 72.

sentido de la presencia reiterada de las fotografías en la novela:

Se echó hacia atrás, mirando siempre aquellos ojos como de pálido vidrio azul escarchados de polvo e invariablemente fijos en los suyos, corrigió la disposición de los focos, moviendo las manos casi a la misma velocidad que su ayudante, con el que mantenía en silencio copiosas diatribas, escondió la cabeza bajo la cortinilla de felpa negra de la cámara, que se pareció entonces a la joroba de don Mercurio, 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 del 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.¹⁶⁹

La emparedada es en sí misma un símbolo del pasado que aparece de pronto con todas sus incógnitas a flor de piel, esa emparedada es la bisabuela del propio Manuel, la madre que deja tras de sí a un hijo hospiciano cuyo apellido es Expósito; una figura que semeja estar viva pero que no lo está y sin embargo es testimonio de un tiempo pretérito que se manifiesta como un milagro de coexistencia gracias a su aparición milagrosa, pero gracias también al ritual fotográfico de Ramiro Retratista que crea un sistema de vasos comunicantes entre los signos de la vida y de la muerte puesto que la inmovilidad innata de la emparedada se confunde con la inmovilidad intrínseca de la fotografía resolviéndolo

¹⁶⁹. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., pp. 74-75.

en una presencia atemporal significativa por sí misma. "La fotografía es la momificación del referente" dice Barthes. La muerte en persona, afirma también el investigador, no es otra cosa que una imagen total, desprovista de cualquier otra cosa; vida y muerte se confunden en esta particular fijación de la presencia incluso ante la propia conciencia del fotógrafo; dice el narrador de *El jinete polaco* refiriéndose a Ramiro Retratista: "cuando examinaba una foto recién hecha pensaba que a la larga sería, como todas, el retrato de un muerto, de modo que le intranquilizaba siempre la molesta sospecha de no ser un fotógrafo, sino una especie de enterrador prematuro".¹⁷⁰

La inversión de la imagen dentro de la cámara corresponde a la imagen deformada del espejo, lo cual nos lleva al sentido de la farsa, violenta de por sí. "En la farsa como en el drama -dice Eric Bentley-, se nos permite disfrutar de la violencia pero somos dispensados de sus efectos",¹⁷¹ creo que ésta es la clave de la catarsis efectuada a través de la fotografía cuando ésta se juzga desde la perspectiva de la farsa; en la siguiente experiencia de Ramiro Retratista queda perfectamente comprobado:

¹⁷⁰ . *Ibidem*, p. 93.

¹⁷¹ . *Vid*, E. Bentley, *op. cit.*, p. 207.

Veía a alguien posando en su estudio y antes de esconder la cabeza bajo la cortinilla ya se imaginaba la cara que tendría en la foto cuando estuviera muerto, y sólo se olvidaba de ese vaticinio lúgubre cuando miraba a través de la lente la figura invertida: entonces el caballero solemne o la dama vanidosa o el jerarca mutilado con la boina roja y condecoraciones se convertían en equilibristas absurdos que intentarían mantener cabeza abajo toda su irrisoria dignidad.¹⁷²

El manejo adecuado de la violencia es el eje sobre el cual gira el sentido de la farsa, "si el arte no tiene en cuenta la violencia -dice Bentley- no puede llegar al fondo de las cosas".¹⁷³ Es evidente que en este proceso de introspección de Muñoz Molina en el acervo, tanto de su historia personal como de su historia colectiva, la violencia es un factor preponderante; no sólo la violencia obvia de la guerra civil, sino la otra, más callada, pero aún más destructiva: la violencia de la escisión, de la delación de la posguerra, de la ruptura de los afectos y de las estructuras familiares y sociales; la violencia de la personalidad fracturada entre dos fuerzas, la tradición y el desarrollo; la necesidad de la huida y la necesidad del retorno.

Por todas estas razones, dentro de la cámara oscura de Ramiro Retratista los personajes se instalan en los espacios

¹⁷² . Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 92.

¹⁷³ . Vid. E. Bentley, *op. cit.*, p. 206.

de la farsa. Decía Aristóteles en su *Poética* que mediante la compasión y el temor se efectúa la adecuada catarsis de las emociones. En *El jinete polaco* Muñoz Molina sufre evidentemente de estos dos sentimientos y en las fotografías los reúne para efectuar su propia catarsis más la catarsis del lector al cual le llega el mensaje por distintas vías: la vía de la escritura que se instala en los planos de la contemporaneidad del relato y en el recuerdo y por la vía objetiva de las fotografías, no incluidas en el libro pero descritas con puntualidad por el narrador-autor de la novela. Cuando este acto fotográfico asume las características de la farsa, el lector recibe un impacto inmediato puesto que la simplicidad del género va directamente sobre las cosas, sin la dualidad de máscara-rostro, símbolo y objeto. Los personajes retratados, desprovistos de la dimensión heroica que la historia les confiere, muestran sin ambages el sentido real de su naturaleza y alejándose de la tragedia se humanizan hasta el grado de contemporizar con el narrador y los lectores mostrando aquello que muestra la farsa: "las realidades más anodinas de la vida cotidiana" junto con "las fantasías más libres y extravagantes".¹⁷⁴

¹⁷⁴. *Ibidem*, p. 224.

La fotografía en su carácter fársico, permite más ágilmente el acceso al sustrato onírico que origina la novela; desmitifica, descubre, desenmascara verdades dolorosas y juega con una realidad diversificada ordenando el caos y la violencia subyacentes con la regularidad y la moderación de la farsa, que no atenúa sino realza mediante ese arte de extremos el efecto violento de la verdad allí representada.

La farsa permite el dialogismo entre la hostilidad y la frivolidad en el marco de una historia que participa de ambos contextos como una forma de acercamiento displicente a la locura. Si la forma extrema por excelencia del teatro es la farsa, y una situación extrema del hombre es la locura, el medio para llegar a ella con la garantía del retorno sin riesgos es precisamente un arte de este tipo. La fotografía y la farsa, unidas dentro de la caja oscura de la cámara, actúan como catalizadores en el peligroso viaje de la reconstrucción del pasado y su integración a un presente en el que los fantasmas se corporizan en la fotografía desapareciendo en ese instante su condición espectral. Al explicarse la farsa, Bentley apunta que "la vida es una especie de trajín universal, un precipitarse de una alcoba a

otra, inducidos por demonios mucho más formidables que la sensualidad";¹⁷⁵ *El jinete polaco* es un buen ejemplo de esto. En la novela de Muñoz Molina hay muchas alcobas a cual más complejas: mitos, leyendas, cotidianidad, heroísmo, miseria, parentescos, que se resuelven en los daguerrotipos de un arcón que funciona como una caja de pandora que una vez abierta hace inaplazable el contacto con los demonios que guarda dentro. Sumergirse en ese arcón rebasa los límites de la curiosidad y de la melancolía; crea una conciencia basada en la complicidad del sentimiento compartido; inicia un viaje dirigido, crea una representación.

En el camino de la búsqueda verbal y literaria aparece la anamnesis, entendida como revivificación en signos representativos de estados de ánimo tanto individuales como colectivos. La perennidad, dice Helena Beristáin hablando de anamnesis, se hace de sucesivas actualizaciones;¹⁷⁶ *El jinete polaco*, con todas sus evocaciones pictóricas, fotográficas y verbales, no busca sino perpetuar un pasado circular que viene a ser la afirmación en espiral del presente de su autor.

¹⁷⁵ . *Ibidem*, p. 229.

¹⁷⁶ . Vid. Helena Beristain, "Anamnesis" en: *Diccionario de poética y retórica*.

Se trata -cito a Helena Beristáin- de una resucitación de situaciones marcadas por datos sensoriales, emotivos, afectivos, pero también por el entorno que los produce y por un nuevo efecto de sentido que es al mismo tiempo rescatado y reinventado con nuevos latidos, a la luz de la distancia.¹⁷⁷

Roland Barthes por su parte dice que ninguna anamnesis podrá hacerle sentir, como la fotografía, de manera tan vívida las sensaciones del pasado. Muñoz Molina echa mano de todos los recursos posibles: la anamnesis literaria, la fotografía, la música y el cine propios de una época; voces, efectos, sonidos, imágenes que se conjuntan en un ritual -el del amor- para acortar la distancia entre el ayer y el hoy facilitando así la posibilidad de un mañana sin velos fantasmagóricos donde los personajes asumen su devenir histórico a partir de la asimilación amorosa de su pasado.

La viabilidad del espejo va más allá de la reproducción de lo tangible; el espejo encierra en su interior una realidad virtual de visibilidades incompatibles a primera vista.

El espejo es un espectáculo en el amplio sentido que la palabra tiene: "aquello que se ofrece a la vista o contemplación intelectual", puesto que reúne inteligentemente los diferentes actos que conducen a la composición artística

¹⁷⁷. *Idem.*

como son la discriminación de distractores y el realce de lo sublimado. El espejo es por tanto un ente autónomo que encierra, más allá del azogue, el envés de la psique; el espejo ve y es visto y ejerce su dominio sobre los seres y las cosas reflejados, y también, generosamente, restituye el o los rostros verdaderos desproveyéndolos de las máscaras posibles y subsecuentes.

El espejo es también un prisma que multiplica y divide simultáneamente la realidad que se nos aparece a primera vista como individual y única.

El espejo es la encarnación, entre otros, del mito de Narciso. La duplicación del ser en el efecto maravilloso del estar frente a frente consigo mismo. Otto Rank, en *El doble*, cita una frase de Thomas Mann que explica el proceso generador de la narrativa: "El amor a uno mismo es siempre el principio de una vida novelesca". Otto Rank marca el sentido de lo biográfico como principio de la literatura. Desde esta perspectiva, un libro de Antonio Muñoz Molina que resulta capital es *Ardor guerrero*; en él, la biografía trasciende el plano de lo anecdótico y se convierte en narrativa, es decir, en ficción, en realidad creada, pero también a la inversa, lo narrado, con todo lo que tiene de novelesco en sus

propósitos, composición y seguimiento, se nutre de lo biográfico como de su materia prima. En *Ardor guerrero*, Antonio Muñoz Molina mira por el espejo de la ficción al joven dubitativo e inexperto que alguna vez fue él mismo, vestido de militar por fuera y de terror por dentro. Se mira con amor, con una ternura no exenta de lástima, pero también con orgullo porque más allá de la literatura él sabe cuánto, desde aquél entonces, ha crecido y madurado y progresado aquel joven desmañado que aparece en la contraportada del libro con un grito de soledad y desvalimiento en la mirada. *Ardor guerrero* representa un viaje hacia el pasado, una aventura en busca del origen; ¿cuál es el proyecto de hombre que la sociedad en la que hemos sido educados fomenta? se pregunta Muñoz Molina en una entrevista televisada, y la respuesta es: uno que irrumpe atropellando, que corrompe, que se desvirtúa en el oficio de ser, gracias en gran medida a estos apartes de represión y de castigo que son los campos de entrenamiento del servicio militar, donde un hombre se puede envilecer rápidamente en el momento en el que aprende, después de ser pisoteado, a pisotear a los demás; el espejo se convierte así en conciencia-aprendizaje, en experiencia a través de la cual el proyecto de vida endereza o fija el

rumbo. La conciencia de sí mismo -explica Otto Rank- se adquiere a partir de la evidencia del otro, y ese otro puede no ser sino la contemplación del propio ego, y desde ese ego primitivo percibir lo absoluto dentro de la fluctuación de relaciones. La imagen del espejo es el alter ego, una relación del hombre consigo mismo y sus discrepancias que desde la perspectiva de una imagen independiente, aún siendo duplicidad de sí mismo, establece y permite el diálogo.

El amor en este juego de reflejos -dice Otto Rank- substituye a la muerte; la muerte del doble se reemplaza por el significado del amor. *Ardor guerrero* es, ante todo, un ejercicio de amor en el que Muñoz Molina se recupera a sí mismo salvando a ese otro yo que también es él, de la muerte que implica el olvido, ese diluirse lentamente en el presente alucinado por su inmediatez inaprensible.

En *Beltenebros*, al igual que en *Beatus Ille*, hay dos hechos paralelos en el transcurso de la narración; estos hechos, que en *Beatus Ille* son dos historias de amor vividas por distintos personajes en diferente tiempo y en el mismo espacio, en *Beltenebros* están marcados por las ejecuciones que el personaje central debe hacer de dos traidores al partido comunista en la clandestinidad durante la época de

Franco; estos acontecimientos se asemejan como las dos imágenes del espejo, y en medio de ambas, transcurre el tiempo.

Pero no sólo está presente el paralelismo de las acciones, las imágenes reflejadas son también una constante a lo largo de todo el discurso narrativo, sin ser tan abundantes como en *El jinete polaco* o en *Beatus Ille*: "alguien me había mirado desde la verticalidad de su sombra, repetida como una presencia oscura en el espejo del tocador".¹⁷⁸ Aquí hay una triangulación interesante del reflejo que vale la pena analizar, es el hombre más su sombra y ésta, proyectada en el espejo como "una presencia oscura" . "Lo que veía -dice el personaje un momento después- eran las imágenes de un sueño que tal vez se parecía a la realidad igual que esa sombra que estaba mirándome se parecía a su doble inverso del espejo".¹⁷⁹ Tratemos de desentrañar la metáfora: hay un eje central que es la realidad, pero ésta, imposible de ser percibida directamente, por su peligrosidad, quizá, tiene que ser observada de otra manera, estamos aquí ante la presencia del mito de Medusa, una de las Gorgonas, que si era mirada directamente, convertía en piedra a su

¹⁷⁸ . Vid. A. Muñoz Molina, *Beltenebros*, ed. cit., p.145.

¹⁷⁹ . *Idem*.

observador. Antonio MUñoz Molina crea la metáfora del espejo porque la realidad que enfrenta en su literatura posee este mismo poder petrificador sobre su propio ánimo; hay que mirarla sobre el espejo, esto es, a través de la obra de ficción; pero aún más, la imagen del espejo es la sombra invertida del modelo original, lo cual significa que es el mundo onírico con sus propias reglas espacio-temporales que se asemeja, pero que no es la realidad, el que se proyecta sobre el espejo, es decir, sobre la escritura, justificando así la imagen invertida de la cámara fotográfica.

La luna se convierte en un espejo más en su última novela: *Plenilunio*, donde muestra un presente abyecto y aterrador representado por un degenerado asesino violador de niñas. El espejo es un espacio mágico que permite la duplicación de los tiempos y de las acciones visto como la irremisible presencia del círculo cerrado de la fatalidad: "Todo exacto, duplicado, idéntico, todo repetición y simultaneidad, como el despertar de cada madrugada con los números rojos en la oscuridad doble de la habitación y del espejo"¹⁸⁰. Los ojos son otra variante del espejo, su condición convexa modifica y determina la recepción de la

¹⁸⁰. Vid. A. Muñoz Molina, *Plenilunio*, p.304.

imagen: "Buscaba unos ojos, una cara que sería el espejo de un alma emboscada, un espejo vacío que no reflejaba nada, ni el remordimiento ni la piedad"¹⁸¹. Esta multiplicidad de posibles interpretaciones de una realidad dada enriquece el mundo ficcional de Muñoz Molina, pero acrecienta también la angustia: "Era, como yo mismo en los espejos, un fantasma de otro, una existencia conjetural y perdida";¹⁸² es decir, estamos hablando de probabilidades y de apariencias, de viables y múltiples interpretaciones en una "selva de espejismos"¹⁸³ donde el autor desempeña el papel del durmiente que sueña los resabios de su propia realidad: "mi memoria era a veces un trémulo sistema de espejos comunicantes",¹⁸⁴ dice el personaje de *Beltenebros* hablando precisamente de ese mundo que André Breton analiza en *Los vasos comunicantes*, el mundo de los sueños, un mundo donde "el tiempo y el espacio no deben considerarse aquí y allá, pero igualmente aquí y allá, más que bajo su aspecto dialéctico, que limita toda posibilidad de medición absoluta y viva al metro y al reloj".¹⁸⁵ Se trata de una realidad evanescente pero precisamente por ello intensa y hondamente significativa:

¹⁸¹ . *Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁸² . Vid. Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, ed. cit., p. 70.

¹⁸³ . *Ibidem*, p. 57.

¹⁸⁴ . *Ibidem*, p. 40.

"como una palabra escrita en el vaho de un espejo".¹⁸⁶ Cercano a los límites de la alienación y el delirio, el mundo así concebido facilita la introspección y el diálogo íntimo que conduce al autoconocimiento: "como esos alucinados que fingen comer y mastican el aire o que conversan serenamente con una pared o un espejo",¹⁸⁷. El espejo es también posibilidad de comunicación con el más allá, espacio-tunel que refleja por las noches la presencia de las almas que tienen: "la desgracia de haberse vuelto invisibles para los vivos a quienes visitan y rondan y hacen señales desde el légamo de sombra que hay de noche al fondo de los espejos"¹⁸⁸.

¹⁸⁵ . Vid. André Breton, *Los vasos comunicantes*, p. 51.

¹⁸⁶ . Vid. A. Muñoz Molina, *Beltenebros*, ed. cit., p.35.

¹⁸⁷ . *Ibidem*, p. 220.

¹⁸⁸ . Vid. A. Muñoz Molina, *Diarios del Nautilus*, ed. cit., p. 131.

D. LOS AROS CONCÉNTRICOS Y LA SERPIENTE QUE SE MUERDE LA COLA

*El papel que espera, quieto como un lago,
una primera palabra, es una gran pared
blanca donde es inútil palpar con las yemas
de los dedos en busca de una leve fisura
o un resorte oculto que abra un pasadizo
para la huída, porque el único modo de
huir de tan duro trance es dibujar en la
blancura helada una puerta y una cerradura
y abrirlas luego con la llave de los sueños.*

Antonio Muñoz Molina (*El Robinson urbano*)

De las formas especulares más apasionantes que aparecen en la obra de Antonio Muñoz Molina la que corresponde a lo que a través del *Nouveau Román* se ha designado como *mise en abyme* es sin duda la más importante porque atañe a la conformación misma del discurso y abarca en sí misma la totalidad de la obra globalizando en ella todas las metáforas parciales que a manera de espejos construyen la novela.

Tres son los textos en los que Muñoz Molina utiliza este recurso: *Los misterios de Madrid*, *El jinete polaco* y *Beatus Ille*. De estas tres novelas, la última es la más compleja y por ello la más sugerente.

Para abordar convenientemente los pormenores de esta forma de discurso en la narrativa de nuestro escritor tomaremos las apoyaturas necesarias en dos textos: el artículo "Enclaves, encastres, traslapes, espejos,

dilataciones (la seducción de los abismos)" de Helena Beristain ¹⁸⁹ y *El relato especular* de Lucien Dallenbach.

La primera pregunta que surge en torno al término *mise en abyme* es si tiene una significación unívoca o por el contrario abarca una variedad compleja y disímbola de fenómenos. Desde luego, todo estudio sobre literatura abismal se origina de las reflexiones de André Gide al respecto. Gide parte del concepto heráldico de un escudo que en su centro encierra otro escudo igual al mayor y que tiene la posibilidad de abismarlo, es decir, de llevarlo hacia el infinito en una repetición sin límite de su propia estructura. Vuelta sobre sí misma, la obra adquiere una naturaleza reflejante; de acuerdo con Dallenbach, en una primera instancia, *mise en abyme* sería "todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene".¹⁹⁰ Habría que hacer la aclaración que este fenómeno no es exclusivo de la literatura, se da, muy claramente también en la pintura y en ambas en conjunto; esto tiene capital interés para el análisis de las formas abismales de construcción de *El jinete polaco* donde un cuadro de Rembrant desdobra

¹⁸⁹ . Vid. Helena Beristáin, "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en: *Acta Poética*, núms. 14-15, 1993-1994, pp. 235-276.

¹⁹⁰ . Vid. L. Dallenbach, *El relato especular*, p. 16.

puntualmente sus características en el desarrollo mismo de la trama del discurso literario.

Apunta Helena Beristáin que en este proceso lo esencial es la reduplicación de los espacios de la enunciación y por tanto la aparición de los distintos niveles narrativos, creándose así una metadiégesis o narración en segundo grado que actúa a modo de reflejo y crea la ilusión de otro espacio gracias al cual se realizan distintos juegos de perspectiva. En la obra de Muñoz Molina estos juegos de perspectiva interactúan a manera de efectos de volumen, es decir, dotan al hecho histórico básico de la tridimensionalidad necesaria para autentificar su existencia. Dice Helena Beristáin que "el espejo 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".¹⁹¹ Esta reflexión es muy importante en el caso de Muñoz Molina porque el fenómeno abismal le permite al novelista colocarse en perspectiva de observación externa e interna respecto a la Historia e historias que confluyen en su obra como partes indispensables de su quehacer narrativo. Autor de ficción, pero también escritor autobiográfico, Muñoz

¹⁹¹. Vid. H. Beristáin, *loc. cit.*, p.249.

Molina posee una obra que es en sí misma reflejo de una realidad compleja porque en ella está implícita la veracidad comprobable del hecho histórico, la mitificación que el tiempo ha ejercido sobre él y la posibilidad estética que ha desarrollado Muñoz Molina.

La siguiente afirmación tomada del libro de Dallenbach es en extremo relevante para entender el mecanismo creador de Muñoz Molina: " la especularización escritural se apoya en la especularización imaginaria, que es la que permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: *escritor*".¹⁹² Si seguimos a Mauron en la búsqueda de las metáforas obsesivas de nuestro narrador veremos que de las cuatro metáforas estudiadas, dos de ellas se cumplen en la cita anterior. Muñoz Molina se retrata a sí mismo muchas veces como escritor, pero ¿cuál es la forma perfecta para gozarse escritor en plenitud? El espejo. Esta plurivalencia especular que rebosa la novelística del más joven de los miembros de la Real Academia Española es la forma de resolución perfecta de su narcisismo.

Pero para crear una efectiva construcción en abismo no solamente se necesita la posibilidad del reflejo; es muy

¹⁹² . Vid.. L. Dällenbach, *op.cit.*, p. 23.

importante que: "la especularización se constituya en materia del acto que está llevándose a cabo";¹⁹³ tal es el caso de *Beatus Ille*, novela en la que habremos de detenernos más adelante para explicar cuál es su conformación y su proceso plenamente especular.

Dentro de lo que se considera *mise en abyme* habría que partir de la distinción de tres tipos fundamentales de especularidad: en primer lugar el "reflejo simple", o la presencia de un microcosmos dentro de un macrocosmos. El "reflejo hasta el infinito", representado por lo que sería la existencia de dos espejos paralelos. Y por último el "reflejo paradójico" que hace las veces -dice Dallenbach- de "un tornillo sin fin".

Para explicar esta triada de posibles discursos abismales en la propia producción de Muñoz Molina, adelantaremos, sobre la estructura de *Beatus Ille*, que ésta posee los tres tipos: el reflejo simple sería el manuscrito de Solana con el título de *Beatus Ille* escondido dentro de la novela también llamada *Beatus Ille* en un armario junto con un vestido de boda. El reflejo hasta el infinito está representado por la imagen de Solana frente al espejo,

¹⁹³ . *Idem.*

sentado, en el proceso mismo de la escritura, lo cual hace ambos relatos simultáneos. La aparición y desenmascaramiento de Solana, ya al final del libro que tenemos en las manos, como narrador de una historia que se inscribe en la realidad y que contiene en su centro una ficción del propio Solana con el mismo título y que ambas se convierten de nuevo en ficción al contenerse en el libro con la firma de Muñoz Molina, da por resultado el reflejo del tercer tipo, el del tornillo infinito. De esta manera *Beatus Ille* responde puntualmente a la definición a la que llega Dallenbach: "es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa".¹⁹⁴ Definición que se corresponde en figuras tales como el escudo heráldico para el primero, el espejo para el segundo y el círculo en cascada para el tercero. Sin embargo, no debe perderse de vista que el común denominador para todas estas posibilidades está en su poder de *reflectividad*. Y si se entiende por reflejo a "todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato"¹⁹⁵ tendremos una idea precisa de las posibilidades y características de la *mise en abyme*.

¹⁹⁴ . *Ibidem*, p. 49.

¹⁹⁵ . *Ibidem*, p. 59.

Es importante destacar la calidad metatextual del texto abismado que realiza una doble alianza con el texto original a fin de efectuar el desciframiento del relato a través de este dialogar consigo mismo mediante sus propias formas especulares. Si esta reflexión la llevamos a la obra de Antonio Muñoz Molina veremos que son los espejos los que permiten dentro de la forma del relato abismal la única posibilidad de acercamiento al tema de la guerra civil porque solamente a partir de estas alianzas significativas la realidad fraccionada histórica y emocionalmente por las circunstancias adquiere su auténtica y verídica unidad. Consciente de que al tocar el tema de la guerra entra en un terreno resbaladizo y peligroso, Muñoz Molina recurre a la literatura en abismo en las dos novelas en que habla de este tema porque sabe que sólo la suma de todos los metatextos en juego le darán la posibilidad reconstructiva indispensable. Y hablar de la guerra no significa hablar de los años 1936-1939, significa caminar por el antes, por el entonces y por el después hasta llegar eximido de culpa a su propio tiempo, el tiempo de su escritura, ésa que cierra el círculo permitiéndole el gozoso retorno. Dice Dallenbach en su análisis sobre el relato especular que la literatura en

abismo tiene "la aptitud para dotar a la obra de una estructura fuerte y robustecer la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándole un aparato de auto-interpretación".¹⁹⁶ Aparato que a Muñoz Molina le resulta indispensable para plasmar en toda su compleja pluralidad un fenómeno social y político que lo marca genéticamente con toda su infinita gama de emociones porque, como dice Valery - citado por Dallenbach -: "mirarse en un espejo es afrontar el ser y su función".

Marco Kunz en su libro *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis de cierre en la literatura moderna en lengua española*, se ocupa en varias ocasiones del análisis de los finales utilizados por Muñoz Molina en sus obras de ficción y es impactante observar cómo no solamente en la trama de las novelas está presente la metáfora del espejo, sino cómo también en la estructura del cierre, concretamente en la novela *Los misterios de Madrid* podemos observar con claridad este fenómeno.

Como apuntamos páginas atrás, *Los misterios de Madrid* tiene como protagonista principal a Lorencito Quesada, alter ego de Muñoz Molina. El cierre de la novela es un cierre

¹⁹⁶ . *Ibidem*, p.73.

circular, es decir, la primera frase con la que inicia el relato, es también la última: "Daban las once de la noche en la plaza del general Orduña"; aquí hay entonces una duplicidad, un discurso reflejado que no es, sin embargo, idéntico, puesto que son dos emisores diferentes quienes la pronuncian: la frase del inicio se utiliza en una reescrituración de un discurso originalmente grabado en una cinta magnetofónica, esta reutilización del material ha sido hecha por un narrador en tercera persona cuya identidad permanece oculta hasta el final de la novela cuando se presenta al público para certificar una historia que le fue confiada, y la primera frase, en esa cinta magnetofónica, es justamente la empleada por él al principio de la narración sólo que en esta ocasión es pronunciada por un emisor en primera persona que se sospecha ha muerto y cuyo testimonio aparece grabado en la cinta. "El final es el principio, que es el final" apunta Kunz, es decir, ficción contra realidad, objeto frente a espejo.¹⁹⁷ "la frontera entre ficción y realidad se borra por completo cuando tomamos en consideración las condiciones de la publicación del texto".¹⁹⁸ ¿cuáles son estas condiciones? La probable muerte del primer

¹⁹⁷ . Vid. Marco Kunz, *El final de la novela*, p.290.

¹⁹⁸ . *Ibidem*, p. 291.

emisor y la recreación del texto por parte del segundo, que siente una honda admiración por el primero. Esto -apunta Kunz- "plantea un problema central de la metaficción, el de la relación entre los sucesos reales y los diversos modos de darles forma verbal y de integrarlos en estructuras narrativas."¹⁹⁹ Esta sería finalmente la esencia del uso de los espejos y sus variantes en Muñoz Molina: la búsqueda de diversas posibilidades expresivas e interpretativas de una realidad dada cuya linealidad incomoda al autor porque le resulta a todas luces insuficiente para la creación de los universos multifacéticos y plurivalentes que él concibe. Si hubiera que definir el mundo narrativo de Muñoz Molina a través de los espejos diríamos que para él el mundo es un prisma que se autorrefleja y subdivide hasta el infinito siendo siempre el mismo y siempre cambiante gracias al dinamismo que le dan sus giros; en el giro está su estética y en el reflejo su comprobación.

Una cita de *El jinete polaco* aclara precisamente esta necesidad del autor por compensar con literatura la plasmación escueta de los hechos, como si la realidad pura resultara insuficientemente veraz para plasmar la complejidad

¹⁹⁹ . *Idem.*

del mundo: "A medida que el manuscrito se aventuraba en el porvenir y en la mentira iba volviéndose más lujosamente detallado, a diferencia de la narración de los hechos reales, en la que se advertía una apresurada o desengañada sequedad".²⁰⁰

Respecto al discurso abismal en *El jinete polaco* una cita amplia sobre la descripción del cuadro de Rembrant: *El jinete polaco*, primera en el transcurso histórico lineal, pero muy tardía en el texto (p. 245) marca la condición abismal del discurso en toda la novela:

Luego no supo en qué lugar de la ciudad había encontrado la tienda del anticuario donde compró el grabado de Rembrant que colgó aquella misma noche en su dormitorio del pabellón de oficiales [...] Un hombre joven cabalgaba sobre un caballo blanco por un paisaje nocturno. Había tras él la sombra boscosa de una montaña y el perfil de algo que parecía un castillo abandonado, pero el jinete le daba la espalda, con desdén, casi con vanidad, con la mano izquierda apoyada en la cadera, con una expresión de absorta serenidad y arrogancia en la cara tan joven. Era indudablemente un soldado, alguna clase de guerrero: llevaba un gorro que parecía tártaro, un arco y un carcaj lleno de flechas, un sable curvo y enfundado. El comandante Galaz, que no solía fijarse en la pintura ni en las antigüedades, se lo quedó mirando un rato en el escaparate y luego entró en la tienda y pagó por el grabado una cantidad mínima: él mismo se extrañó de hacerlo, porque carecía de la costumbre de hacerse regalos. Pero ya siempre lo llevó consigo y lo tuvo colgado frente a sí en todos los lugares donde vivió su vida futura y su destierro. Lo había traído ahora, en su equipaje escaso, guardado en un cilindro de cartón, lo desclavó otra vez y lo volvió a guardar en la misma funda el día en que decidió volver para siempre a América, y cuando su hija, dieciocho años más

²⁰⁰. Vid. A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*, ed. cit., p. 63.

tarde, al día siguiente de su entierro, fue al almacén de la residencia de ancianos a recoger las cosas que le habían pertenecido, sólo encontró un baúl lleno de fotografías tomadas en Mágina, una Biblia en español y un cilindro de cartón en cuyo interior había media docena de diplomas militares y aquel grabado del jinete que cabalga temerario y sonámbulo en medio de la oscuridad.

Hay aquí dos formas de discurso abismal; la primera, corresponde a la particularidad estudiada por Gide del emblema: el cuadro del jinete se corresponde metafóricamente con la actitud del personaje central, Manuel, a lo largo de la novela: Manuel es un viajero del tiempo y del espacio que mira con arrogancia el castillo de su pasado; es el viajero incansable en busca de un destino que se asoma misteriosamente a sus ojos insondables. Está en ese punto crucial de la elección de un destino, como el jinete al pie de la montaña. Pero, no es sólo Manuel quien tiene esta actitud, también la tuvo el Comandante Galaz, el héroe de la guerra desterrado al triunfo del franquismo y padre de Nadia, la mujer con la que Manuel realiza el viaje amoroso del retorno. Estos dos hombres se enfrentan especularmente en forma paralela, segunda forma de discurso abismal, y habrán de unirse virtualmente en la persona de Nadia. Esto es, hay tres jinetes: el de Rembrandt, ataviado con su gorro tártaro, el Comandante enfundado en su lujoso traje de militar y

finalmente Manuel, héroe mítico, moderno Ulises que retorna, vencedor de la historia, a su lugar de origen, lo que da por resultado la tercera forma de discurso abismal, la de cuerda de tornillo.

Con respecto a *Beatus Ille*, en esta novela se realiza el proceso más complejo pero al mismo tiempo el más atractivo para ser analizado y estudiado desde la perspectiva de la escritura concebida en abismo. Toda esta novela es un laberinto sin fin de espejos; espejos físicos y discursivos que la hacen un verdadero caleidoscopio de imágenes repetitivas; baste como ejemplo de esta posibilidad infinita la siguiente cita a propósito de las sucesivas y simultáneas imágenes de Mariana logradas por reflexión, por reduplicación fotográfica, por evocación verbal y por plasmación escultórica :

Vio entonces, mientras esperaba y temía, las dos primeras imágenes de Mariana, que después, día tras día, iban a repetirse y prolongarse en otras cuando su rostro, no siempre reconocido, apareciera ante él en las habitaciones de la casa, en los escritos de Jacinto Solana, en una plaza y en algunas iglesias de la ciudad.²⁰¹

Jacinto Solana, escritor, poeta, héroe de guerra, figura mítica, deja en la memoria de los demás su eterna

²⁰¹ . Vid. A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 22.

preocupación por escribir un libro, un libro "que todavía no se llamaba *Beatus Ille* y que iba a ser no sólo la justificación de su vida, sino también el arma de una incierta venganza". Esta es la primera referencia a un posible reflejo emblemático, puesto apenas en la página veintiséis de la novela de Muñoz Molina. Al llegar a la página treinta y dos, Jacinto Solana "seguía queriendo escribir un libro, un solo libro memorable, decía, para morir después, porque eso era lo único que le había importado en su vida, escribir algo que siguiera viviendo cuando él ya estuviera muerto". Sin embargo, es hasta la página ochenta y siete cuando el fenómeno del discurso abismal se consolida; la cita *in extenso* se justifica por su mismo contenido que evidencia el propósito discursivo especular de todo el texto:

Jacinto Solana no inmóvil en su figura y en la fecha de su muerte, sino escribiendo siempre, también ahora, contando, imaginaba Minaya, cómo el impostor y huésped, a las tres de la madrugada, entra en el gabinete y descubre que hay una llave en la cerradura de la habitación prohibida, que será infinitamente fácil empujar la puerta y contemplar lo que nadie más que Manuel ha visto en los últimos treinta y dos años. Una habitación grande, inesperadamente vulgar, con muebles oscuros y cortinas blancas sobre los postigos del balcón que da a la plaza de las Acacias. Avanzó a tientas, cerrando la puerta a sus espaldas, encendió una cerilla y se vio a sí mismo en el doble espejo del armario, su cara pálida que emergía de la oscuridad como en un retrato tenebrista. Pero no era del todo un lugar funerario, porque la sábana del embozo estaba limpia y como recién planchada y el aire no

olía a cerrado, sino a fría noche de febrero, como si alguien acabase de cerrar el balcón. Aquí se encierra, pensó, para acariciar los bordados o el filo de las sábanas como si acariciara el cuerpo de la mujer que estuvo tendida en ellas una sola noche, para mirar la plaza desde el balcón que sólo él puede abrir o mirar el espejo en busca de un recuerdo de Mariana, despeinada y desnuda, y tal vez ya no siente nada, porque nadie es capaz de un recuerdo incesante. Abrió el armario, vacío como el de una habitación de hotel, buscó en los cajones del tocador, donde había ropas y medias de Mariana y una polvera con un espejo en la tapa y en cuyo fondo tocó una materia rosa y tan tenue como polen, y en el último cajón, bajo el vestido nupcial, que se enredaba en sus manos como una espuma de seda, halló el paquete de viejas cuartillas manuscritas y atadas con una cinta roja. No era preciso acercarse a la palmaria para leer el nombre escrito en la primera página: podía reconocer a Jacinto Solana no sólo en su caligrafía insomne, sino, sobre todo, en la aptitud para el secreto que parecía haberse perpetuado en él aún después de su muerte. Lo mataron, creyeron desbaratar su memoria pisoteando la máquina de escribir que se le oyó golpear sin tregua durante tres meses en la habitación más alta de la casa, rasgaron y quemaron en una hoguera que se alzó en el jardín los papeles que había escrito, pero igual que un virus que se aloja en el cuerpo y regresa cuando el enfermo lo creyó exterminado, las palabras furtivas, la escritura incesante de Jacinto Solana aparecía de nuevo veintidós años después, y en un lugar, supuso Minaya, que a él le hubiera complacido: la habitación más intacta de aquella casa, el cajón donde se guardaba el vestido nupcial y las sedas íntimas de la mujer que amó, de tal modo que el olor del papel se confundía, con el perfume de la ropa, heredero lejano de otros perfumes que estuvieron en la piel de Mariana.

Sólo más tarde, cuando leyó los manuscritos, pudo Minaya entender por qué Manuel le había mentado diciéndole que no quedaba ni una página del libro que Solana estaba escribiendo cuando lo mataron. Decía *Beatus Ille* en el inicio de la primera cuartilla, pero no era, o no lo parecía, una novela, sino una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947 y cruzado de largas rememoraciones de las cosas que habían sucedido diez años atrás.

Aquí surge el verdadero texto dentro del texto. *Beatus Ille* es, hasta aquí, la novela de Muñoz Molina con un escrito interior, cuyo título es el mismo aunque su estructura no se corresponde de manera exacta. Pero hay además un fenómeno interesante que es la simultaneidad de los hechos narrados con el discurso escrito, pues Minaya imagina a Solana escribiendo -como más tarde se comprueba que así es realmente- sobre el momento en que el intruso, Minaya, entra en la habitación y descubre el manuscrito.

La segunda parte de la obra firmada por Muñoz Molina contiene las páginas -en sus capítulos nones- del manuscrito de Solana, de carácter autobiográfico. En la página ciento nueve se nos dice que Minaya por su parte va trazando esa biografía de Solana que le sirve de pretexto para permanecer en la casa: "la grave presencia, sobre el escritorio, del bloc azul y de los manuscritos, de las cuartillas donde Minaya iba trazando la biografía de Jacinto Solana". Cada emblema tiene su propia reproducción central: el texto de Muñoz Molina deriva en los manuscritos de Solana y a partir de éstos se crea el texto de Minaya como en un proceso sin fin de la escritura hasta formar un "rumor cóncavo" discurso en penumbra hecho de azogue, como todo *Beatus Ille*.

Pero aún queda una frontera que habrá de ser violada; hasta aquí hemos hablado de escritos reales, de cuartillas llenadas a máquina, de apuntes hechos a mano, de páginas impresas que los contienen a todos, pero hay un estadio superior, intangible y etéreo: el espacio onírico. Solana sueña, sueña que escribe:

Sueño que escribo una página definitiva y perfecta, que no hay o no encuentro suficiente papel para recibir todas las palabras que siguen fluyendo y se derraman y pierden y desvanecen en el aire mientras yo busco una sola hoja en blanco, un papel, una superficie lisa donde pueda inscribirlas para salvarlas del sueño. Escribo y la tinta se deshace en grandes manchas azules, en papeles súbitamente líquidos, trazo signos con una navaja sobre la piedra húmeda de una pared que es la de cualquiera de las celdas donde me he despertado durante ocho años y la punta de acero se quiebra sin poder herir esa dura materia. Quiero escribir pero he olvidado cómo hacerlo y estoy solo ante el pupitre donde me sentaba en la escuela. Sueño el insomnio, el miedo, el papel en blanco.²⁰²

El sueño de Solana es la posibilidad de un plano más, el plano onírico, donde el texto se escribe y se reescribe hasta el infinito perdiéndose en el devenir del sueño, siendo eternamente una posibilidad virtual, inmediata y cambiante como el caleidoscopio que altera los cristales alterando las figuras al menor giro de la muñeca que lo sostiene. *Beatus Ille* es un texto en proceso perpetuo porque se está

²⁰² . *Ibidem*, pp. 143-144.

construyendo en gerundio; es su tiempo el del transcurrir inmediato a la lectura, coincidente con un presente en ejercicio donde el pasado y el futuro no son sino su propia justificación. Esa justificación la proporciona el lector sentado frente al texto: "Las cosas existen sólo si hay alguien, un interlocutor o un testigo que nos permita recordar que alguna vez fueron ciertas".²⁰³ Pero el libro mismo se convierte en un monstruo que se revierte sobre su propio autor: "Yo imagino que aquel libro era como un vampiro que lo despojaba del uso de la palabra y de los recuerdos a medida que escribía".²⁰⁴ El ejercicio de la escritura es "un privilegio" por el cual se paga un alto precio porque ella transforma al escritor en poderoso demiurgo:

No me queda sino el fatigado privilegio de enumerar y escribir, de calcular el instante justo en que no hice lo que debí o pude hacer o el modo en que un gesto o una palabra mía hubieran modificado el transcurso del tiempo como las tachaduras o los pormenores añadidos a mi manuscrito modifican la historia que yo imagino y recuerdo.²⁰⁵

El texto, debido a su condición especular, se confunde con la vida hasta sustituirla, camina con ella de la mano interactuando los papeles de tal manera que persona y

²⁰³ . *Ibidem*, p.170.

²⁰⁴ . *Idem*.

²⁰⁵ . *Ibidem*, p. 211.

personaje se entretejen hasta la indiferenciación porque ya no podemos saber cuál es el modelo y cuál su reflejo, ignoramos todos en qué momento de la circularidad infinita estamos asistiendo a la gestación de una novela o a la develación de un hecho histórico o a la posibilidad imaginativa de un sueño. Caminamos con el escritor y los personajes hasta la culminación de ese instante

...en que sus ojos iban a encontrarse con los ojos de un muerto y en que iba a oír una voz imposible y como revivida de un manuscrito que él no hubiera encontrado aún, de tantas palabras mentirosamente calculadas y escritas para atraparlo en un libro que sólo había existido en su imaginación, que ha terminado ahora, como si él mismo, Minaya, lo hubiera cerrado igual que cerró la puerta cuando salió de aquí.²⁰⁶

El final de *Beatus Ille* denuncia su condición lúdica; todo ha sido un juego, un juego peligroso y enrevesado que prueba sólo una cosa: la relatividad de la historia narrada y la imposibilidad del hallazgo de verdades absolutas, lo cual confiere a la ficción la primacía:

Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. Tal vez había otros manuscritos en la casa o en "La isla de Cuba" y el azar ha hecho que usted no diera con ellos. No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla.²⁰⁷

²⁰⁶ . *Ibidem*, p. 262.

²⁰⁷ . *Ibidem*, p. 277.

Tanto *Beatus Ille* como *El jinete polaco* tienen entre sí una serie de coincidencias abismales marcadas por la incursión en la segunda, de referentes relativos a la primera; el más importante ocurre precisamente en el fragmento ya comentado de la presencia de la fotografía de Mariana en el archivo de Ramiro Retratista y la síntesis oficial de su muerte: En la muerte de Mariana hay dos imágenes ligeramente distintas de un mismo hecho, como la imagen invertida de un espejo: en la primera, la mujer, asomada a la ventana del torreón, cae fulminada por una bala perdida que llega de fuera; en la segunda, está la misma mujer, el mismo torreón, la misma ventana, pero la trayectoria de la bala es diferente, la bala proviene del interior del edificio. La primera de estas imágenes incide colocada en el terreno de la ensoñación, en la segunda novela, *El jinete...* a través de la imaginación alcoholizada de Ramiro Retratista. Tres veces la misma escena, colocada en tres planos diferentes, el plano de la realidad: Mariana fue asesinada con premeditación; la segunda, la realidad creada: la muerte de Mariana fue un hecho fortuito; la realidad ensoñada: Ramiro Retratista evoca a la mujer del retrato y la tragedia de su muerte. Pero hay un cuarto plano: Solana escribe una novela donde se narra la

verdad sobre la muerte de Mariana, el plano estético de la escritura y una nueva realidad, la realidad discursiva. Pero todas las muertes de Mariana forman una unidad, todas y cada una son auténticas, son partes de una verdad plurivalente que se da en un momento histórico crucial: el comienzo de la contienda. Como si la muerte de Mariana marcara la pauta de la tragedia, una tragedia que a sesenta años de distancia sólo puede asirse a través del espejo multirreflejante porque es una verdad compleja aprehendida sólo a través de la multiplicidad de sus representaciones.

CONCLUSIONES

Antonio Muñoz Molina tiene, a sus escasos 42 años de edad, una obra narrativa y ensayística de indiscutible relevancia. Por más heterogéneas que sean sus temáticas de ficción existe entre ellas, y en correlación con sus ensayos, constantes estructurales y estilísticas que lo definen como un escritor que posee ya una estética propia definida en términos de una búsqueda de verdad.

¿Qué significa para Muñoz Molina buscar la verdad, de dónde nace su preocupación, bajo qué parámetros se construye y en qué medida ha satisfecho sus inquietudes?

Para responder a la primera de estas preguntas diremos que Muñoz Molina, como miembro de la más reciente generación de narradores en España, vive inmerso en una problemática afectada de interrogantes profundas e incluso lacerantes; la primera de ellas se describe en los términos del miedo. A lo largo de su obra muchas son las alusiones a esta sensación que no es un sentimiento individual sino colectivo y que se inserta en una historia común marcada por la guerra civil de 1936-39. Tocado por esta sensación generalizada de miedo, la primera respuesta que el adolescente-niño otorga a la vida es

el rechazo, la necesidad de huida, el exilio voluntario; sin embargo, el resultado a esta actitud primigenia es la soledad y el vacío y para llenarlos es necesario volver a Ítaca, pero no sólo volver físicamente, sino retornar rescatando y rescatándose a cada paso, como la única forma posible de construcción de sí mismo. La Historia se convierte así en la única vía posible de retorno, pero la Historia tiene muchas vertientes, cada una de ellas es una historia diferente y la misma simultáneamente; definida por uno, o dos, o mil rasgos que las hacen diferir unas de otras pero que sumadas y enfrentadas, constituyen la verdad más auténtica, la más fidedigna.

¿Cómo representar entonces esta verdad pluridimensional que no es sucesiva sino simultánea y cuya diversidad no se contrapone a su autenticidad?

Para Muñoz Molina la Historia es testimonial, pero también imaginativa; los recuerdos son al mismo tiempo reminiscencias y reinenciones; esfuerzos de memoria pero también productos de la creación.

Una vez estudiado el corpus literario bajo las propuestas de la Psicocrítica de Charles Mauron, descubrimos en la obra de Muñoz Molina una serie de constantes que son a

manera de sistemas de representación. Después de analizar este sistema de representaciones metafóricas, podemos ver claramente cuál es su jerarquía y cuál su funcionamiento en la producción global del escritor.

En este ordenamiento queda claro que la primera metáfora obedece al oficio bajo el cual el sujeto se asume: el oficio de escritor, con una variante, la de traductor; artista de la palabra que encuentra en ella un medio y un fin. La palabra es el instrumento mediante el cual el escritor no sólo se gana la vida, sino que la conquista.

Frecuentemente este manejador de la escritura que aparece como protagonista en las novelas de Muñoz Molina, no es otro que el propio escritor reflejado en su obra a veces como simple mecanógrafo: *Ardor guerrero* y *El dueño del secreto*, otra como escritor consagrado: *Nada del otro mundo*, otra más como estudioso de la literatura y ensayista: *El Minaya de Beatus Ille*, en calidad de mito: el caso de Solana en *Beatus Ille*, como traductor: Manuel en *El jinete polaco*, como periodista cursi, el Lorencito Quesada de *El jinete polaco* y *Los misterios de Madrid*.

Este escritor tiene un propósito: ser dentro de la obra un aventurero audaz, un viajero del espíritu, un conquistador

pero también un restaurador, un vindicador. En especial este último adjetivo encierra el sentido exacto que buscamos en sus acepciones de defender por escrito al afectado de injusticia y restitución de lo perdido. El fin que persigue fundamentalmente Muñoz Molina gira en torno a la restitución de lo perdido.

La segunda metáfora tiene que ver con un sentimiento general de extranjería, se encadena con la primera porque el oficiante del discurso viaja hacia el exterior de sí mismo en busca de su identidad y mientras no la encuentra, se mantiene como ajeno al ámbito que lo rodea. Es por ello que se identifica tan puntualmente con las figuras del capitán Nemo y Robinson.

Ese escritor en tránsito perpetuo, en busca de ubicuidad, tiene que acceder a un punto que sea la suma de todos los puntos; el sitio de llegada, fin del viaje donde se aglutinen todos y cada uno de los factores que inciden en la aventura; un espacio total donde el tiempo no corra sólo en línea recta, un lugar donde presente, pasado y futuro sean una única y originaria posibilidad de ser. Este espacio constituye por fuerza un sitio imaginario, existente en una dimensión distinta a la de la realidad concreta, un espacio

dotado de posibilidades infinitas de existencia logradas a través del ejercicio creador de la palabra. En la obra de Muñoz Molina este lugar se llama Mágina, ciudad múltiple y plurivalente que funciona al mismo tiempo como matriz y mausoleo, como referente y destino, como cárcel y como esperanzador abrigo. Mágina es la tercera de las metáforas, es el Continente de Muñoz Molina, en él se vierte la memoria y se efectúa la alquimia; parlanchina ciudad misteriosa que habla a través de las aldabas de sus puertas, de los descubrimientos macabros de sus muros, de los dinteles de puertas y ventanas que abren al exterior las multifacéticas historias que recorren sus plazas y calles. En el caso de Mágina contamos venturosamente con la evidencia clara del proceso generador de la metáfora: Muñoz Molina dice, y así se evidencia en la cita que actúa como epígrafe del capítulo correspondiente, que contemplando un cuadro de Joan Miró y viendo al pie una leyenda que dice "éste es el color de mis sueños" , piensa en que los colores que él ha visto en la sierra de Mágina son también los colores de sus sueños; de estas dos referencias nace la metáfora, en Mágina converge "el color de sus sueños".

La cuarta metáfora es la más importante, constituye un laberinto especular a través del cual Muñoz Molina se busca multiplicado *ad infinitum* por las distintas formas de la reduplicación y del espejo. Esta metáfora es la verdadera estética del escritor. ¿Cuáles y cuántas son las variedades especulares en la obra de Antonio Muñoz Molina? En primer lugar están los espejos reales, aquellas superficies lisas y reflejantes obtenidas por efecto del mercurio, que colocadas convenientemente en recámaras, escaleras, bibliotecas y recibidores, rescatan las imágenes de los moradores. En este caso, ningún lugar más rico en espejos que la casa del Manuel aristócrata de *Beatus Ille* en Mágina.

El espejo es para Muñoz Molina la fórmula idónea de conocimiento porque lo multiplica y lo fragmenta a un tiempo; es él mismo y los otros, la parte de un todo y un universo que es la suma de todas esas partes, tal y como sucede con la estructura de un prisma. El espejo le permite reflejar no una realidad total indiscriminada, sino la elección de esa realidad reformulada, es decir, le ofrece la mimesis perfecta.

La fotografía es una forma especular de características propias que autentifica el pasado; esas imágenes son, en

cuanto que están contenidas en una imagen fija, son testimonio de un mundo hecho de recuerdos, propios y colectivos. Aquí es importante detenerse un poco en cuanto a la naturaleza del recuerdo: el recuerdo incluye no sólo la memoria, incluye también el sentimiento, por lo que más que simple recuerdo se convierte en evocación, y a esta evocación la fotografía le confiere credibilidad. La fotografía se presenta así como una forma perfecta de anamnesis. La fotografía crea referentes, es decir, espejos en los cuales la imagen congelada retiene la esencia del sujeto y del acontecimiento y funciona como un metatexto de sí mismo creando así la posibilidad de un discurso en abismo que contenga, dentro de su estructura mayor, otras estructuras similares que lo reflejan y reproducen hasta el infinito. En esta infinitud reconstructiva está la estética de Muñoz Molina. La conciencia de sí mismo, para él, parte de la evidencia del otro, de los que estuvieron antes, de los que son o fueron él mismo en el tránsito de la escritura.

Sus textos, plagados de formas especulares, entremezclados entre sí en nuevos ensayos de literatura abismal, constituyen la búsqueda del absoluto, la forma de las formas inalterable y móvil al mismo tiempo. Obedecen, de

forma perfecta, a la formulación emblemática de Gide: un escudo que lleve en su centro otro escudo igual que le confiere la infinitud por medio de esta cualidad autogenerativa y circular.

Este peligroso juego llega a adquirir en Muñoz Molina efectos apasionantes donde la reflexión se combina con la refracción en un proceso múltiple y simultáneo: el sueño incide en la vigilia y ésta en aquél en un sistema de vasos comunicantes que al mismo tiempo son reflejados desde infinitud de ángulos lo cual crea la posibilidad estética de la recomposición final en una obra determinada que habrá incluso de sufrir un nuevo proceso especular al ser confrontada en otras obras del mismo escritor. No existen más que verdades a medias, como partes de un rompecabezas que puede verse completo sólo de manera virtual por medio de los espejos enfrentados.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo ("Clarín), *La Regenta*. México, Editorial Porrúa, 1972 ("Sepan cuantos...", 225).

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, 1994 (paidós Comunicación,43).

---*El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. Argentina, Siglo XXI, editores, 1973.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1982 (Paidós Studio).

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa, 1997.

BRETON, André, *Los vasos comunicantes*. México, Joaquín Mortiz, 1978 (serie del volador).

BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona, Ediciones Península, 1973 (Ediciones de Bolsillo).

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Ediciones Minotauro, 1983.

CARDONA, Rodolfo y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento; teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*. Madrid, Castalia, 1970 (La lupa y el escalpelo).

CELA, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Ediciones Destino, 1969.

CLANCIER, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Pról. de Yvon Belaval. Apéndice de Carlos Castilla del Pino. Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.

CORRALES EGÉA, José, *La novela española actual* (Ensayo de ordenación). Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1971 (Libros de bolsillo).

Cuadernos Hispanoamericanos. núms. 473-74 (noviembre-diciembre 1989).

DALLENBACH, Lucien, *El relato especular*. Madrid, Visor Distribuciones S. A., 1991 (Literatura y Debate Crítico, 8).

DÍEZ RODRIGUEZ, Miguel, et. al., *Literatura española*. Textos, crítica y relaciones. Vol. II: Del siglo XVIII a nuestros días. Madrid, Alhambra, 1984.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, Emecé editores, 1980 (El libro de bolsillo).

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI editores, 1966.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1942-1968)*. Barcelona, Seix Barral, 1968.

GIRARD, René, *Literatura, mimesis y antropología*. España, Gedisa, 1984 (Serie Mediaciones).

GLAD, Jhon (editor), *Literature in exile*. London, Duke University Press, 1990.

GOYTISOLO, Juan, *Juan sin tierra*. Barcelona, Seix Barral, 1975 (Biblioteca Breve).

---Reivindicación del conde don Julián. México, Joaquín Mortiz, 1976.

HEYMANN, Jochen y Monserrat MULLOR-HEYMANN, *Retratos de escritores. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt, Alemania, Vervuer Verlag, 1991.

HOOPER, Jhon, *Los españoles de hoy*. Argentina, Javier Vergara editor, 1987.

ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1980 (Colección Espiral).

KUNZ, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en Lengua española*. Madrid, Gredos, 1997 (Biblioteca Románica Hispánica, 399).

MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédants au Mythe Personnel. Introduction à la Psycho-critique*. Paris, Librairie José Corti, 1983.

---"La Psicocrítica y su método", en: *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires, Carlos Pérez (editor), s/f.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Las apariencias*. México, Alfaguara, 1996 (Textos de escritor).

---*Ardor guerrero. Una memoria militar*. México, Alfaguara, 1995.

---*Beatus Ille*. Barcelona, Seix Barral, 1993.

---*Beltenebros. novela*. Barcelona, Seix Barral, 1992 (Biblioteca Breve).

---et al. *Cuentos de la Isla del Tesoro*. España, Alfaguara Hispánica, 1994.

--- *Diario del Nautilus*. Barcelona, Plaza & Janés editores, 1997.

---*El dueño del secreto*. México, Seix Barral / Ollero & Ramos, 1994 (Novelas Ejemplares).

---*El jinete polaco*. México, Editorial Planeta, 1992.

---*El Invierno en Lisboa*. Barcelona, Seix Barral, 1993.

---*Los misterios de Madrid*. Barcelona, Seix Barral, 1992 (Biblioteca Breve).

---*Nada del otro mundo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

---*Las otras vidas*. Madrid, Mondadori, 1988.

---*Plenilunio*. España, Alfaguara, 1997.

---*El Robinson urbano*. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona, Seix Barral, 1993 (Biblioteca Breve).

MORALES CUESTA, Manuel María, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. España, Ediciones Octaedro, 1996.

NAHARRO-CALDERON, José María, *Entre el exilio y el interior: El entresiglo y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona, 1994 (Estudios. Memoria Rota. Exilios y Heterodoxias, 34).

ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Tercera edición ampliada. México, Alfaguara, 1994.

---*Juntacadáveres*. México, Seix Barral, 1980 (Obras Maestras del siglo XX).

ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada*. Bosquejo de algunos pensamientos históricos. Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (Austral, 1345).

---*Obras completas*. tomo I (1902-1916). Primera edición. Madrid, Revista de Occidente, 1946.

RAMA, Carlos M., *La crisis española del siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

RANK, Otto, *The double*. Translated and edited with by Harry Tucker, jr. The United States of America, 1971.

REYES, Alfonso, *El deslinde*, en: *Obras completas*. tomo XV. México, Fondo de Cultura Económica, 1963 (letras mexicanas).

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*. tome I. L'intrigue et le récit historique. Francia, Editions du Seuil, 1983.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*. *El llano en llamas*. Pról. de Felipe Garrido. México, Promexa editores, 1979 (Clásicos de la literatura mexicana).

SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*. México, Ediciones Quinto Sol, 1988.

SOTOMAYOR, Carmen, *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras selectas*. Madrid, Editorial Plenitud, 1965.

---*Del sentimiento trágico de la vida*. Prólogo de Carlos Blanco Aguinaga. Barcelona, Ediciones B., 1988 (Libro Amigo. Narrativa).