

Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina

Tesis de Doctorado

Natalia Corbellini

Directora: Dra. Raquel Macciuci

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Noviembre de 2010

Índice

1- Introducción ...4

1.1- Contextos ...7

- a- Contexto político ...7
- b- Contexto cultural ...9
- c- La vuelta al modo realista de escribir las cosas ...13

1.2- Las razones de un nombre ...18

- a- Los inicios ...19
- b- La escritura del pasado ...21
- c- España ...23
- d- Nueva York ...24
- e- La poética ...27

1.3- Trayectoria editorial ...29

- a- El autor en el campo editorial ...33
- b- Los motivos ...36
- c- Las ediciones ...37

2- Los primeros artículos ...43

2.1- *El Robinson Urbano* ...46

2.2- *Diario del Nautilus* ...48

3- Las novelas de la “nueva narrativa española” ...52

3.1- *Beatus ille* ...56

- a- Labrando la memoria histórica ...56
- b- Las otras vidas de Jacinto Solana ...61
- c- Ficciones aubianas ...62
- d- Ficciones detectivescas ...64
- e- Los personajes y su historia ...68

3.2- *El invierno en Lisboa* ...72

- a- La deconstrucción de la prisión de los géneros ...72
- b- La montaña ...79
- c- El contexto de publicación ...80
- d- Personajes ...81

3.3- *Beltenebros* ...85

3.4- *El jinete polaco* ...90

- a- Los modos de la memoria ...90
 - a.1- Encuentro en Nueva York ...91
 - a.2- El jinete ...100
 - a.3- Consideraciones finales sobre los usos de la memoria en *El jinete polaco* ...104
- b- Un análisis intermedial para *El jinete polaco* ...107
 - b.1- Por qué la intermedialidad ...107
 - b.2- La novela ...108
 - b.3- El baúl de Ramiro Retratista ...110

- b.4- En las fotos *está* el relato ...113
- b.5- La realidad mediatizada ...114
- b.6- Comentarios finales para una lectura intermedial ...117

4- Las novelas cortas ...119

4.1- Primeras ...120

4.2- La reescritura de *Carlota Fainberg*...123

- a- Del cuento a la *nouvelle* ...125
- b- Como *nouvelle* ...127
- c- La forma ...129
- d- Lectura final ...134

5- Las novelas *largas* de Alfaguara ... 136

5.1- Cambios ...137

- a- *Ardor guerrero. Una memoria militar* ...137
- b- *Plenilunio* ...140

5.2- *Sefarad* ...142

- a- *Deber* de novelista ...142
- b- Las voces del relato ...144
- c- La identidad ...146

6- Nuevos textos ...152

6.1- Autoconciencia de escritor ...153

- a- *Ventanas de Manhattan* ...153
- b- *Únicos* ...158
- c- *El viento de la luna* ...160
- d- Escritura de autor ...163

6.2- Las columnas de *Ida y vuelta* ...168

- a- *Imagino*... 169
- b- *Espantado...sugiero* ...172
- c- *El arte* ...176

7- Conclusiones ...178

Apéndice I: Referencias biográficas ...182

Apéndice II: Trayectoria editorial ...187

Apéndice III: Lista de prólogos del autor ...198

Apéndice IV: Imágenes ...200

Apéndice V: Reescritura de *El jinete polaco* ...203

Bibliografía

- Del autor ...213
- De otros autores 214

1- Introducción

La propuesta de esta tesis es explorar la obra narrativa del escritor español Antonio Muñoz Molina, para analizar y describir su poética en tanto escritor paradigmático de la generación que se forjó luego de la Transición española, y a la luz de las diversas manifestaciones artísticas que acompañaron dicho proceso.

El autor publicó sus primeros textos en 1982 como columnista literario en un diario de Granada, y en 1984 en soporte libro. Surgió como escritor en una España sosegada políticamente y enfervorizada culturalmente, gracias a la libertad de imprenta y por las condiciones económicas que la industria brindaba a los actores culturales. Desde entonces, ha publicado regularmente y se ha sostenido como uno de los autores de referencia en España.

Los motivos y temas que persisten a lo largo de su obra serán examinados buscando construir una explicación crítica sobre los modos de la escritura del autor, para vincularlos con el lugar que ocupa Muñoz Molina en el campo cultural español en estos más de veinticinco años de trayectoria. Para ello consideraré cinco momentos como *puntos de inflexión* en su carrera: 1986, su primera publicación en Seix Barral; 1991, el Premio Planeta por *El jinete polaco*; 1995, su primera edición por Alfaguara; 2002, la edición “revisada” de *El jinete polaco* en la Biblioteca Breve de Seix Barral; y 2008, junio, el ingreso a la Wylie Agency de Nueva York. Según se desprende de esta enumeración, también será objeto de esta tesis los modos en que el autor se articula con sus editores.

Como veremos en el capítulo introductorio, los estudios que han abordado la obra del autor se refieren fundamentalmente a sus primeras novelas, y allí indagan en los tiempos de la narración, en el héroe y en los usos del espacio. Esta tesis se propone un análisis que comprenda toda su obra (artículos, novelas, narrativa breve,...) con el fin de investigar los aspectos puntuales en relación al conjunto, y a los cambios que su poética ha

experimentado en veinticinco años de escritura.

Para el análisis, asocio los textos de acuerdo con núcleos construidos teniendo en cuenta su cercanía temporal y semejanza estructural: los primeros artículos; las novelas de la “nueva narrativa española”; las “novelas cortas”; las novelas de Alfaguara; los nuevos textos. Se incorporan a estos capítulos reflexiones acerca de la participación del autor como intelectual en el imaginario y en la memoria colectiva, así como la fusión que el autor ha realizado dentro de sus obras entre literatura culta y los llamados “arte elevado” y “arte de masas”.

Queda fuera de este estudio el análisis de la última novela de Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*, a la que se harán referencias pero sin realizar un exhaustivo detalle, dado que cuando fue publicada –noviembre de 2009– estaban agotados los tiempos de elaboración de los núcleos de esta tesis.

1.1- Contextos

La historia de España del siglo XX puede periodizarse de diferentes modos, pero cualquiera de ellos debe hacer referencia a tres episodios fundamentales: la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931, el fin de la Guerra Civil el 1 de abril 1939, y la muerte del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. Si inicio esta tesis con estos tres hechos es porque connotan cualquier otra referencia cronológica que mencione. El contexto político al que haré referencia en detalle es posterior, pero en su misma definición están marcados por estos tres episodios previos.

a- Contexto político

A continuación detallo una serie de hechos políticos, de un modo esquemático. Si bien no están directamente relacionados con el quehacer literario de Antonio Muñoz Molina, constituyen el marco histórico en el que se desarrolla como autor y ciudadano. Varios de ellos aparecerán en el desarrollo de la tesis.

La muerte de Franco y la asunción del rey Juan Carlos I en 1975 fue el comienzo institucional de la transición política que llevaría a la separación de la investidura del rey de la jefatura de gobierno. Al gobierno de Arias Navarro (nombrado por Franco) sucedió Adolfo Suárez en 1976, quien inició, mediante el *referendum* de la Ley para la Reforma Política, el proceso que llevó a las elecciones de Cortes de junio de 1977. La elaboración y aprobación de la Constitución en 1978 puso al mismo Suárez a encabezar el primer gobierno constitucional desde 1939. La precariedad de la estabilidad institucional superó dimisiones y levantamientos, como el del coronel Tejero en febrero de 1981, quien llegó a balear el recinto del Congreso. La intervención del Rey en dicha oportunidad para evitar el quiebre constitucional se recuerda como un momento decisivo en la legitimación de su figura para todos los españoles. En octubre de 1982, con la amplia mayoría en las urnas, Felipe González, del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), llega al gobierno; este triunfo se repitió en las elecciones de 1986 y 1989.

El ingreso a la *NATO* (OTAN) en 1981, el Estado de Autonomías establecido en la Constitución e instaurado en 1983, la adhesión en 1985 a la Comunidad Económica Europea, con representantes en el Parlamento Europeo en 1987, la participación en el bloqueo económico a Irak dispuesto por la ONU en 1990, fueron algunos de los pasos que dio la nación española para entrar al grupo de los países hegemónicos.¹ Estas condiciones hicieron, por un lado, dejar atrás una demasiado extensa dictadura, superada solo por la muerte del dictador, y aceptar la identidad de europeos.²

Asimismo, esta estabilidad institucional fue acompañada por un mejoramiento de las condiciones económicas y el desarrollo industrial –en ese contexto, y debido al interés de esta tesis, no fue menor el crecimiento que tuvo la industria editorial, en paralelo con el mejoramiento de los estándares de vida del ciudadano común, que puede acceder a mayor diversidad de bienes culturales. Al respecto afirma García Gual en 1995:

Políticamente lo que ha caracterizado estos años es el gobierno ininterrumpido del Partido Socialista, que ha revalidado su triunfo en las elecciones repetidamente (tras su triunfo en 1982, en 1986, y en 1992) y el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea en 1985. Por lo tanto podemos considerar cerrada ya la transición y consolidada la estabilidad de la democracia de una España que se ha integrado, al fin, en Europa como miembro de pleno derecho, satisfaciendo así un largo anhelo mayoritario de los españoles. (García Gual 1995: 9)³

Y en el año 2000, Jordi Gracia que describía en la introducción del tomo 9/1 de la *Historia crítica de la literatura española*:

España ha llegado a las puertas del siglo XXI en condiciones políticas y culturales inéditas en su historia como nación europea. Ninguna otra etapa anterior había vivido un período tan dilatado y estable de democracia política y prosperidad económica, quizás porque tampoco había pagado nunca antes un precio tan alto como el que significó la derrota de la razón en 1939. (Gracia 2000b:11)

¹ También la estabilidad económica de España llevó a que cumpliera las metas necesarias para entrar en 1998 al sistema de moneda única.

² Cuando hablo de identidad me refiero a una identidad cultural alcanzada en el imaginario, aunque se evidencia en la enumeración previa que las metas económicas que debió cumplir España fueron decisivas.

³ El texto al que remite esta cita corresponde a la edición realizada en ocasión de una exposición de libros de España llevada a cabo en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires con el objeto de promocionar la industria editorial ibérica en Argentina. En el volumen, especialistas de diversas disciplinas reflexionan acerca de la difusión en formato libro de la cultura, ciencia y tecnología en España y en el mercado hispanoparlante.

En este contexto de bienestar, el 5 de mayo de 1996 asume la presidencia José María Aznar, por el Partido Popular, con mayoría de representantes, y es reelegido en el 2000 por otros cuatro años. Entre 1996 y 1999 España se integra plenamente en la estructura militar de la OTAN. Participa en el bombardeo a Yugoslavia de 1999, en la invasión a Afganistán posterior al ataque a las Torres Gemelas, en la invasión a Irak de marzo de 2003.⁴ El 11 de marzo de 2004, a cuatro días de las elecciones por la renovación de la presidencia, Madrid sufre un atentado terrorista en su línea de trenes de cercanías de Atocha, que provoca una enorme conmoción social. El gobierno de Aznar acusa a ETA e intenta ocultar la evidente participación de Al Qaeda en los hechos, y sufre el desprestigio de no estar a la altura de las circunstancias. El 14 de marzo el PSOE se impone en las elecciones y José Luis Rodríguez Zapatero es consagrado presidente del gobierno, cargo que renovó en 2008. Como hechos políticos más significativos podemos enumerar que durante su gestión se firmó la Constitución Europea (plebiscitada y aceptada en España), se inició el retiro de tropas españolas de Irak, se amplió la figura del matrimonio a personas del mismo sexo y se aprobó la llamada Ley de Memoria Histórica en octubre de 2007. El inicio de la crisis financiera internacional en 2009 por el aumento de los intereses en las garantías bancarias produjo una desaceleración de la economía española y reveló serios problemas en los controles del sistema financiero. En el año 2010, las directivas europeas en materia de economía han llevado al gobierno español a restringir acciones de desarrollo e inversión.

b- Contexto cultural

Para describir el fin del siglo XX y la inclusión de Muñoz Molina en el contexto cultural español de entonces, me serviré de la división en tres etapas para el fin de siglo propuesta por Raquel Macchiuci (2010b), quien segmenta los modos de la vinculación entre literatura y memoria histórica, y los articula con actitudes de los novelistas en cada fase.

⁴ Esta última, llamada por Estados Unidos “Operación libertad iraquí”, tuvo enorme resistencia entre la población civil española, y en el Consejo de Seguridad de la ONU, y fue un quiebre en las relaciones estratégicas de los países hegemónicos (Alemania y Francia con Estados Unidos y Reino Unido), aunque por cierto fue superado luego rápidamente. En ese marco, José María Aznar pone a España en la primera línea de la discusión al apoyar enfáticamente los argumentos de Estados Unidos e Inglaterra para avanzar con la invasión (la supuesta existencia de armas de destrucción masiva en poder de Saddam Husein en Irak) y firman el pacto de las Azores en 2003.

Macciuci considera un primer momento, que abarca el final de la dictadura y la transición política: 1969 a 1982.⁵ El rasgo distintivo de este lapso está marcado por los cambios institucionales y culturales, y por la declinación del régimen, en los primeros años de la democracia. El campo literario presenta transformaciones que han de tenerse en cuenta a la hora de analizar la elaboración simbólica del pasado: en la novela conviven las narrativas de la representación con modalidades experimentales. Simultáneamente, se produce una expansión del campo literario hacia medios y soportes no convencionales, en particular periódicos y revistas culturales.⁶ A medida que avanza la transición política, el tratamiento del pasado cambia de una mirada desde la simultaneidad a una mirada retrospectiva, lo que va marcando la presencia de una “conciencia de época”.⁷

El segundo momento incluye la etapa correspondiente a los tres gobiernos del PSOE y el primero del Partido Popular: 1982 a 1996. Si bien existe un alto consenso para considerar que el ascenso del Partido Popular al poder abre una nueva etapa en el tratamiento del pasado, el quiebre más significativo tiene lugar después de su primera gestión, cuando asumen actitudes autoritarias ignorantes de la opinión pública –la participación en la invasión de Irak fue el elemento más visible. En este segundo momento, la modernización de España, la incorporación a las naciones europeas hegemónicas y la prosperidad económica actúan refractariamente para la recuperación y salvaguarda de la memoria histórica que ingresa como tema recurrente en novelas y películas. Sin embargo, los cambios del imaginario siempre son un proceso, existen gradaciones que el campo de la cultura ilustra sobradamente. El canon de la novela manifiesta cambios propios de la estética posmoderna que se irradia en múltiples direcciones. La vuelta a las formas tradicionales del relato (hacia un verosímil realista) y el propósito de acercamiento entre arte y vida abren una vía hacia la

⁵ Numerosos estudios sitúan el comienzo de la transición en 1973, el año del atentado contra el almirante Carrero Blanco. Sin embargo, y en la idea de que estamos hablando de procesos, otros autores señalan el año 1969, que es el de la designación de Juan Carlos de Borbón como futuro rey de España y el del alejamiento de Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo (para la discusión al respecto véase Macciuci 2010b, p. 23 y ss.; y Gubbern y otros, 1995, Colmeiro 2005).

⁶ Por ejemplo, en 1969 Vázquez Montalbán inicia la *Crónica sentimental de España* en el semanario *Triunfo* y numerosos columnistas de nueva generación comienzan a aparecer periódicamente en la prensa.

⁷ Considérense los ejemplos *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) de Delibes; *El cuarto de atrás* (1978) de Martín Gaité; *Si te dicen que caí* (1973) y *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Marsé (Macciuci 2010b: 25).

reaparición del pasado como tema, pero con planteos novedosos en la forma de abordarlo, tanto en lo estético como en lo ideológico. Esto puede explicarse, en parte, por el paso del tiempo y el cambio de la generación de autores que se encuentran en etapa creativa. Al respecto señala Macchiuci:

Sucede en los ochenta que un grupo de narradores jóvenes construyen su propia visión del pasado, libres de las representaciones de sus mayores. No es un dato irrelevante que a diferencia de los escritores que destacaron desde el tardofranquismo, este grupo no incluye a los niños de la guerra ni de la posguerra, y mucho menos, a sus protagonistas directos (como sucedía con Cela). Los mayores siguen en plena etapa creativa, pero los jóvenes escriben ahora una nueva página en el canon novelesco y en la construcción de la memoria. [...] Los relatos se focalizan en héroes y situaciones cotidianas y no en los seres excepcionales y sobresalientes del arte heredero del romanticismo. Si existió un programa, este era el de independizarse de los dogmas estéticos y abocarse a una lúcida recuperación de un lenguaje exigente y a la vez legible. *Beatus ille, Luna de Lobos, El sur, Corazón tan blanco, Historia de una maestra*, tomaron ese camino. (2010b: 26)

También entonces se observa una intensificación del cultivo de los géneros del yo (autobiografías, diarios, dietarios), los cuales constituyen una fecunda ruta para la exploración de la memoria individual y colectiva, a la vez que una exploración de los géneros y soportes tradicionales para la literatura.

El desafío para los escritores de los años ochentas fue volver al relato tradicional ya que estas obras surgieron luego de un largo período en que la literatura y las discusiones teóricas sostuvieron en su discurso la mentada *muerte* de la novela tradicional. En los fundamentos de este desafío, que fue resuelto de modos diversos, también estaba implícita la necesidad de diferenciarse del corpus tradicional preexistente, y por ello, la incorporación de prácticas y temáticas propias del cine, la televisión y los medios de masas, fue una de las opciones.

Para Muñoz Molina, la narrativa está presente en el modo en que el hombre percibe y organiza su mundo. En ese sentido, afirma que “tanto la necesidad de narrar la historia como la ficción narrativa, que procede del mito y los cuentos infantiles, tiene, como ellos, la tarea de explicar el orden del mundo y de ayudarnos a encontrar en él nuestra propia

posición”⁸ (*Pura*, 35). El final del siglo XX podemos caracterizarlo con la imposibilidad de aceptar un orden establecido y absoluto, que organice en sucesión los hechos; esto trajo consigo un cambio radical en las formas de la narrativa. Y radical no tanto por lo extremo, sino porque el cambio primario se da en el fundamento del relato, donde ya no fue posible convocar una voz que organizara acabadamente la trama de una obra sin ser sospechada de ingenuidad. Estas manifestaciones en la creación literaria, que en España han sido caracterizadas como partes de un nuevo realismo, surgen en paralelo a los debates que se suscitan dentro de la historia como disciplina durante la segunda mitad del siglo XX. Joan Oleza describe su aparición diciendo:

Como ha cesado la fe en los grandes relatos de legitimación, o en las construcciones teóricas globalizantes, capaces de explicar la totalidad del universo en función de un proyecto de futuro, o en las utopías que se autojustificaban por encima y más allá de los poderes a los que fueron confiadas y por los que fueron corrompidas. La posmodernidad nos ha dejado en situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar; en todo caso, no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida en que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida «la realidad» (como hipótesis, como tropo, como praxis o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a entendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuestras preguntas (Oleza 1996b: 41).

Como anticipamos, entonces, en correlato de este debate, aparecen en los textos personajes con vidas alejadas del protagonismo público, que entremezclan ficción e historia para representar uno de los modos de experiencia de lo real, e interpretan la historia en términos de la experiencia privada,⁹ habilitando así en la escritura distintas voces que no

⁸ En el mismo texto también afirma que “salvo unos pocos imbéciles definitivos casi nadie carece del instinto de saber y de las ganas de contar” (*Pura*, 21). Las citas de Muñoz Molina de sus textos de creación los cito según la clave que establezco en Bibliografía. El volumen que cito aquí (y en extenso en esta introducción), *Pura alegría*, reúne una serie de ensayos y conferencias del autor escritos entre 1991 y 1997, en los que reflexiona sobre la literatura y la creación.

⁹ Este tipo de personaje debe distanciarse de los que Lukács identificó en la novela histórica que llamó “democrática” del siglo XIX, que “convierte en protagonistas a figuras que son del común, extraídas de la masa o del pueblo, [...] los héroes de las novelas históricas no tienen un referente histórico preciso, son constituidos siguiendo modelos humanos corrientes, elevados, de acuerdo con una línea reivindicativa muy general, a héroes activos” (glosado por Jitrik: 45). Obsérvese que Lukács se refiere a los que se convierten en héroes de la historia social, no a los protagonistas de su vida privada.

suplantando un orden único.

La aparición de gran cantidad de novelas en que “la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio” ilustra en la literatura el surgimiento del nuevo hombre que nace vetando la Ilustración y los grandes programas explicativos de la modernidad, pues en esas novelas “la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los problemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas” (Oleza 1996b: 42).

El tercer momento, 1996-2010, está marcado por el auge previo de la recuperación del pasado (en la novela, ensayo, recuperación y edición de documentos y testimonios personales) que propuso la historia como tema para la producción literaria. El tratamiento del pasado y de la memoria es en esta etapa más explícito, y se articula con el estímulo de instituciones políticas, gubernamentales y culturales.

Frente a los numerosos impulsos para la recuperación de la memoria histórica coexisten formulaciones en las cuales la voluntad explícita de saldar una deuda se articula con una interpretación del pasado que borra las diferencias e iguala los antagonismos y se muestra apta para servir de guía en un presente reconciliado; con formulaciones que explicitan las diferencias que aun hoy funcionan en la memoria histórica sobre la interpretación del siglo XX.

c- La vuelta al modo realista de escribir las cosas

Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria.
Sigmund Freud, *El poeta y los sueños diurnos*

Resulta necesario reflexionar acerca de los precedentes de la producción cultural del período al que haré referencia, tanto para la obra de Muñoz Molina como para otros autores

que le son contemporáneos. Muñoz Molina comienza a publicar en formato libro en 1984, pero el escenario que planteo en el Contexto Histórico y Cultural comienza a delinarse en la década anterior. La crítica española, que a veces acaso abusa de taxonomías, asigna fecha de inicio a la “nueva narrativa española”: el año 1975, con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza.¹⁰ Estos narradores se han conformado en un largo proceso anterior: la muerte de Franco en 1975 luego de treinta y seis años de dictadura no supuso una brusca apertura de una nueva etapa de producción cultural, sino que lentamente se constituyeron las condiciones que reconfiguraron el entramado social e ideológico.

Es necesario recordar que la dictadura impuso un discurso sobre la realidad con lógica propia, en el que cada actor social tuvo su identidad y su lugar asignado en una matriz que pervivió treinta y seis años. Quizás la marca más fuerte que deja en el imaginario una dictadura, pasado el tiempo, es el hueco que provoca en el relato de la realidad, en el modo en que no permite organizar el mundo. El desafío de los escritores, que nacieron ya acabada la guerra y comenzaron a escribir acabada la dictadura, es volver a dar identidad no solo en palabras sino en discurso¹¹ a cuarenta años de historia. Estos escritores escriben para el

¹⁰ Al respecto, Vázquez Montalbán (1997: 176) señala en su artículo “Algunas posibles verdades sobre *La verdad del caso Savolta*” que: “Publicada en 1975, el mismo año de la muerte de Franco, forzosamente corría el riesgo de ayudar a señalar un antes y después del chocolate, especialmente desde el empeño surgido no sólo en España, sino también más allá de sus fronteras, de marcar cuánto había cambiado España y su cultura con la desaparición del dictador. Evidentemente cambiaron muchas cosas y sobre todo aquellas superestructuras que a partir de la aprobación de la Constitución de 1978 subliman unas reglas del juego democrático, pero la evolución cultural y literaria tiene una cierta lógica autónoma y *La verdad sobre el caso Savolta*, en mi opinión, es más consecuencia de la conciencia alcanzada por la sociedad literaria española a lo largo de los años sesenta que de una mutación provocada por la situación terminal del franquismo”. Vázquez Montalbán aleja aún más el germen de la vuelta al relato, y en esa reflexión está implícita la imposibilidad de considerar que el campo de producción cultural pueda describirse con la lógica fría de una cronología. Si bien es cierto que tras la aparición de la novela de Mendoza se publican una serie de novelas con similares características y con diversos grados de éxito que alcanzan su apogeo a mediados de los años ochentas, no es menos cierto que Juan Marsé o Carmen Martín Gaité, incluso el mismo Vázquez Montalbán, habían publicado hasta ese momento novelas que no son asimilables completamente ni al experimentalismo ni al realismo social, categorías con las que la crítica pretendía describir la producción literaria de entonces.

¹¹ El cambio que se opera en el significado y el valor de las palabras con el paso del tiempo resulta abrumador cuando ese período incluye una modificación del imaginario social como la que se produjo en los años setentas en España al que hacíamos referencia en el contexto cultural. Este proceso puede extrapolarse a gran parte de Occidente (incluso a la Argentina) si pensamos en palabras clave como guerrillero o sindicalista, en las que es evidente que el cambio en el imaginario modifica también el referente. Como ejemplo baste el elocuente y más literario “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

nuevo imaginario del que forman parte y que ayudan a transformar. Dice Muñoz Molina sobre la dictadura:

La victoria franquista de la Guerra Civil no sólo abolió nuestro derecho al porvenir, sino también nuestro derecho al pasado al deteriorar las tradiciones propias de lo español, al manchar con fascismo y autoritarismo ultramontano, católico y agropecuario la noción misma de lo español (*Pura*: 142).

¿Cuál es el sentido entonces de esta *vuelta al placer de narrar* que propiciaba Vázquez Montalbán? Dice Hayden White que “si nos abocamos a analizar el texto histórico desde un punto de vista formalista, esto es, como un artefacto formal, veremos que historiadores y novelistas desean lo mismo: proporcionarnos una imagen verbal de la realidad” (1992: 18-19). La narración se vuelve placer en tanto nos ofrece como sujetos completar ese *hueco* que provocó la caída del discurso autoritario y satisface el deseo por una nueva lógica que organice el imaginario. Para Ricoeur, incluso, “el deseo de comunicar nuestra experiencia del pasado en forma de relato naturaliza el deseo burgués por la armonía, la inteligibilidad y el orden” (citado por Partner 1998: 167).

Los artistas son creadores del soporte material de la memoria. En ese sentido, novelistas e historiadores comparten funciones en el campo cultural. Para Tozzi (comentando a White):

La noción de “acontecimiento modernista” destaca la dificultad para representarlos [a los acontecimientos] debido a su carácter traumático. Esta dificultad no se plantea en torno a la ocurrencia de los hechos establecidos acerca de esos acontecimientos, sino a la imposibilidad percibida por los grupos más inmediatamente afectados u obsesionados por ellos para llegar a un acuerdo respecto a su significado. (2003: 36)¹²

Cito estos conceptos, cercanos a los conflictos que señala Benjamin (1998) que se le plantean al narrador frente a la “experiencia moderna”, porque nos ayudan a comprender

¹² “Distingo un acontecimiento (como un acontecer que sucede en un espacio y un tiempo materiales) y un hecho (un enunciado acerca de un acontecimiento en la forma de una predicación). Los acontecimientos ocurren y son atestiguados más o menos adecuadamente por los registros documentales y los rastros monumentales; los hechos son construidos conceptualmente en el pensamiento y/o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia sólo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso” (White 2003: 53).

los diferentes modos en que los novelistas que publican durante las últimas décadas del siglo XX se vinculan y se refieren a la historia de España. Me refiero principalmente a Juan Goytisolo (nacido en 1931) en novelas como *Makbara* o *Las semanas del jardín*, a Manuel Vázquez Montalbán (nacido en 1939) en sus novelas de la serie de Pepe Carvalho, y a los narradores de la generación de Muñoz Molina, por poner ejemplos de casos extremos de esos modos. Siguiendo los comentarios de Tozzi:

Pero, dice White, si la narrativización consiste en dar a los acontecimientos reales la forma de relato, es lícito preguntar: ¿cuál es la función cultural del discurso narrativizador? La respuesta la encuentra en las *Lecciones sobre filosofía de la historia* de Hegel: sólo hay necesidad de narrar y mostrar la coherencia y clausura de una serie de acontecimientos cuando existe un sujeto social que exige legitimación, esto es, un sistema legal (el estado) en contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de una narración. (Tozzi 2003: 27)

Para matizar y actualizar la afirmación de Hegel, que se refiere específicamente a la tarea del historiador, creo que es válido, a partir del planteo de White, considerar que en este caso el “sujeto social que exige legitimación” es el modelo cultural hegemónico que se plantea en el campo de producción cultural español en los ochentas y que, en literatura, es actualizado a partir de la *creación* como categoría de *la nueva narrativa española*. La legitimación de esta generación otorga identidad al que se presume cambio cultural.

Para seguir el hilo argumental de White, recordemos que elige el estilo de la novela modernista para manifestar el cambio de la percepción de la verdad en el fin de siglo:

La novela modernista, ejemplificada en el monólogo interior y afín a la voz media del griego clásico, proporciona el estilo¹³ adecuado para representar ciertas experiencias modernas particulares de vida por ser una forma de escritura en la que se conjugan el abandono de un punto de vista autoritario y la predominancia de un tono de duda y cuestionamiento. Este recurso no responde a la búsqueda de una forma de expresión realista ingenua, sino a la adopción de una actitud en la que el sujeto aquí es también el objeto de la acción, logrando una trascendencia de la dicotomía, irresoluble por medio de las narrativas tradicionales, entre sujeto y objeto. (White, 2003: 39s.)

¹³ Aclara Tozzi: “Aquí, «estilo» debe entenderse de la forma en que Michel Foucault habló de él: como cierto modo constante del uso del lenguaje por el cual tanto se representa el mundo como se lo dota de significado”.

Esta cita se fundamenta en el estudio de Auerbach (1968) acerca de *To the lighthouse* de Virginia Woolf. Aunque parezca alejarse de la pertinencia de este trabajo, la incluyo porque puede identificarse punto por punto con las características más evidentes de la narrativa de Muñoz Molina, las cuales aparecen en sus primeras novelas consideradas parte de la nueva narrativa y que ingresan en lo que Joan Oleza caracterizó como “narrativa de la posmodernidad”.

1.2-Las razones de un nombre

Para abordar desde una primera perspectiva la complejidad de la obra de Muñoz Molina es necesario retomar el hilo histórico que la enhebra y considerar las mutaciones que en ella han experimentado la imagen de España y la idea de “literatura española”. Esta filiación es necesaria si consideramos la literatura como imagen verbal tanto para el creador como para el receptor donde la sociedad se refleja y se identifica. La literatura está presente en los mitos de origen y creación de las culturas y naciones occidentales como hoy las conocemos; asimismo, la literatura no es solo un producto cultural social sino que integra en sí el momento histórico en que se la produce e interpreta. La literatura porta información sobre las representaciones del pasado, la memoria y el olvido de una comunidad, y la lectura crítica de los textos nos permite iluminar los modos del imaginario de una época.¹⁴

En ese marco, el nombre de Antonio Muñoz Molina no es un nombre al azar: su figura se consolida dentro del campo de producción cultural desde el inicio de la década de 1990, tanto por su consagración como novelista exitoso para la prensa como por el lugar central que la crítica académica le había otorgado en la llamada “nueva narrativa española”.¹⁵ Para esta lectura separaré su trayectoria como novelista en etapas marcadas por los puntos de inflexión que mencioné en la introducción. La primera, una etapa provinciana –un escritor novel, apenas conocido, que mira Madrid desde Granada, cuyo principal centro cultural de referencia es el Madrid de entonces. La publicación en Seix Barral de sus tres primeras novelas denota la consagración en su país, que deriva en su proyección internacional luego de ser galardonado con el Premio Planeta con la cuarta. Su vinculación al diario *El País*, y el paso a Alfaguara en 1995 señalan también otro cambio de coyuntura histórica (gobierno del Partido Popular), y la necesidad del autor de escapar del lugar estigmatizado del “autor Premio Planeta”. El punto que señalo luego, la vuelta a Seix

¹⁴ Así lo propone Edward Said en 1987: “La literatura aparece como el producto de una actividad que es parte del mundo social, de la vida humana y del momento histórico en que se ubican e interpretan y por ello constituye una valiosa fuente de información y una importante vía de acceso a las representaciones del pasado y a manifestaciones de la tensión entre recuerdo y olvido. Conjugada con las aportaciones de otras disciplinas, la crítica literaria puede echar luz sobre la apretada red de factores que intervienen en la compleja, a veces conflictiva relación de un pueblo con su pasado”. (1987: 18)

¹⁵ Al respecto ver Villanueva (1992) y Gracia (2001).

Barral, marcan la reedición de sus novelas anteriores pero también la aparición de nuevos textos en los que la presencia y las referencias al autor se enfatizan y lo colocan en el centro de la escena. La culminación de ese proceso es su cambio de agente en 2008.

En cada etapa, las consideraciones del autor acerca de la literatura española dan una visión del estado del campo cultural y de la visión de España que allí funciona.¹⁶

a-Los inicios ¹⁷

Sus primeros dos libros publicados son colecciones de artículos literarios, que desde el título denotan homenaje y cita (*El Robinson urbano* y *Diario del Nautilus*),¹⁸ y con ello su marca de identidad como *ejercicio* de una escritura que aún no ha encontrado su propia letra. Se vale de títulos prestados (de la cita constante de la tradición literaria culta). Utiliza el perspectivismo, un personaje que sale de su casa dispuesto a probar fortuna en la calle. Son crónicas de Granada, pero más que eso, son crónicas de una ciudad española de provincia. Escribe en “Las ciudades provinciales”:

Leo en estos días que los intelectuales de Madrid, tan adeptos a eso que llamaba Proust *le royaume du néant*, discuten con encono el metafísico concepto de la posmodernidad. Agotado el presente, se instalan ya en el anacronismo inverso de un futuro que no ha llegado todavía, y desde él miran el paisaje de la provincia como si leyeran una novela del siglo XIX, *La Regenta*, tal vez, cuyo centenario acaba de cumplirse. [...] A un costado del tiempo, tibiamente anacrónica y sola en su quietud de novela con litografías, la ciudad provincial acoge en su hospitalario recinto a los fugitivos del presente. (*Nautilus*, 117-118)

Estos textos y sus primeras novelas –*Beatus ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989)– tienen como centro de sus referencias culturales a Madrid, y como

¹⁶ Mainer lo describe: “La carrera literaria de Muñoz Molina ha sido tan deslumbrante como rápida. Se dio a conocer con la publicación en un periódico granadino de dos series de artículos en forma de dietario personal –recogidas algo más tarde bajo los títulos *Diario del Nautilus* (1983- 19874, ed. 1985) y *El Robinson urbano* (1982-1983, ed. 1988)- que, a pesar de su modestia local, llegaron a las manos de Pere Gimferrer, poeta catalán y director de Seix Barral. Y se dice que fue este escritor quien, entusiasmado por aquellos trabajos juveniles, le solicitó su primera novela, *Beatus ille*, que vio al fin la luz y un notable éxito de crítica en 1986”. (Mainer 1997: 56)

¹⁷ A continuación haré una pequeña presentación de cada tópico de lo que luego se expondrá detalladamente en los capítulos del cuerpo de la tesis, pero que resulta necesario aquí para presentar el tema.

¹⁸ En el Apéndice II se detallan las fechas y lugares de la primera edición de cada uno de los volúmenes de los que haré mención. En el caso de las citas, las ediciones utilizadas se anotan en el apartado “Bibliografía del autor”.

escenografía, a España. Lo extranjero es tristemente ajeno, aunque varias de las acciones de estas novelas sucedan en el extranjero.¹⁹ Es recurrente también el personaje provinciano que llega a Madrid y se deslumbra con la ciudad. Las citas a la tradición literaria y el juego con rasgos del género policial o de la novela de espionaje no excluyen que estas novelas se refieran a la historia de España, de hecho, todas transcurren antes de la muerte de Franco.

Para presentar el análisis de lo que considero un cambio de la postura del escritor con respecto a España y a su propio rol como autor, apelo ahora al artículo “Las ciudades extranjeras” que retomaré en el capítulo 2.2– donde dice sentir “un deseo y una rabia rebelde contra la propia vida”, y que “quiere renegar de todo para conocer otros mundos”. Este rechazo, que se repite también en el protagonista de *Beatus ille*, un personaje que huye de Madrid y de la identidad que ésta le impone, constituye una estructura de sentimientos (Williams 1977) en esta primera etapa de la obra del autor en la que se describe la relación con el medio, que como he anticipado siempre es España, pero que también es siempre la España de Franco. Los personajes transitan por un ambiente de agobio, en un espacio inmóvil donde el tiempo parece siempre detenido. Es constante el deseo de cambio, pero ese cambio siempre está fuera de España, ya sea Lisboa, París, la costa inglesa, que funcionan como *locus amoenus*. La culminación estilística de este ciclo se da con la publicación en 1991 de *El jinete polaco*, cuando la prosa de Muñoz Molina llega a nosotros consolidada, propia del escritor que ha encontrado el estilo y la voz con la que quiere narrar, transitando esos mismos temas. Es además también otro escalón de su consagración pública, ya que con ella alcanza su segundo Premio Nacional de Literatura, además del Premio Planeta.²⁰

¹⁹ Lo expondrá en el artículo “Las ciudades extranjeras”: “Salimos a la ciudad y al frío, procurando eludir, sin demasiado éxito, la sospecha de que no era éste el lugar donde nos aguardaba la vida. Como si alguien, al decirlo, enunciara en voz baja un placer que nunca nos habíamos atrevido a concebir, la palabra, el nombre de la ciudad extranjera siembra un deseo y una rabia rebelde contra la propia vida, contra las calles que la resumen y ciegan, y la imaginación, que ha vislumbrado otros mundos, exalta y no sacia la perentoria voluntad de renegar de todo para conocerlos” (1986, 76-77).

²⁰ Me referiré a ello en el apartado sobre la novela y en el correspondiente a su trayectoria editorial. Sobre la influencia que un premio puede tener en la figura pública del autor considérese el comentario de Jordi Gracia en la “Introducción” del volumen 9/1 de la *Historia crítica...: “Ha aumentado el recelo o la sospecha de que el incentivo económico de un premio, la contratación ventajosa de un título o la búsqueda de un público masivo están acercando el talante del escritor a criterios de eficacia mercantil antes que de vocación estética. Lo cual no es en sí mismo un factor negativo, pero sí identifica la producción literaria*

b-La escritura del pasado

Otra de las características sobresalientes de los narradores que comenzaron a publicar en los ochentas es la renovada manera de vincular su literatura con la narrativa histórica del siglo XX. Este modo de contar la historia que funciona en las novelas más exitosas de Muñoz Molina es también una marca distintiva de la narrativa de fin de siglo.²¹ En la primera novela del autor, *Beatus ille*, el personaje principal a través de una indagación es llevado por el narrador a enfrentarse con su pasado y la historia oculta, previa. En un proceso casi inverso, en *El jinete polaco*, el protagonista avanza página tras página y construye su identidad: no era nadie, no sabía qué era ser español hasta que se enamora de una mujer y a ella debe contárselo. Ese proceso será una interpretación del pasado español, en las voces de los dos jóvenes que no han vivido la Guerra Civil y que descubren que desconocen tanto de la infancia e historia de sus padres como de la vida civil de su pequeña ciudad antes de la contienda. Para poder decir quiénes son hoy deben primero poder contar quiénes fueron, y en ese relato el autor propone su versión de la historia del siglo XX, desde la perspectiva de la huerta de Andalucía y no la de protagonistas políticos.

El autor interviene en la memoria colectiva a través de personajes que, en situaciones acotadas y personales, narran esa historia de la España del siglo XX con sus propios recuerdos. La memoria colectiva no es solo un conjunto de hechos que el recuerdo comparte, sino que se constituye en eje fundamental de la identidad de una nación. La memoria construida por la literatura española luego de la transición incluirá en su relato la historia personal, sentimental, de los individuos, los hombres y mujeres comunes y su relación episódica con el alzamiento y el régimen. Para Maurice Halbwachs (1968: 48), la memoria colectiva es “la construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de la

como una más de las industrias del ocio o de la cultura”. (Gracia 2000b: 20)

²¹ Para un análisis pormenorizado de la narrativa española de fin de siglo véase Oleza (1996a) y (1996b).

pertenencia dentro del grupo”.²² En esta construcción colectiva es donde la literatura, la novela, impone su relato y modifica la configuración de la relación con el pasado. Así, Muñoz Molina interviene en la modificación a partir de sus novelas que abordan esa relación con el pasado. Como desarrollaré en el capítulo correspondiente, en *El jinete polaco* será un baúl repleto de fotografías de diferentes épocas la metáfora del desorden histórico que existe sobre los recuerdos. Cuando los amantes exhuman el archivo de las fotos sobre la cama en la que están tendidos ordenan su memoria difusa y dan sentido a las voces que resuenan en su interior. La fundamentación de la vinculación entre literatura y memoria colectiva se expresará a través de las categorías y argumentos expresados por Jay Winter y Emmanuel Sivan –que detallo a continuación– que me permiten sistematizar los cambios observables en el trabajo de Muñoz Molina en sus textos y en su imagen pública. Muñoz Molina como autor se transforma, a medida que su trayectoria como escritor se consolida, en *homo agens* (en un individuo que tiene una voz en la esfera de lo público influyente en la conmemoración social y es portador de los recuerdos): sus novelas quieren contar el siglo XX español, proponen protagonistas sin heroísmo bélico, la voz del autor aparece semanalmente en la prensa y asiduamente en eventos culturales. Con ese estatuto, sus producciones e intervenciones sobre la historia reciente de España y la construcción de los discursos sobre los recuerdos de la Guerra Civil gravitan con un importante peso en la configuración de la memoria colectiva.²³

²² Desarrollo estas nociones aquí sólo enunciadas en los capítulos correspondientes, ya que involucran una dificultad que excede esta introducción esquemática, sobre todo para las nociones en torno a la memoria, la memoria histórica y la memoria colectiva. Al respecto, Winter y Sivan (1999: 1) explicitan en la introducción de su libro *War and Remembrance in the Twentieth Century*: “This book arose from a sense of unease the editors have felt over a number of years about weaknesses in the huge and rapidly growing historical literature on the subject of ‘collective memory’. It seems as if everyone is talking about this subject. The terms ‘memory’ and ‘collective memory’ appear with such frequency and ease that readers may be under the impression that there is a scholarly consensus about what these terms mean and how they may be used effectively in historical study. Nothing could be further from the truth. There is much discussion, but very little agreement, as to whether or not there are meaningful links between individual cognitive psychological processes and the cultural representations and gestures of groups. How groups ‘remember’ –or even if they ‘remember’– cannot be extrapolated simply from evidence on the ways individuals store and retrieve information or images”, dejando instalado desde el inicio del libro que los ensayos que contienen deberán bregar por aclarar los usos ambiguos.

²³ Esta argumentación sobre la influencia de las novelas en la memoria histórica está previamente matizada por el intenso debate durante el siglo XX dentro de la historia como disciplina: narrar o no los “hechos” (si los hay) y las marcas de esa narración en la imagen final de esos hechos. Se desarrollará este punto partiendo de las reflexiones de Hayden White para los textos historiográficos.

c- España

Lo novedoso del planteo en *El Jinete Polaco*, que relaciono con el contexto de escritura, es la actitud del personaje hacia España. La experiencia amorosa le afirma la identidad de modo tal que puede restaurar el vínculo con sus raíces. Este proceso personal del personaje puede analizarse desde una perspectiva más amplia como el modo en que el narrador de la generación de Muñoz Molina asume el pasado de España una vez que la democracia se ha consolidado. Así lo ha expresado Ignacio Etchevarría (1998: 12), que dice: “Cuando se publica *El jinete polaco*, el retorno a los orígenes que allí se postula es una inquietud compartida por muchos de los nuevos narradores españoles. Es también una inquietud compartida por los lectores”. De ese modo explica las decisiones del protagonista luego de que ha reconstruido su pasado: “Así ocurre después de haber descubierto Manuel que «si hay algo que no quiere ser es extranjero», ya que «por más que uno quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje»” (1998: 11). La variación está en que los personajes de los inicios de Muñoz Molina tratan de desprenderse de lo español como emancipación, y luego esas mismas criaturas y el autor mismo se transforman en fervorosos difusores de la cultura hispánica. La identidad española se advierte, en el discurso de Muñoz Molina, a través de una fortísima sensación de pertenencia. Este cambio se desarrolla y proyecta en su obra posterior, tanto de creación como de crítica literaria, donde ampliará en el mundo globalizado el lugar para la literatura escrita y leída en España.

Pero para que se llevaran adelante estos cambios no solo ha variado la situación de Muñoz Molina como escritor, sino que también ha cambiado el contexto de creación. España no es la misma luego de doce años de democracia. El campo de producción cultural se ha modificado radicalmente por los cambios de situación de cada uno de sus actores, y esto vale para su industria editorial, que se consolida económicamente, se reconvierte y puede invertir en generar propios y nuevos productos; para los escritores, que ingresan a un circuito de publicación con continuidad y presencia en los medios; y para los lectores,

especializados y no especializados, que aumentan al ritmo del desarrollo económico y del mejoramiento del estándar de vida.²⁴ Y todo ello con un recíproco cambio en las instituciones culturales y las políticas que éstas llevan adelante. Se crea el Instituto Cervantes para sostener el patrimonio cultural y lingüístico. También hay cambios significativos en la política de incorporación, apertura y gestión de la Real Academia, a la que ingresará el mismo Muñoz Molina como el miembro más joven en 1992.²⁵

Estos procesos son signos de políticas culturales generalizadas, y alimentan y originan recíprocamente una concepción de potencia cultural de su país por los españoles que se asume en igualdad frente a las demás culturas. El contexto de escritura de *El jinete polaco* es el germen de esta época, y su éxito, su cristalización. Su autor además será un ferviente y elocuente vocero de esa actitud revalorizadora de la hispanidad. No sólo en sus novelas, sino en sus, ya para entonces, constantes intervenciones públicas que cambiaron de escenario y no serán más *desde* Granada, sino *en* Madrid.

d- Nueva York

El paso de Planeta a Alfaguara le costó al autor una batalla por su prestigio, ya que no fueron pocos los ataques que recibió por ingresar al grupo Prisa, dirigido entonces por Jesús de Polanco y en pleno proceso de expansión y consolidación empresarial.²⁶ El autor participa

²⁴ Para el desarrollo de la industria editorial ver García Gual (1995) (también para el volumen de lectores), y De Diego (2008); por la regularidad de los autores ver Corbellini (2010). Sobre la consolidación de las editoriales tómesese como ejemplo el mencionado por De Diego: “Como vemos, la política agresiva de Planeta comienza por captar los autores emblemáticos de las editoriales rivales y luego se queda con ellas, con las editoriales mismas. Seix Barral en 1982, Destino en 1989, Espasa-Calpe en 1992, Crítica en 1999, Emecé en 2000, Minotauro en 2001, entre tantas otras, han ido conformando un imperio editorial que concentra alrededor de 30 sociedades anónimas, declara tener un catálogo de diez mil títulos y es considerado el octavo grupo editorial del mundo”. (de Diego 2010: 71)

²⁵ Así lo presenta Enrique Bueres en una entrevista en *Clarín*, la revista de crítica literaria publicada en Oviedo: “A sus cuarenta años, el escritor Antonio Muñoz Molina, el miembro más joven de la Real Academia Española, se ha convertido en uno de los autores imprescindibles a la hora de hacer un recuento de lo mejor que ha ofrecido la narrativa española en los últimos años”. (Bueres, 1996: 30).

²⁶ La dureza de la polémica de esos años se percibe en el comentario de Jordi Gracia: “La apertura de un período propiamente finisecular algunos lo han querido ver en la victoria electoral del Partido Popular en 1996. Pero si la historia política suministra datos aparentemente estables de periodización, la historia cultural es siempre menos sensible a cortes tan drásticos. De hecho, el cambio más apreciable en los tiempos de gobierno conservador ha afectado a aquello mismo que impulsó su entorno político y periodístico con confesado instinto caníbal en 1993 [...]. El periodismo vivió en esos años una crispación

activamente en las secciones de opinión del diario *El País*, y esta participación mediática muestra una nueva faceta en la figura pública del autor, con un perfil ideológico y como actor político. Es posible vincular estos cambios en la figura pública del escritor con su producción poética, ya que por entonces no publicará novelas, y en el primer libro que aparecerá por Alfaguara será una pequeña autobiografía, una “memoria militar” de su experiencia como recluta: *Ardor guerrero*, de 1995. Esta exposición, llamada “sobrexposición” en un contexto cultural que entroniza a los apolíticos y escépticos, provoca una recepción diferente del novelista, que también abordaré.

La diferencia en la escritura posterior estará, como adelantaba, en su apuesta por la universalización de la literatura española. En sus intervenciones públicas construirá un canon personal que incluirá escritores de diversas nacionalidades y lenguas. El dictado de unos cursos en la City University of New York (CUNY) y su posterior nombramiento como director de la sede del Instituto Cervantes apenas inaugurada, llevan a Muñoz Molina de Madrid a Nueva York. Su libro *Sefarad*, subtítulo “Novela de novelas”, tiene como tema central el exilio y la persecución, y del personaje del españolito que se pierde en Madrid saltará a los perseguidos por el nazismo, por los soviéticos, o por sus recuerdos: es una novela *europaea*,

altísima, con conexiones políticas claras y motivaciones de coyuntura electoralística que han sido reconocidas tardía y desnudamente: el acoso informativo en torno a la corrupción socialista, además de la defensa de intereses particulares, anduvieron mezclados en una campaña mediática muy intensa y en ningún caso inocente, como reconoció en unas sonadas declaraciones de prensa uno de sus impulsores, y en ese momento director del diario *ABC*, Luis María Ansón. Tras la victoria electoral del PP el 3 de marzo de 1996, la prensa escrita y la nutrida nómina de tertulianos radiofónicos han regresado hoy a un tono y una contención fraguados durante los años del gobierno socialista. Fue en esta etapa cuando impuso su ley el grupo de poder más importante de la prensa española contemporánea, PRISA, editora de *El País* [...] y propietaria de la cadena de radio más escuchada de España, la SER, el primer canal de pago, Canal +, la red de librerías Crisol, y un numeroso y diverso grupo editorial que permite que un autor o libro empiece su andadura en las prensas de Alfaguara, circule en medios cinematográficos, como *Cinemanía*, se prestigie en las páginas culturales de *El País*, *Babelia*, y pueda acabar en manos de una productora cinematográfica asociada al grupo”. (Gracia 2000b: 18-19) Más adelante sobre esta misma influencia agrega “Incluso a veces llega a sospecharse que avales tan explícitos como el que Juan Manuel de Prada ha recibido desde las páginas de *ABC* –hoy es miembro de su consejo editor- tienen algo de réplica a la apropiación de Antonio Muñoz Molina por parte de *El País* y sus círculos culturales” (2000b: 35) (énfasis mio). José Carlos Mainer lo ha reflejado También: “Indudablemente también los desvelos oficiales han hecho algo más fácil la vida del escritor y han ayudado a dar el salto a ellos y sus editores. Se ha acusado a menudo a las instituciones oficiales de proteger a los escritores más dóciles e ignorar a los independientes. Camilo José Cela, que se sintió agraviado muy pronto por su preterición en el Premio Cervantes, arremetió contra sus colegas más jóvenes, a los que ha llamado «novelistas de catequesis» y, en ocasión más reciente, ha personalizado su odio en Antonio Muñoz Molina. Francisco Umbral, por su lado, ha dado su adhesión más fervorosa al autor de *La colmena*, pese a sus muy divergentes opiniones políticas, y ha acuñado el cliché que califica como «ciento cincuenta novelistas de Carmen Romero» (la esposa de Felipe González y profesora de literatura) a los escritores que han logrado reconocimiento en los últimos quince años” (Mainer 2000: 60)

en la que aparece recurrente el matiz autobiográfico. En sus páginas finales ese autor implícito recorre los salones de la Hispanic Society y se desvela frente a lo que llama “delirio barroco de carnaval”, los murales de la visión de España de Sorolla. Su valoración está teñida de juicio previo y, en su afán de proponer una España universalista, lee las identidades como folklorismos y bisutería. Sin embargo, en la reseña de la exposición de Sorolla en 2009 en El Prado vuelve atrás en sus dichos y pone en su lugar los óleos del pintor:

Cuántos malentendidos, cuánta suficiencia. Da vergüenza comprobar que uno mismo ha compartido la biliosa tendencia española al desdén hacia lo que de verdad no se conoce, hacia lo que uno no se ha molestado en mirar ni en leer. Sorolla quería jubilosamente pintarlo y además tenía el afán de acumular encargos de quien ha sido pobre de niño y ya no pierde nunca la inseguridad ni el miedo a la escasez. (2009: 8)

Me detengo más adelante en estas lecturas de Sorolla, dado que ilustran acabadamente los cambios en la percepción de la *españolidad* por el autor. Las polémicas sobre la pintura de Sorolla que existieron durante el siglo XX tuvieron su eclosión pública nuevamente en la restauración y megaexposición de 2007 sobre su serie “Visión de España” iniciada en Valencia. Emblemática desde su título, provoca al receptor a definirse tanto sobre la idea de España como sobre la forma en el arte del siglo XX. La presencia física de la majestuosidad de los murales de Sorolla hace que observadores sutiles como Muñoz Molina valoricen la pincelada de color, que es local, pero que primero es color y forma.

En el año 2004 publica un volumen híbrido entre diario de viajes y artículos literarios, *Ventanas de Manhattan*, donde la ciudad de New York es el tópico central al que se refiere el narrador, deslumbrado, aunque el punto de comparación es siempre España, que crece en el texto con una presencia que al principio pareciera nostálgica y luego es una afirmación de la autoconciencia de la identidad hispánica en los Estados Unidos y en el mundo. La difusión de lo español concentra su atención en esos años. Cuando en octubre de 2006 apareció *El viento de la Luna*, novela, los personajes de Muñoz Molina, los “buscadores de cambios”, emprendieron el regreso a casa. En el libro, la metáfora del viaje a la Luna le sirve de pretexto a un niño para, en su fantasía, despegar de su pueblo y su familia. Ese deseo constante de llegar a la luna y dejar plasmada allí la huella indeleble de la bota de astronauta

contrasta con el momento en que hacia el fin de la novela el protagonista, ya adulto, despierta de ese sueño que lo hacía volver constantemente a la rutina circular doméstica de su niñez: “Hasta qué profundidades del olvido y del sueño me he tenido que sumergir para encontrarme de regreso en la plaza de San Lorenzo, con la que sueño ahora casi todas las noches, ahora que estoy tan lejos y hace tanto tiempo que no he vuelto a pisarla”. (*Viento*: 313). El que deseaba cambiar ha despegado, ha pisado la Luna: es un escritor de éxito, es una autoridad de la lengua y ha sido director del Cervantes en el centro del mundo. Desde allí vuelve y se sumerge en el origen, en la casa de su padre, en el ser español.

e- La poética

La presencia fundamental que otorga en sus textos a la tradición literaria anglosajona, de manera notoria en *El viento de la Luna*, es necesario analizarla en relación a su figura pública, y también a la nueva configuración del campo de producción cultural español, que, a través de una política exitosa como estado y un desarrollo importante de la industria cultural, modificó sustantivamente su posición en relación con el mercado internacional. Pero ese contexto más amplio debe analizarse en conjunto con la posición tomada por Muñoz Molina, que no intenta ser sólo un actor más, sino que se convierte en protagonista de su propio cambio. A ello se refiere Juan Oleza en sus tesis sobre el “retorno del demiurgo”, cuando afirma:

Todavía en Clarín, en Stendhal o en Fontane es posible hablar de la relevancia extraordinaria de una única obra, de *La Regenta*, de *Le rouge et le noir*, o de *Effi Briest*, pero cuando se habla de Balzac, de Flaubert, de Galdós, de Zolá, de Dostoyevski, ninguna obra en particular alcanza la relevancia de la figura del novelista. Y lo mismo podría decirse de Borges, de Vargas Llosa, de García Márquez o, ya al filo del milenio, de la actitud autorial de un Antonio Muñoz Molina, de un Manuel Vázquez Montalbán, de un Luís Mateo Díez, de un Roberto Bolaño. [...] Dada esta situación, no es extraño que en el interior mismo de la escritura se reproduzca la ambición autorial, que a la manera de Balzac aspira a representar toda una época o todo un universo social, como el de Mágina de Antonio Muñoz Molina, o el de Celama de Luis Mateo. (Oleza 2010: 31-32)

El cambio de actitud en el fin de siglo de algunos autores se establece en sentido inverso del que venía siendo. Si hasta aquí Muñoz Molina se desentendía de la relación con el lector siempre que no fuera a través de sus textos, ahora tiene su página *web* y participa de las redes sociales, e interactúa con el público. Con esto podemos relacionar también la actitud del autor con sus derechos, que los gestiona de manera activa.

1.3- Trayectoria editorial

“... retengo una imagen impresionante: la de Joan Seix abuelo, padre de Víctor, firmando la venta de acciones de la editorial que había fundado y que había sido, durante el franquismo, la antagonista cultural precisamente de Planeta. Fue uno de esos momentos privados que marcan un cambio de época”
Mario Muchnik, Banco de pruebas

En este apartado analizo y sistematizo algunos datos de los vínculos con las editoriales de Antonio Muñoz Molina, con el fin de poder analizar las tensiones entre escritor - agente literario - editor, y sus efectos en el trabajo del autor, la circulación de sus obras y la construcción de su imagen pública, ya sea la que proponen las editoriales o el propio autor. De esta manera, se busca establecer algunas de las pautas del campo editorial español del último cuarto de siglo, significativo por el grado de desarrollo que desde entonces ha tenido la industria editorial española, así como por la repercusión de la obra de Muñoz Molina en el canon de la narrativa en España.

Como será desarrollado en esta tesis, la obra de Muñoz Molina está significativamente marcada por una constante iniciativa sobre su propia política de edición (sus inicios en Seix Barral, el Premio Planeta en 1991, el paso a Alfaguara en 1995, las reediciones en Seix Barral en 2002, una nueva novela en Biblioteca Breve en 2005 o su cambio de agente en 2008), y por la reflexión constante sobre aspectos de poética y crítica literaria.²⁷

El análisis debe iniciarse en una etapa previa de análisis del negocio editorial, etapa en la cual diversas editoriales se consolidan como empresas financieramente sólidas. Con esto me refiero a la paulatina pero constante transformación de algunas editoriales – caracterizadas por su desarrollo en el marco de la denominada edición cultural– en empresas cuyos propietarios son accionistas para quienes la edición es marcadamente un proyecto de inversión económica. El signo visible de este cambio es la actual configuración

²⁷ Al libro de ensayos y conferencias ya mencionado *–Pura alegría–* debe agregarse el que publica en conjunto con Luis García Montero *–Por qué no es útil la literatura–* y la profusa lista de prólogos que se detallan en el Apéndice III.

de algunas editoriales como una rama más de una empresa que, en el mejor de los casos, tiene como actividad central los medios de comunicación. En ese sentido son notables el paso entre 1977 y 1982 de Plaza y Janés al grupo alemán Bertelsmann; Salvat en 1993 al francés Hachette; Seix Barral y Ariel en 1982, y Destino entre 1988 y 1997, a Planeta, y el extenso conglomerado de empresas que constituyen el grupo Prisa.²⁸ Por otro lado, otras editoriales –las aludidas como “culturales”– continúan cultivando como primer valor su identidad editorial: los casos más significativos y citados por la crítica especializada son Anagrama, Tusquets y Lengua de Trapo²⁹. Y es que en este proceso de desarrollo se alcanzan básicamente dos resultados: o la editorial constituye y consigue un prestigio propio, y con esto acumula su capital cultural, o la editorial acumula capital financiero y se constituye esencialmente en empresa con lógica capitalista. Esto, dicho así, es un modelo de análisis, lo que no indica que cada editorial tome un modo único y definitivo de gestión, ni que ambas modalidades, en el universo de las probabilidades, no puedan ser compatibles. Sobre este tema afirma de Diego:

Hace ya varios años, la literatura comercial y la literatura de vanguardia tenían circuitos diferenciados y editoriales especializadas en cada caso; hoy se ha impuesto un criterio *midcult* en el que el *best-seller* de calidad convive con el *best-seller* abiertamente comercial, con el *longseller* y con el texto experimental. (2008: 8)

Y desde la perspectiva del dueño de los derechos:

Hoy, que las editoriales han perdido identidad cultural, ya no se sabe, ni importa, saber quién te editará; importa sí, saber quién paga más, y de eso se ocupa el agente. Muchos autores creyeron liberarse cuando la emergencia del mercado los emancipó de sus patronos, pero cayeron en manos de las decisiones de los editores. Hace algunos años, creyeron liberarse de los editores, pero cayeron en

²⁸ Fue considerado por la revista Forbes el hombre más rico de España. Aún hoy las acciones de PRISA, en plena crisis, producen una rentabilidad positiva, según el mismo diario que el 08/11/2010 publicaba en su portal: “El beneficio de PRISA aumenta un 96%. PRISA, grupo editor de EL PAÍS, ha logrado duplicar su resultado neto entre enero y septiembre respecto al mismo periodo del año anterior gracias al liderazgo y la diversificación geográfica de sus medios, la fortaleza del negocio de educación y el control de los costes. El resultado del Grupo ascendió en un entorno económico adverso a los 91,53 millones de euros, frente a los 46,69 millones del mismo periodo de 2009.”

²⁹ No profundizo aquí el análisis de estos tópicos sobre el que existe ya bibliografía específica. En el marco de la literatura española, véanse particularmente Gras (2000), López de Abiada (2001), Vila-San Juan (2004), de Diego (2006 y 2008), Lluch-Prats (2009).

manos de las decisiones de sus agentes. (2008: 9)

Es evidente que siguiendo una lógica empresarial el libro se convierte en un producto de consumo, y que su valor se establece a partir de su rentabilidad. Esto provoca que a la relación que establece la editorial con el escritor, como “proveedor de materia prima”, también se le aplique reglas de mercado, que no siempre tendrán como beneficiario al autor y su obra. En un planteo ingenuo podríamos estimar que el primer beneficiado con este tratamiento sería el autor con la difusión masiva de su obra, dado que si esto conviene económicamente a la editorial tanto más al autor; claro, esto si lo pensamos sólo en beneficios económicos. Julio Peñate en 1996 en su estudios sobre las superventas se refirió al libro como mercancía diciendo:

El tratamiento de la literatura en cuanto mercancía se concreta en la percepción del otro como cliente y de la creación propia como destinada no sólo al mercado, sino al consumo inmediato. Por consiguiente, para contionuar siendo agente activo en el campo cultural, el producto debe ser reemplazado por otro semejante. Lo que importa aquí es mantener la relación, el contacto, pero no el contacto gratificante por si mismo, sino para relanzar la dependencia del consumidor: más que de comunicación (ésta implica que los dos locutores traten de un mismo asunto), se trata de un incremento de objetos diferentes, un objeto artístico por una determinada cantidad económica. El éxito de la operación no consiste en que el valor del objeto adquirido permanezca, sino en que se deteriore para ser, cuanto antes, sustituido por el siguiente: la celebridad del autor depende de su capacidad para volver caduco su producto y reemplazarlo por otro. (Peñate 1996: 90)

El caso de Muñoz Molina es significativo en tanto es un autor que ha alcanzado prestigio literario y éxito de ventas, y que ha estado en relación con dos grandes grupos editoriales (Planeta y Alfaguara). Es empíricamente evidente que un autor como el que nos ocupa es un *proveedor* de lujo para la industria editorial, construido también por ella, aunque eso le haga perder en distintos momentos la libertad individual de elegir dónde y cuándo publicar. Así, el autor ha manifestado en algunos momentos su agobio por las obligaciones que acarrea la sobreexposición en los medios, necesaria según las estrategias de *marketing* para mantener sus libros en los escaparates de las librerías, exigencia impuesta por los contratos de las editoriales con generosos recursos para una fuerte implantación en el mercado. Según el autor, tal situación ha sido uno de los motivos que le hizo perder la

cotidianidad de “ciudadano común” (rasgo, además, recurrente en sus personajes protagonistas) y lo llevó a vivir, al menos por temporadas, fuera de España.

a- El autor en el campo editorial³⁰

La obra de Muñoz Molina en formato libro se inicia en 1985 cuando aparecen las primeras recopilaciones de sus artículos literarios de prensa en Granada, en dos pequeñas editoriales, y otras dos con el sello de la Diputación³¹. Entonces envía el manuscrito de su primera novela, *Beatus ille*, a Pere Gimferrer, que la acepta para publicarla en Seix Barral. Hasta 1989, tres novelas aparecen publicadas por la editorial, enmarcadas en la entonces llamada “nueva narrativa española” (*Beatus ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*). El significativo éxito de su segunda novela, en 1987 (Premio Nacional de narrativa y de la crítica), lleva rápidamente a algunas reimpressiones de la primera e incluso a la publicación en Círculo de lectores. A la vez, la Editorial Pamiela, de Pamplona, reedita en mayo de 1988 su primera compilación de artículos (*Diario del Nautilus*) y el libro de relatos *Las otras vidas*, ambos reeditados en diciembre del mismo año por Mondadori.

Al aparecer *Beltenebros* en 1989, nuevamente la edita Seix Barral, replicando en el Círculo de lectores al año siguiente³². Valga apuntar que, si bien Seix Barral pertenece al Grupo Planeta, mantiene identidad independiente como sello de prestigio al mantener entre sus lectores a Pere Gimferrer –quien sigue siendo su director literario–, dedicarse exclusivamente a la literatura y, en consecuencia, al proponer títulos y textos cuidados y de calidad.

En 1991 la editorial Planeta le encarga un volumen para su colección “Ciudades en la

³⁰ Hay datos sobre los libros que repito en la introducción previa y en el cuerpo de la tesis, porque considero que debo reponerlos para que se comprenda mejor mi argumentación. Asimismo, la referencia que hago en este apartado está hecha desde la perspectiva del mercado del libro. Una vez más, como el autor, debemos acudir a diferentes perspectivas para que den cuenta de la heterogeneidad.

³¹ La información completa de cada edición está detallada en el Apéndice II.

³² También en 1989 Comares, de Granada, edita el volumen ilustrado *Granada la ciudad en el tiempo* de Muñoz Molina en colaboración con otros dos autores.

historia”, que verá la luz en marzo y septiembre de 1991 como *Córdoba de los Omeyas*, una edición en rústica y otra en tela. Ese mismo año se presenta al Premio Planeta y lo gana con su novela *El jinete polaco*, que aparecerá en su primer año (y tras el fallo del premio) en seis diferentes versiones (tres ediciones originales más otras para la colección del Premio Planeta, para Club Planeta, y para Planeta Crédito). Su carrera, a partir de ese momento, está significativamente influida por la obtención de este premio. La masividad que implica por su divulgación en la prensa y la cantidad de ediciones va en desmedro del prestigio literario del autor y su texto dentro de la “vanguardia consagrada” en el “sub-campo de producción restringida” si lo pensamos en términos de Bourdieu (1995: 189). No obstante, el análisis del sociólogo francés puede matizarse al hablar de obras particulares. Al respecto puede leerse en González-Ariza (2008: 255):

Por segunda vez en tres años vuelve a ganar un miembro de la llamada ‘nueva narrativa’, pero esta vez uno de los pesos pesados del grupo, pues Muñoz Molina, nacido en Úbeda, Jaén, en 1956, había tenido una corta pero intensísima carrera como novelista. En tan solo cinco años y con cuatro novelas, había logrado colocarse en la primera línea de los escritores de la época. *Beatus ille* fue su primera novela, publicada en 1985, que logró el premio Ícaro. Su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1987 y el de la Crítica. En 1989 publicaría *Beltenebros*. Las dos últimas, éxito editorial y de crítica, fueron llevadas al cine. Con *El jinete polaco*, hecho insólito en la historia del Planeta, ganó además el Nacional de Literatura. En 1995 fue elegido miembro numerario de la Real Academia de la Lengua. A esta novela le sobraría un comentario sobre la recepción de la crítica. Se trata de un autor alabado por todos y novela doblemente laureada: “*El jinete polaco* no es tan sólo la obra maestra de su autor, sino una de las más considerables novelas aparecidas en España en los últimos años. (Rafael Conte, “El jinete polaco”, *ABC Cultural*, nº 1, Madrid, 9-XI-1991, págs. 7)³³

El jinete polaco tuvo un éxito comercial por ser Premio Planeta, pero también literario por ser una gran novela, categoría difícil de definir pero sostenida por la permanencia de dicha novela en la categoría de clásicos contemporáneos. Jordi Gracia se

³³ Continúa González Ariza (2004: 255) afirmando que es la misma idea que transmiten otras reseñas como las de Javier Alfaya, “Muñoz Molina: *El jinete polaco*”, *El Mundo*, 24-XI-1991, o Fernando Valls, “Muñoz Molina: *El jinete polaco*”, *La Vanguardia*, Barcelona, 22-XI-1991: “Hay libros que se escriben con especial pasión y emoción, éste por ejemplo, en el que los sentidos (ver, oír, escuchar...) desempeñan un papel preponderante”. Y añade: “Otro dato interesante es la atención que ha despertado *El jinete polaco* desde el ámbito filológico, pues hacía años que la crítica universitaria no se ocupaba tan intensamente de un premio Planeta”.

refiere a ello al reseñar la vida cultural de la época diciendo:

En apariencia es cada vez más sencillo establecer la frontera entre la literatura como negocio o producto mercantil y la literatura como construcción de un mundo verbal, con leyes y desafíos propios, la literatura como estética y averiguación. Pero me parece que sólo en apariencia resulta eso tan sencillo, porque hoy no es extraño que un escritor de vocación literaria adapte su trayectoria literaria al perfil más ostentosamente comercial (a través de un premio, por ejemplo), sin que por ello signifique una renuncia teórica de su literatura. Entre los premios Planeta más sobresalientes de la década no se discutirá el valor literario de *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina – es el miembro más joven de la Real Academia-, y los escritores escuchan ofertas de los editores de la competencia y acceden o no en función de criterios económicos que no anduvieron presentes tan visiblemente en etapas anteriores de las letras españolas. (Gracia 2000: 27)

Desde 1992, la aparición de la colección “Narrativa actual”, dirigida por Ricardo Rodrigo en RBA Editores, supone la aparición de las cuatro novelas del autor en un formato destinado para su distribución en el circuito de quioscos de revistas de España y Latinoamérica. Aparecen *El invierno en Lisboa*, *Beatus ille* y *Beltenebros* con el *copyright* cedido por Seix Barral, y *El jinete polaco* por Planeta. Para entonces el autor es ya un fenómeno editorial: de 1984 a 1992 registra veintiocho ISBN sólo en España por sus ediciones en castellano. Luego RBA publicará también obras sobre las que volveré: *Los misterios de Madrid* en 1994; *El dueño del secreto* en 1997, *Plenilunio* en 1999 y *Ardor guerrero* en 2000.³⁴

Es 1992 también el año de la publicación de *Los misterios de Madrid* (en Seix Barral) y, un año después, el de *El dueño del secreto* (en Julio Ollero), ambas con formato de novela breve. La trayectoria de estos textos merece un análisis más destacado que el que le realizaré aquí. Ambas han tenido un circuito más cercano al texto escolar que al ciclo de las “grandes novelas” del autor y, aunque han sido reeditadas en varias oportunidades, la crítica académica no se ha detenido en ellas, a pesar de que retoman personajes y tópicos de las novelas más exitosas del autor. En este sentido, cabe apuntar que el formato de novela

³⁴ Dice Gracia con respecto a esta colección: “Las series de quiosco que ha impulsado RBA editores han tenido un éxito de público considerable y han saturado los quioscos –o el mercado de libros de segunda mano– de ediciones encuadernadas a precios muy económicos, a menudo con textos y colecciones bien seleccionadas tanto en el ámbito de la literatura universal como en las diversas nacionales.” (Gracia 2000: 24)

breve no provoca en la crítica el mismo entusiasmo que “la gran novela”, según el mismo autor ha señalado como prejuicio instalado en el campo cultural español, y ha trabajado para revertirlo. Me referiré a ello más adelante.

La llegada de Juan Cruz como editor a Alfaguara en 1993 marca una nueva etapa en la historia de Muñoz Molina: en 1995 publica por dicha casa editorial *Ardor guerrero*, y el mismo año la compilación de artículos *Las apariencias*. La vinculación del autor con el diario *El País* en calidad de columnista, así como la aparición de sus textos en una editorial integrante del grupo Prisa, generaron una tensión sobre su imagen pública que lo etiqueta como intelectual orgánico a un grupo de poder. Esta calificación surge por su participación desde los géneros de opinión en el diario, pero es contraria en la evidencia del catálogo de sus obras publicadas vinculadas a la editorial: hasta 1997 no aparecerá su nueva novela, *Plenilunio*, también en Alfaguara, y entre tanto sus novelas anteriores se van publicando en Plaza y Janés, que integrará el grupo Mondadori. Para considerar estas afirmaciones se debe recordar un dato con tinte político: Muñoz Molina pasa de una editorial cuyo presidente históricamente se vinculó la derecha española, a otra cuya afinidad al PSOE en ese momento no era un secreto para nadie. La guerra de intereses que, como veremos, se mantiene en el registro de las publicaciones, va más allá de cuestiones personales que podrían generar los celos por el éxito, y está marcada por parámetros políticos además de económicos. También es necesario recordar que la virulencia de la competencia política entre el PP y el PSOE se trasladó entonces a los medios, y a la competencia empresarial de esos medios.

Con el cambio de siglo, su traslado a Nueva York y la vinculación al mundo anglosajón de las letras, provocan un interesante vuelco en su poética y en sus relaciones con las editoriales. No es ajeno a ello su trabajo al frente de la sede neoyorquina del Instituto Cervantes (2004-2006) para llevar adelante allí las actividades de la acción cultural española. En los propósitos institucionales del Instituto Cervantes está la premisa de promover la cultura hispánica en general bajo la bandera del Reino de España. Las declaraciones del autor al dejar el cargo en 2006 son claras al respecto: “Ha sido una experiencia maravillosa y me vengo con la idea con la que me fui, poder contribuir al servicio público de mi país enseñando la lengua española y la cultura que se hace en España y en el mundo en español. El sueño de la difusión de la lengua española en el mejor entorno y en las mejores

condiciones” (Muñoz Molina 2006). En Estados Unidos el mercado del libro en castellano lo abastecían empresas mejicanas. La coyuntura actual de expansión del mercado editorial español hace del espacio americano un lugar propicio para establecerse, y las políticas del Cervantes no van en desmedro de ello. Además, las actividades inherentes de este cargo le dan la oportunidad de introducirse de lleno en la vida cultural de Nueva York y recuperar una cotidianeidad de persona común que había perdido en Madrid. Se reencuentra el autor con experiencias de la calle y recupera la mirada ingenua sobre lo que lo rodea, tópicos ampliamente abordados en *Ventanas de Manhattan* (2005) y *Días de diario* (2007), editados por Seix Barral.

b- Los motivos

En este apartado de los objetos publicados pasamos a los contenidos culturales incluidos, teniendo en cuenta que es una marca personal del autor la constante iniciativa sobre su propia política de edición. Recapitulemos: su paso a Alfaguara en 1995, la vuelta a Planeta con las reediciones en Seix Barral en 2002; la publicación en 2001 por Bibliotex de la colección de libros para el verano vinculada al diario *El Mundo*, dos novelas que para entonces son clásicos (*El invierno en Lisboa* y otra vez, *El jinete polaco*); y finalmente, en 2006, su nueva novela (*El viento de la luna*) vinculada argumentalmente con *Beatus ille* y *El jinete polaco*, en Biblioteca Breve³⁵.

Esto también se acompaña con una reflexión sobre la propia práctica escritural: en primer término, en la compilación de ensayos y conferencias de crítica literaria *Pura alegría*, publicados por Alfaguara en 1998 en la colección “Textos de autor”; así también, los prólogos y presentaciones que acompañan la aparición de las *nouvelles Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca* y las novelas *Plenilunio* y *Sefarad*, todas editadas por Alfaguara, que

³⁵ La importancia que a este cambio le otorga el autor puede interpretarse de la foto que publica en julio de 2010 en su blog personal, cuyo epígrafe dice “Equipo editorial al pleno, Barcelona, 2004, mi regreso a Seix Barral: Elena Ramírez, Nahir Gutiérrez, Elvira, Adolfo García Ortega”. Adolfo García Ortega, editor y escritor, entre 1995 y 2000 fue subdirector de la editorial Aguilar (Grupo Santillana), y en el año 2000 fue nombrado Director Editorial de Seix Barral. Elena Ramírez entró en 1994 a Alfaguara y en 2000 pasó a Seix Barral con García Ortega. Nahir Gutiérrez trabajó en la editorial Tusquets y luego pasó a Seix Barral. [<http://antoniomuñozmolina.es/album/>]

evidencian su batalla por separarse del modelo de novela y novelista que lo consagró con el premio Planeta. Así, en el prólogo de *Carlota Fainberg* escribe una vindicación del género de novela corta, y procura establecer asimismo un canon de narrativa que no lo vincule únicamente con la tradición española, o a la “nueva narrativa española”, sino que plantea un canon universal para su propia escritura.

Plenilunio, de 1997, se despegaba en tema, formato y cronotopo de las anteriores novelas: un policial que se desarrolla en largos monólogos interiores de un inspector de policía. *Sefarad. Una novela de novelas*, de 2001, es una suma de historias de las diásporas europeas. Después de esto no podría sostenerse que no ha tenido talento para las novelas largas (ambas rondan las 800 páginas) ni tampoco que se ha repetido en el formato del premio Planeta.

c- Las ediciones

La lista de títulos sistematizada por año de publicación para elaborar este artículo,³⁶ e incluida como apéndice, produce por sí sola una serie de afirmaciones sobre la trayectoria editorial de Muñoz Molina. Hasta el 2009, cuando el autor pasa a Alfaguara en 1995 con *Ardor guerrero*, sus textos aparecidos en Seix Barral-Planeta se siguen reeditando en diversos formatos y presentaciones por esa misma editorial. Lo mismo a la inversa: los textos publicados por Alfaguara se siguen reeditando bajo su sello. Las pocas excepciones no invalidan el planteo: son las autorizaciones de ambos grupos para RBA (con otra cadena de distribución), las ediciones del Círculo de lectores (también otra lógica de distribución) y las dos autorizaciones de Planeta para Bibliotex, en la colección de libros de verano para *El mundo*, antes citadas; *El dueño del secreto* para Castalia didáctica, y *Beltenebros* para Cátedra.

De todas maneras cuando aparecen los primeros textos de Muñoz Molina por

³⁶ Para un análisis exhaustivo de mercado se debería incluir la tirada de cada título, dato que hasta al momento no hemos podido conseguir, si bien no sustentaría el objetivo central de este trabajo complementario a la tesis, que busca clarificar estrategias de mercadotecnia de las editoriales en cuanto a la aparición constante de “novedades” del autor en mesas de librería.

Alfaguara, las novelas de Planeta (*El jinete polaco*, *El invierno en Lisboa* y *Beatus ille*) se convierten en casi inhallables en las librerías; aunque según los registros se están reeditando, podemos suponer que esto se debe en parte a que para no perder los derechos la editorial debe mantener activos los títulos. La causa también podemos buscarla en la estrategia de *marketing* de Planeta, que repone constantemente las “novedades” y lo no vendido se descataloga o pasa a saldo, cuando no se elimina. También incide el peso en la distribución de los textos “La casa del libro”, integrante del Grupo Planeta desde 1992 (del mismo modo, “Crisol” forma parte de Prisa desde 1987).

En el año 2002 *El jinete polaco* pasa de Planeta a Seix Barral en una edición “revisada por el autor”. Este cambio conlleva un gesto de emancipación del escritor que siempre había lamentado no haber podido corregir el texto por las urgencias editoriales del premio. Con estas condiciones, el prestigio de la Biblioteca Breve de Seix Barral acoge al autor de regreso a Planeta luego de su “*aventura*” por Alfaguara. De una edición a otra ha quitado fragmentos que agregaban datos superfluos y recargaban el estilo, y parecen cambios propios de la *labor limae* del autor al releer su obra³⁷. Aunque no me detendré en ello, este caso invita, pues, a ser considerado por los filólogos desde la perspectiva de la crítica textual, dada la relevancia que la última voluntad de un autor adquiere al elaborar una edición crítica. Pero desde la perspectiva que intenta analizar los modos de trabajo de las editoriales hay que remitir al Apéndice II (pág. 194) para remarcar que, todavía en 2003, por Planeta, reaparece la sexta edición del volumen conjunto de Muñoz Molina y Sánchez Dragó (premios Planeta 91 y 92) con la versión no revisada de la novela.

Luego de la aparición *revisada* en Seix Barral de septiembre de 2002 vemos en el catálogo del Apéndice II que Alfaguara casi no publica volúmenes del autor (*La vida por delante* casi en simultáneo, luego dos ediciones en Punto de Lectura de *Sefarad* y *En ausencia de Blanca*). Habrá que esperar hasta julio de 2006 para que reaparezcan *Sefarad* en Punto de Lectura, y luego *Ardor guerrero* y *Plenilunio* en Alfaguara.

Desde 2005 se observa que se han reeditado lentamente todos los títulos del autor en diferentes formatos. De hecho, dada la cantidad de entradas por año, se aprecia que casi

³⁷ He cotejado las variantes textuales entre una y otra edición: fundamentalmente, el autor recorta enumeraciones de adjetivos o comparaciones que recargaban la escritura sobre temas no centrales al argumento. En el Apéndice V se adjunta el capítulo 1 y 2 cotejado.

todos los meses llega a las librerías un libro nuevo de Muñoz Molina editado por una u otra editorial. Este cambio de política, además, aprovecha la publicidad de la edición de un nuevo volumen del autor para ofrecer otros títulos anteriores de nuevo accesibles para el consumidor. Ello se relaciona, además, lo que Martín Nogales (2001: 185) afirma con relación a las estrategias editoriales: “[L]a producción editorial se mueve a impulsos marcados por temporadas propicias para la consideración del libro como objeto de consumo: la época de Navidad, el Día del Libro (23 de abril), la Feria del Libro (junio), La temporada de verano”, y también:

[C]ada vez se editan más títulos. La causa de esta masificación es bien sencilla. El editor necesita ocupar permanentemente un espacio de exposición, de escaparate, de mostrador, de estantería. Y eso sólo es posible manteniendo siempre actualizado un ritmo de novedades que lo ocupe. En esa estrategia comercial la edición de muchas novelas no es más que la justificación para ocupar ese espacio físico. (2001: 189)

Como ejemplos de esa práctica podemos analizar los años 2004 y 2006: En febrero de 2004 aparece el volumen mestizo sobre Nueva York, *Ventanas de Manhattan*, y ese mismo año habrá dos reediciones de *Los misterios de Madrid* y una de *El Robinsón urbano* (ambas vinculadas temáticamente, y por su género mestizo, con *Ventanas...*), además de ediciones de *Beltenebros* y *El dueño del secreto*. Del mismo modo, en 2006 el autor prepara la novela *El viento de la Luna*, de la que se tiene noticia previa en la prensa y por entrevistas del autor, y de la que incluso la editorial distribuye una separata del capítulo 2 en librerías para su difusión, donde anuncia el 29 de agosto como fecha de presentación. Ese mismo año, Seix Barral, en su colección Booket Biblioteca Antonio Muñoz Molina, reedita cinco títulos antes de la aparición de *El viento de la Luna*. Luego aparecen las dos reediciones de Alfaguara antes mencionadas³⁸.

A partir de estas consideraciones se pueden establecer una serie de conclusiones. En primer lugar, se evidencia que el contrato para la edición de un libro con estos dos grandes grupos clausura de alguna manera la posibilidad de cambio de sello de un mismo texto, y está dentro de la estrategia de la editorial realizar acciones (reimpresiones, cesión de

³⁸ Como información complementaria se registra que durante los años 2005 y 2006 no hay artículos firmados por el autor en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*. Desde enero a octubre de 2007 hay nueve artículos en la sección “Opinión”. Profundizo este análisis en el Capítulo 6.2.

derechos, etc.) a fin de mantener el contrato vigente. Muñoz Molina en particular ha demostrado tener vocación de apertura, ya que ha publicado textos nuevos con otras editoriales, que sí han tenido movilidad (de Pamiela a Mondadori por ejemplo); ha publicado con Espasa Calpe, Cátedra y hasta en las cuidadas colecciones de Julio Ollero y Ramos. De hecho, cuando sale *Ventanas de Manhattan* en 2005, el autor manifestó que el título iba a salir por Espasa Calpe y no lo hizo porque habían despedido al editor Luis Suñen. Salió por Seix Barral.

En segundo lugar, queda claro que los libros son tratados como productos comerciales sin que el autor pueda evitarlo. Tal como afirmó Juan Cruz: “El libro como cultura se desdibuja, porque estos grandes grupos tienden a aplicarle el mismo tratamiento que a cualquier otro producto” (Nogales 2001). En el cambio de formato o de colección de los textos no se tiene en cuenta los diferentes formatos que tuvieron los libros en la edición original, por lo que hoy encontramos en la colección Booket, en el mismo formato, *El jinete polaco* (la gran novela ganadora del Planeta), *Los misterios de Madrid* (una *nouvelle*), *Ventanas de Manhattan* (un texto mestizo entre la crónica de viajes y la autoficción) y *El robinson urbano* (colección de artículos literarios de prensa). En veinticuatro años, según los datos que he podido manejar en virtud de las fuentes apuntadas, Seix Barral ha publicado al autor 57 veces y Planeta 24; Alfaguara 26 (más 14 de Punto de lectura); Círculo de Lectores 17, y RBA, 13. Con las otras, son 203 ediciones sólo en España y en castellano, más de siete por año en promedio. El premio Planeta tiene circuito editorial propio: *El jinete polaco* se editó veinticuatro veces en diecinueve años³⁹.

En tercer lugar, los cambios más significativos se presentan recientemente: en junio de 2008 el autor cambió de agente, de Raquel de la Concha a Andrew Wylie, el todopoderoso agente literario. Así, es para la Wylie Agency el único escritor español en castellano vivo. Es muy significativo que un autor con veinticinco años de trayectoria decida cambiar de agencia y tome como representante a la agencia reconocida como tenaz defensora de los intereses de los autores ante los intereses de las editoriales. Es difícil explicar este cambio con los datos a los que tenemos acceso porque conocemos las leyes

³⁹ Esto da un índice de 1,26 por año. En el primer lustro tras su publicación (1991-1996) se concentran doce ediciones, lo que ofrece un índice de 2,4 anual.

que regulan los contratos editorial-autor, pero no los pactos establecidos con los agentes, figura hoy esencial del campo literario. En cualquier caso, un autor consagrado y con una labor literaria tan desarrollada como Muñoz Molina puede optar por elegir nuevas estrategias de quien gestione y represente sus derechos editoriales. En la situación actual, frente a una economía y también a un mercado cultural globalizado, escoger un agente con sede en Nueva York es una buena opción.

Con relación a este cambio de agente, vale la pena recordar que, cuando Muñoz Molina va a Nueva York, sigue trabajando la idea de un canon universal para la literatura española, y una universalización de la literatura en castellano. Descubre que en Nueva York él mismo, como autor, es un desconocido.⁴⁰ Que un autor consagrado como Muñoz Molina sea un desconocido en Estados Unidos, con la presencia que allí tiene la cultura hispana, es un buen pretexto para cambiar de agente. El mismo Wylie decía en octubre de 2008:

Nosotros tenemos claro quién es el jefe, y ése es el autor, ante el que no puedo cometer errores como llevarle a una editorial que no es la suya y que fracase; para mí, el editor no es nada, nada. (...) Pero hay un problema: es más fácil y serio hacer negocios literarios con el Congo que en España. Hay prácticas que no quiero llamar corruptas pero que serían poco éticas en Nueva York. Las relaciones de amistad que hay entre editores y agentes son más importantes que el autor, y para mí eso es corrupto. (Altares 2008: 25)

La modalidad de títulos bajo la tutela de la editorial y no del autor se observa como constante en el trabajo de las editoriales. Y es de ese modo en la trayectoria del autor según pasan lo que reconocemos como puntos de inflexión: 1986 (entrada a Seix Barral); 1991 (premio Planeta); 1995 (publica en Alfaguara); 2002 (edición “revisada” de *El jinete polaco* en Seix Barral), hasta 2008 (junio, ingreso a la Wylie Agency). Este último punto lo considero decisivo porque desencadena un cambio: en abril de 2009 aparece en la Biblioteca Breve de Seix Barral *Sefarad*, la última gran novela que el autor había presentado por Alfaguara en 2001. Desde 2010, y acompañando la aparición de su celebrada novela *La noche de los tiempos*, han aparecido sus textos más importantes reunidos en la misma editorial (Seix Barral) en formato electrónico.

En conclusión, toda esta es información subterránea, ya que en los titulares (de los

⁴⁰ Incorpora la nota en su libro *Días de diario*, al que me refiero más adelante (capítulo 6.1).

diarios y suplementos de cultura integrantes de grupos editoriales) el autor sigue siendo el gran escritor consagrado, libre para crear y publicar por la posición alcanzada, muy lejos de la metáfora: “proveedor de materia prima”. Se observa así una imagen casi opuesta: en la lectura que ofrecen determinados acontecimientos en la vida de Muñoz Molina (el cambio de editorial; la salida de Madrid para alejarse de la exposición constante; la renegociación del contrato de *El jinete polaco* y la consiguiente publicación de su novela estrella en la colección más prestigiosa que Planeta podía ofrecerle; la contratación de un agente conocido como “El Chacal” en ámbito editorial) se percibe una búsqueda para devolver a las palabras su sentido, fortalecer la *autoridad del autor* sobre sus textos.

2-Los primeros artículos

Mis primeros artículos, que después se convirtieron en mi primer libro, El Robinson urbano, los publicaba en un periódico de Granada que apenas tenía lectores en la propia ciudad. Trabajaba en una oficina, escribía por las tardes, llevaba cada miércoles mi artículo a la redacción del periódico y luego me deslizaba hacia la calle con una persistente sensación de inexistencia. Muñoz Molina, Pura Alegría

Los dos primeros volúmenes publicados tempranamente por el autor en Granada (*El Robinson urbano*, 1984; y *Diario del Nautilus*, 1986) son sendas antologías de los artículos publicados en la prensa local. Es importante analizar en esta escritura en germen algunos detalles de su poética pensándolos en relación al trabajo posterior, por eso señalaré aquí algunas cuestiones relacionadas con el estilo. También inicio aquí menciones a una reflexión, que intenta acompañar toda la tesis, sobre los límites del objeto literario. Muñoz Molina ha tenido participación en la prensa también con artículos de opinión, pero es claro que su escritura de artículos literarios en soporte prensa constituyen una importantísima fracción de su producción como autor. La dedicación que le ha dado a la recopilación y circulación de estos textos no es un dato menor en ese sentido.⁴¹ Por ello incorporo reflexiones sobre los llamados por algunos “géneros menores”, aunque no sea fácil definirlos. Sobre la actitud de la crítica canónica, Macciuci señala:

Tras el nuevo objeto que ha modificado su naturaleza, la crítica más reputada muestra igualmente un cambio de actitud hacia los fenómenos de contaminación y errancia del discurso literario, a la vez que acepta las carencias con que un ámbito que pretendió ser específico, autónomo y autosuficiente se encuentra a la hora de comprender la literatura en su dimensión cultural y transartística. En forma paralela –e inevitable podría añadirse– el objeto de estudio cobra otras dimensiones, ya no será sólo «la obra literaria» sino que se ve enriquecido por la interacción con los medios de antiguo y nuevo formato. (Macciuci 2009a: 10)

Es importante considerar que toda la generación que comienza a publicar necesita hacer también su experiencia de escritura, y sobre todo de escritura cotidiana, de trabajo, para poder consolidar su prosa. Sobre la importancia del trabajo en la prensa para estos

⁴¹ Ha editado *El Robinson urbano* en 1985, *Diario del Nautilus* en 1986, *Las apariencias* en 1995, *La huerta del edén: escritos y diatribas sobre Andalucía* en 1996, *Escrito en un instante* en 1997, *La colina de los sacrificios* en 1998, y *La vida por delante* en 2002.

escritores refiere Lluchs:

En el camino de la novela de los ochenta, conocida como la nueva narrativa, se conquistó el mercado y, en general, se rompió con el experimentalismo y se propició la reconciliación con la narratividad primigenia del género, con el placer de contar historias en tantos casos al servicio de objetivos sociales o políticos, todo ello marcado por un nuevo realismo. Como decía Soldevilla: “El fantasma del difunto realismo se cuela otra vez de rondón en el salón de las letras. Pero sin pedestal esta vez” (1990:1203). Asimismo, continuó el florecimiento del articulismo en la prensa periódica, ya verificado al final de la dictadura, si bien ahora con la incorporación de la modalidad del columnismo. Por entonces se dio a conocer un nutrido grupo de narradores, entre ellos: Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Ignacio Martínez de Pisón, Javier García Sánchez, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Paloma Díaz Más o Cristina Fernández Cubas. (Lluchs-Prats 2010: 66)

Identificar estos volúmenes de Muñoz Molina sólo con la prensa diaria sería un error ya que, como en toda antología, prevalece el criterio de selección. Pero, además, están en línea con una larga tradición de articulismo español, que si bien reconoce en José Cadalso (1741-1782) y sus *Cartas marruecas* un predecesor y en Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) y Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) una tradición costumbrista, es fundamentalmente con Mariano José de Larra (1809-1837) con quien se instala el modelo de viajero por la ciudad que observa con una mirada entre la crónica y la sátira los acontecimientos diarios para analizarlos en el molde de un pequeño ensayo.⁴² Esta tradicional práctica de la cultura española, sostenida a lo largo del tiempo con una constante presencia de escritores de primera línea en la prensa diaria, tiene de referentes inmediatamente anteriores y contemporáneos a Muñoz Molina a Eduardo Haro Tecglen (1924-2005), Francisco Umbral (1932-2007), Manuel Vicent (1936), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), entre otros.⁴³

⁴² La influencia inglesa de Addison, Steel y Stevenson en la formación de Larra está ampliamente analizada en los estudios de Marín (1983).

⁴³ Ver Macciuci (2006) y (2009a).

2.1- *El Robinson Urbano*⁴⁴

El valor literario que Muñoz Molina otorga al artículo para la vivencia de una ciudad se aprecia en el comentario que hace a *Notas sobre París* de Josep Plà cuando, en 1996, le piden una selección de diez autores para la revista *Clarín*:

Hay una faceta de la literatura muy importante que es la crónica, mirar el mundo y contar lo que ves. Este libro es un modelo de crónica. Es un género que procede del siglo XVIII, de los ensayistas ingleses que pasean una mirada curiosa sobre las cosas. A Plà le pasa lo que a Baroja: escribe con la boina puesta. Escribe sin darse importancia, como si dijese: yo soy un paleta con mi boina que voy por el mundo a ver lo que veo. (Bueres 1996: 34)

Estos artículos del futuro novelista, con una fuerte presencia del yo enunciator como un observador impertinente que analiza la anécdota diaria, tienen como repertorio al que aluden toda la biblioteca de Occidente. *El Robinson urbano* reúne artículos publicados en Granada de 1982 a 1983. Son crónicas de la ciudad sin una trama que los homogenice donde aparece el ya clásico procedimiento en el artículo del perspectivismo con tres personajes – como en las clásicas *Cartas marruecas* de Cadalso– que rotarán en la enunciación: el yo del articulista, Robinson como protagonista y Apolodoro. Retoma del personaje de Defoe –el hombre que sale de su casa dispuesto a emprender la aventura y embarcarse– como metáfora de probar fortuna y buscar madurez. Es importante recordar este personaje que continuará apareciendo en los textos de Muñoz Molina, el personaje que sale a buscar su destino fuera de su hábitat. Repetidamente será el provinciano que se va del pueblo en busca de la ciudad, y se deslumbra.

Estos artículos, como se señala desde el título, constituyen en sí mismos un recorrido particular sobre Granada. Andrés Soria Olmedo lo ha descrito diciendo: “*El Robinson urbano* es un libro puesto bajo la advocación de una tradición moderna, la de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, y de otra más antigua, la de los viajeros a Granada. Último eslabón de esta cadena, el librito tiene la originalidad de tratar a Granada como una ciudad viva”

⁴⁴ Antología de artículos literarios en prensa, editado en 1984 en Granada por Rafaél Juárez, 136 p. Son treinta y dos artículos que aparecieron semanalmente en el *Diario de Granada* entre 1982 y 1983.

(Soria Olmedo 1988: 108). Esta filiación con los *tableaux* acierta por la vinculación con la ciudad, por el reflejo de lo cotidiano que se respira en una ciudad y que puede ser volcado en un artículo de periódico y compartido por la comunidad lectora.⁴⁵

En este volumen se otorga particular importancia a la historia de la ciudad a través de sus edificios y sitios históricos. El narrador utiliza sistemáticamente la perplejidad ante lo evidente como recurso literario, estimulando el descubrimiento de nuevas facetas de lo ya conocido, e intentando crear mediante la metáfora mundos distintos. El procedimiento de mirar con moldes modernos lo describe Serna (2004):

La Granada que se describe es una ciudad con gran sedimento histórico, sobre la que se aplica una clave interpretativa nueva, extraña, foránea, la de la cultura moderna, literaria, cinematográfica, la que le da al observador su propia y densa formación asilvestrada. Nace así, como decíamos, un modo habitual de representación en Muñoz Molina, el del contraste cultural entre lo viejo y lo nuevo, lo histórico y lo actual, lo rural y lo urbano, un contraste del que es ejemplo la adjetivación deliberadamente contradictoria o imprevista. (2004: 87)

⁴⁵ Para un relato analítico de la función de los periódicos, los *tableaux* y los cafés en el surgimiento de la figura del escritor moderno véase Martí Monterde (2007).

2.2- *Diario del Nautilus* ⁴⁶

En *Diario del Nautilus* se reúnen artículos publicados entre septiembre de 1983 y junio de 1984, con un narrador más autosuficiente e incluso jactancioso, por lo que se deja de lado el recurso del perspectivismo. Aparecerá claramente consolidada la prosa *enumerativa* de Muñoz Molina –que deslumbrará luego en *Beatus ille*–, aquí sumando adjetivos inesperados a una mirada ácida. A esa suma de adjetivos se refiere el propio autor en los comentarios a cada una de sus publicaciones en su página web:

Me gusta imaginar las series de artículos como capítulos de un libro posible, con un hilo conductor sugerido en el título. Éstos los publicaba semanalmente en *Ideal* en 1984 y 1985 con una sensación de invisibilidad casi perfecta. La primera edición, en la editorial de la Diputación de Granada, tiene una portada de Juan Vida. Cuando Mondadori reeditó el libro en 1989 hice una poda implacable de adjetivos borgesianos, pero no pude limpiarlo del todo de lo que llamaba Onetti “literatosis”, me temo. (*Publicaciones*⁴⁷)

El tema de cada texto oscila entre la referencia a la noticia de actualidad y su comparación con episodios clásicos, dispuestos como para medir su durabilidad desde la burbuja contemplativa que genera la metáfora del libro de Verne. Así, la versión española de *As time goes by* interpretada por Julio Iglesias merecerá el sarcástico “*Play it again, Julio*”:

Pero ni siquiera en el Nautilus, que no es buque de guerra sino refugio submarino contra las crudas afrentas de la realidad, está uno a salvo de que le maltraten sus recuerdos. Quiero decir que también en el Nautilus se ha sabido que Julio Iglesias incluye en su repertorio la hermosa, la irrepetible, la infamada canción que sonó una noche en cierto bar de Casablanca. Sucedió una tarde de septiembre, frente a un televisor, y desde entonces no es posible retirarse a este último santuario de la soledad donde el fonógrafo azul guarda las músicas plurales de la exaltación y el fracaso sin que una voz impostora enturbie

⁴⁶ Antología de artículos literarios en prensa, editado por la Diputación provincial de Granada en 1986, p. 160. Son treinta y seis artículos que habían aparecido en el diario *Ideal* de Granada, entre 1983 y 1984.

⁴⁷ *Publicaciones* refiere específicamente a un catálogo de su página web en donde el autor enumera y comenta brevemente sus obras. El sitio fue publicado en agosto de 2010, por lo que constituye una magnífica fuente para comprender la relación que el autor tiene hoy con su obra. La referencia se especifica en la Bibliografía del autor.

irreparablemente el territorio de los sueños. «Un beso es sólo un beso, un suspiro no es más que un suspiro», cantaba, y sonreía sin escrúpulos, en un inglés para hondureños con problemas de bilingüismo, firme en el vano arrobo de sus fieles y en la ofensa que hizo cundir una silenciosa indignación por las instancias del Nautilus (*Nautilus*: 17-18).⁴⁸

“Donde habite el olvido” rescata la imagen de María Teresa León detrás de los fastos de una celebración a Alberti, y partiendo de ese motivo reflexiona sobre la memoria: “Tal vez María Teresa León ha probado, sin advertirlo, el agua del Leteo, o las hojas de loto [...]. La memoria, envenenada y lúcida, señala desde la distancia las ciudades perdidas y las que nunca llegarán a alcanzarse, y guarda los cuerpos y los perfumes, las voces que sucedieron una vez y que alguien quiere recobrar” (*Nautilus*: 52). La melancolía tiñe el retrato, para revelar los significados a través de la serie de imágenes sensoriales.

“Antifaz” vuelve sobre la biografía no escrita de Alfonso Quijano, y los fantasmas de Borges, Proust y Onetti acompañan a Nemo en esta travesía donde el texto se plaga de referencias cultas. También aparece una defensa melancólica del papel y el libro como soportes de la literatura (“Los libros y la noche”, “El teléfono del otro mundo”). “La ínsula más extraña” reúne en el submarino a Bécquer, Crusoe, el Inca Garcilaso, Núñez Cabeza de Vaca y William Golding, denle torno al motivo del viaje y la búsqueda de una nueva identidad a partir de la cual buscar una vida que contraríe las expectativas que recaen sobre nosotros desde la infancia –motivo que también se repetirá en las novelas.

La “elegía en prosa” que dedica a Cernuda en “Desolación de una quimera” ilustra desde sus líneas la diferencia en el modo de concebir la vida y la literatura con el poeta sevillano. Cita la fábula de Apolo y Marsias, relatada por Cernuda, a la que Muñoz Molina considera “secreta metáfora de sí mismo, y de su propio destino” (*Nautilus*: 61), con lo que, si bien le asigna el estatuto de Prometeo, le augura anacrónicamente el mismo final: “Uno busca en los libros para recordarlo y suma las miradas plurales que se detuvieron en él, pero Luis Cernuda huye siempre y no deja tras de sí sino la doble y hermética máscara de su elegancia y su silencio, señales de la soledad, perfil vacío de su ausencia, de un aceptado castigo” (*Nautilus*: 61).

⁴⁸ Incluyo de estos textos citas un tanto extensas pero que consideré necesarias debido a la dificultad de acceder a este material.

El análisis de la pinacoteca del Nautilus en “Umbral de la pintura” le permite establecer para sí y Velázquez un paralelo con Proust y Meissonier, y con Borges y los arrabales de desdicha, para reflexionar sobre las pasiones y descubrir que “a veces uno tiene la clarividencia precisa para no mentir y reconoce tristemente que su adolescencia fue, como todas, un boceto malogrado de la de Arthur Rimbaud, una fogosa entrega al estupor y a la melancolía, a ciertos lugares comunes de la literatura de hace un siglo” (*Nautilus*: 84).

El artificio del articulista lo mantiene atento a lo cotidiano para descubrir la dimensión histórica de los sucesos que pronto pasarán al olvido. Esta dimensión imaginaria la genera el autor con el *espejo cóncavo* que la literatura y la biblioteca del Nautilus le proveen. Así, los manuscritos de Manuel Azaña hallados en el sótano de una oficina de Granada cuarenta años después de finalizada la guerra, le permiten unirlos con el Max Aub de *Josep Torres Campalans*, Cide Hamete Benengeli, Poe y el suicidado autor personaje de *Octaedro*. Salva así a los manuscritos de la trivial discusión de su verdad o no, y los enaltece al incluirlos en la historia de la literatura.

Son en total treinta y cinco artículos que repiten la mirada inquisidora del narrador y la lectura del mundo cotidiano a partir de la historia de la literatura. En el contexto de esta indagación del modo en que este narrador había consolidado su prosa y su proyecto literario resulta ilustrativo este fragmento de la "Dedicatoria" final que agrega a la antología:

Hay un fantasma en el Nautilus y un lector conjetural, necesario, exacto, desconocido, que está del otro lado de las palabras como detrás de uno de esos espejos desleales que permiten espiar a quien se encuentra solo y no sabe que su mirada ciega está fija en las pupilas de otro hombre. [...] porque el testigo, su sombra, ha venido a sentarse al otro lado de la mesa, y apoya en ella los codos y sonríe como si tomara posesión de la escritura, de la copa y del Nautilus entero, ya anfitrión, no huésped, ya dueño y juez de lo que uno todavía no ha escrito. [...] En el cristal del espejo, en el no menos delgado muro del papel escrito, sucede la cita de dos voces que se desean y se ignoran, y las manos extendidas buscan la lisa equivalencia de las otras manos, cobardes en la oscuridad. [...] *Miente quien dice no escribir para nadie, quien dice hacerlo para su solo placer o suplicio. [...] Uno escribe y aguarda, uno tiende al lector su cita, su celada de palabras asiduas, minuciosamente lo inventa igual que a una cierta edad inventaba los perentorios rasgos de la mujer que sin duda iba a concederle el destino. [...] Para ese lector único y plural ha existido el Nautilus, para que otra voz, no la mía, inerte a su propio sonido, lo reviviera del silencio, de ese abandono de mensaje arrojado al mar en el que va a extraviarse la literatura cuando uno la aparta de sí como lastre o légamo en el que se le enredaba la imaginación ya*

*ansiosa por alcanzar no roturados paisajes de papel en blanco.*⁴⁹ (Nautilus: 161-162)

En estos primeros textos está implicada la necesidad del autor de publicar, de buscar su receptor. Asimismo, se observa ya la potencia generadora de imágenes y sentidos de la prosa de Muñoz Molina. Aún en estos primeros ensayos de escritura está el espíritu inquieto que busca compartir el uso estético del lenguaje como forma de vida humana. Y lo hace desde el lugar en donde encuentra su receptor, el periódico. Al respecto Macciuci apunta:

La naturaleza del soporte, unida irreparablemente a un género breve de rasgos mudables, que no se rodea del aura de los géneros clásicos, ha creado una especie de circuito alternativo para los estudios de escritores de prensa. A la institución literaria le cuesta asimilar una *rara avis*: el escritor que liga estrechamente su oficio a ciertas exigencias formales del periódico, distinto del que ya consagrado, oficia de ensayista con la apoyatura de un medio masivo, naturalmente, de reconocido prestigio (estos abundan, los primeros no). (2009b: 238)

La prensa es un lugar privilegiado para el escritor que se inicia en el camino de la literatura. Le permite acceder a los lectores y descubrir el efecto de la recepción de sus textos, además de poder leerse distanciado para corregir su prosa a partir de estos ensayos de corto aliento. El ejercicio semanal y acotado a unos formatos más o menos rígidos intervienen en el desarrollo de la escritura del autor, por lo que considero deben ser incorporados en este análisis de la obra en su conjunto.

⁴⁹ No es gratuita aquí la paráfrasis del verso final del epodo de Horacio (subrayado mío), que tendrá un protagonismo central en *Beatus ille*, novela de escritura contemporánea en parte a estos artículos y este epílogo. Me referiré a ello en el capítulo dedicado a la novela.

3-Las novelas de la “nueva narrativa española”

Como he desarrollado en el capítulo “Contextos”, la novela y la efervescencia cultural encuentran en los años ochentas en España un marco propicio para la aparición en escena de nuevos nombres de autores literarios y nuevas formas de la narrativa. Del mismo modo, el público, consciente de su protagonismo en un nuevo tiempo histórico, redescubre el placer de leer literatura escrita en su propio país.⁵⁰ Incluyo en este grupo cuatro novelas de Muñoz Molina (*Beatus ille*, de 1986; *El invierno en Lisboa*, de 1987, *Beltenebros*, de 1989 y *El jinete polaco*, de 1991). De su lectura surge la filiación temática entre las cuatro novelas, además de la temporal. El cronotopo central de referencia de las cuatro será España, en el siglo XX y en la época de Franco. Ese marco exterior para las acciones diversas que se relatan genera entre todas ellas una pintura de época, observada siempre desde la subjetividad de unos personajes más atentos a su propia vida que al marco geopolítico que los envuelve.

Estas características tienen que ver con la figura del escritor que describíamos en el contexto cultural.⁵¹ Escritores que escriben literatura por el placer de narrar y por el placer de leer de sus lectores, y que incluso enfatizan su vinculación con el mercado de consumidores. Joan Oleza los ha descrito atentos a lo que Lope de Vega cristalizó en un verso en su “Arte nuevo”: “Escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron” (1997: 11); y también cultores de una nueva figura que se relaciona con el público de manera cercana, diversa, presente:

Habrá que esperar a los 80 y al debate sobre el fin de la Modernidad para ver surgir del naufragio la figura desheroizada del poeta o del intelectual. Probablemente nadie haya perfilado con mayor nitidez esta figura que Luis García Montero, quien reconduce a la figura del poeta a la de un “hombre normal”, cuya musa viste “pantalones vaqueros”, apoya los codos en la barra de los bares o se sube de paquete en una moto. De Luis García Montero es aquella frase que hizo cacarear escandalizados a un buen número de poetas: “Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres

⁵⁰ A lo que hay que agregar el placer de leer literatura en su propia lengua, ya que el Estado de Autonomías propicia políticas culturales para desarrollar la literatura en las cuatro lenguas oficiales del Estado.

⁵¹ Macciuci lo describe: “La novela manifiesta cambios propios de la estética posmoderna que irradian en múltiples direcciones. El fenómeno de la nueva narrativa, iniciado en 1975 pero definitivamente triunfante a mediados de los años ochenta, se manifiesta en la lúcida preocupación formal de los escritores, que persiguen una poética que represente una nueva forma de entender el arte y de ver el mundo. Los relatos se focalizan en héroes y situaciones cotidianas y no en los seres excepcionales y sobresalientes del arte heredero del romanticismo.” (Macciuci 2010b: 26-27).

normales.” (Oleza 2010: 41-42)

Otra característica que aglutina a estas cuatro novelas del autor se vincula también con el lugar desde donde escribe. Esta primera etapa del escritor en germen que escribe desde Granada será radicalmente distinta cuando pase a Madrid y ocupe en el campo cultural un lugar central en los años noventas.⁵²

Estas cuatro novelas seleccionadas corresponden a esta primera etapa, y por ello las vincularé también desde su poética. Por un lado, subyace en ellas una estructura de policial, de búsqueda de un sentido⁵³ de las cosas y las acciones de los personajes. El punto de vista del narrador iluminará las decisiones que los personajes tomen en torno a su vida privada, o las consecuencias que el marco político tiene en su intimidad de hombre solo. Serán tópicos recurrentes la fugacidad de la vida, la importancia de saber aprovechar la oportunidad, el deseo insatisfecho de quien no supo actuar acorde a sus sentimientos. Los personajes estarán influenciados también por los estímulos culturales más diversos: el melodrama, la música culta y la “plebeya” (el *jazz*, el *rock* de los sesentas), la pintura, las novelas de folletín. Todo ello se reunirá para completar la escena de un momento cultural que se descubre, así, abonado por diversos frentes y en el que los personajes recurren a todos los medios culturales para tratar de explicarse el mundo.⁵⁴

Esta cohesión entre las cuatro novelas permite circular por ellas y explicar su éxito y la buena acogida del público. Sobre la solidez del proyecto, que lo vincula con su estatuto de hombre de provincia, dice Soria Olmedo:

⁵² Para tomar dimensión del lugar (o no lugar) que ocupaba entonces dentro del campo, puede leerse la carta con la que el autor envía su manuscrito a Pere Gimferrer: “Granada, 12 de Junio de 1985. Querido Pedro: Por fin te envío, en paquete aparte, mi *Beatus ille*, esperando muy vivamente que te guste, al menos como el *Robinson*, y temiendo mucho sus evidentes imperfecciones y sus errores o descuidos que sólo se advierten, supongo, en una segunda lectura más reposada y distante que todavía no estoy yo en condiciones de hacer. Así que si algo justifica mi temeridad es el deseo de que al leerla tú me adviertas de su valor exacto -que ignoro- y de sus errores -que sospecho y temo”. Transcrita en el suplemento *El cultural* 24/10/2002)

⁵³ La crítica ha utilizado estas categorías para hablar en general de la “nueva narrativa española”, como expuse en “Contextos”.

⁵⁴ Hay una salvedad necesaria con respecto a la influencia de otros lenguajes y la cultura popular en estos volúmenes escritos entre 1985 y 1991. No aparece “la movida” madrileña en los textos del autor, o esa referencia que mezcla música y drogas en torno a la cierta bohemia de Madrid de los años ochentas. Esa ausencia es clave para entender la perspectiva “desde la provincia” que yo propongo para el autor en esta primera etapa.

Antonio Muñoz ha logrado el reconocimiento público sin abandonar hasta el momento la provincia, y desde luego sin ampararse en parámetros regionalistas (etiquetas como «nueva novela andaluza» y otras por el estilo, cuya utilidad para el arte, por lo común, equivale a la de las tarjetas postales pintadas con el pie). Ambas circunstancias, la libertad como norma y la excentricidad respecto al despotismo de las modas literarias, proporcionada por la vida en provincias (prescindiendo ahora de extendernos sobre la tenacidad y el equilibrio que requiere mantener esta posición) enmarcan uno de los proyectos narrativos más coherentes y ambiciosos del panorama actual español. (1988: 107)

A continuación analizo cada una de estas novelas, en el orden cronológico en que aparecieron, para dotar de significado esta descripción introductoria más abstracta.

3.1- *Beatus ille*⁵⁵

Ahora miro la fotocopia que conservo de la primera versión recién terminada, y lo que me extraña es haber tenido el impulso necesario para escribir tantas páginas en una soledad absoluta, sin ninguna esperanza de publicación. También me acuerdo de la felicidad incomparable de recibir en Úbeda la llamada de Pere Gimferrer en la que me decía, después de un largo mes de espera, que la novela iba a publicarse.
Muñoz Molina (García 2002)

a- Labrando la memoria histórica⁵⁶

En el contexto de democracia consolidada se impuso como necesidad para la nueva generación de escritores surgida, urdir una memoria que diera sentido a las nuevas circunstancias tras la Transición. Es la memoria la que organiza el devenir histórico, y la que da sentido al presente. En este sentido, el proyecto creador de Antonio Muñoz Molina (y sus compañeros de generación) encarnaron el matiz del historiador y el del escritor. Esta nueva mirada sobre la historia es reseñada por Sanz Villanueva en 1989:

Algunos de los más jóvenes novelistas han dado una visión de la guerra que para mí tengo que es el último estado de los diferentes tratamientos que ha tenido. En ellos [...] ya no se trata de un conflicto atravesado por la ideología, sino que es una referencia que pertenece no al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos, sino al de los mitos. De tal manera aparece, sobre todo como escenario no disputable, en *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, o en *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares. (Sanz Villanueva 1989: 3s.)⁵⁷

Beatus ille, la novela a la que haremos referencia, fue escrita entre 1983 y 1985. El

⁵⁵ Novela, publicada en 1986 por Seix Barral (manuscrito enviado a Pere Gimferrer en 1985), 281 p. Recibió el premio Ícaro. “Si en algo muestra *Beatus ille* su carácter de «opera prima» es en la complejidad y articulación de los procedimientos narrativos, más allá de un estilo de largos períodos proustianos que facilita la inmersión del lector en sus páginas sin desequilibrarlas con excursos líricos.” (Soria Olmedo, 1988: 109)

⁵⁶ He desarrollado previamente algunos de los conceptos de este capítulo en Corbellini (2004).

⁵⁷ Mitos en tanto proceso lejano y no disputable, ya que veremos en el análisis que una de las operaciones de los escritores de la nueva narrativa es desmitificar los personajes de la guerra.

artificio que organiza la trama se aferra a la voz narradora que, desde los primeros párrafos, transita de manera ambigua entre la descripción de lo que ve y la ficcionalización de lo que intuye y de los recuerdos que le gustaría tener del pasado. Así planteada, esta voz anónima relata la llegada de Minaya, un joven solitario y sin historia, a un pueblo de provincias. Este joven llega a Mágina en 1968, huyendo de las persecuciones de un oscuro Madrid franquista, siguiendo el rastro de un poeta de la Generación del 27, Jacinto Solana, olvidado luego de la Guerra Civil.⁵⁸ Él, Minaya, será quien, escudriñando el pasado como un detective, tejerá la memoria de los sucesos 1936. La voz que guía al joven desenmascara su dueño hacia el final de la novela: Es el propio Jacinto Solana, a quien todos creen muerto, quien desde la oscuridad dictó la historia como él quisiera recordarla.⁵⁹

La muerte de Solana se resignifica a nivel simbólico porque es también su acto público luego de la muerte de la mujer que deseaba, Mariana. La pérdida de la amada, la ausencia de deseo, el *eros* del personaje, empuja al poeta a la muerte pública. Ese tópico ha sido abordado en la obra de Blasco Ibáñez por Facundo Tomás, quien en su introducción a *La maja desnuda* escribe:

[L]a muerte es una presencia, pero principalmente es una ausencia; es la presencia de la razón, pero es la ausencia del deseo. Y el deseo, para Blasco, jamás admite paliativos: es el deseo carnal, esa «animalidad ancestral» que habita al ser humano y le hace ligarse intensamente a la vida, a la voluntad de

⁵⁸ Con respecto a la inclusión del tema de la guerra en la literatura de los noventa, escribe Jordi Gracia en la introducción al tomo de la *Historia y crítica...*: “La guerra es materia usual del escritor que biográficamente no pudo vivir ni los años de la peor posguerra; es un asunto de cultura e historia, de ética e inteligencia. Y es quizá ese tratamiento literario –ni neutral ni escéptico, pero tampoco vengativo– el mejor reflejo de la ausencia colectiva de visos traumáticos o revanchistas cuando regresa la evocación de la guerra y la España franquista” (Gracia 2000b: 13).

⁵⁹ La utilización del tópico del *aparecido* en los relatos que ficcionalizan la memoria del siglo XX provoca la ruptura del orden lineal del relato al introducir un objeto que, desde otro tiempo, revela lo inapropiado de la lógica que sostiene el relato del pasado. Algo o alguien que no estaba, que se daba por muerto, aparece; y tiene en sí mismo un carácter subversivo para con la lógica que explica el presente que lo invoca. “En lo que concierne a España, emerge a partir de los años 80 y florece a lo largo de los 90 una problemática de la memoria que alimenta numerosos textos ficcionales. No es raro que, desde el punto de vista del dispositivo enunciativo, estos textos recurran a una instancia identificable, de tipo homo o autodiegético, que presenta la particularidad de contar después de la muerte. Algunas de las novelas que marcaron la historia literaria española de final de siglo XX –basta citar *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, o *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina– fundamentan en esta solución narrativa la eficacia de su discurso. Sin duda porque, como lo dice un crítico: ‘la grandeza de un relato estriba en su capacidad de marcar durablemente el imaginario colectivo, y esta marca, a su vez, debe su profundidad a la tensión subyacente que el texto establece entre la verdad y la muerte’” (Hentsch 2002:13)”. (Tyas 2010:216-217)

vivir. Con esa ecuación, animailidad igual a vida, espiritualidad igual a muerte, con esa neta y concisa síntesis de la cultura europea, esa tan actual, tan moderna actitud ante la relación de Eros y Tánatos, Blasco da un salto por encima de su época para afirmar la permanente actualidad de su pensamiento. (Tomás, 1998: 64)

La muerte de Mariana para Jacinto Solana significó la pérdida de la voluntad de vivir. Deseo, vida, escritura son sinónimos para Jacinto Solana que como Manuel, cuando pierde el objeto de su amor, lo pierde todo.

El tiempo en *Mágina* está detenido. Desde 1939 los personajes permanecen esperando que les llegue la muerte. El motivo de este letargo es ajeno a la finalización de la guerra, aunque los protagonistas hayan sido republicanos declarados: el acontecimiento que frenó la necesidad del paso del tiempo fue la muerte de una mujer cuya vida une a los personajes de esta historia. Esta opción en el modo de relatar la historia la fundamenta el autor en una larga tradición realista: “La poderosa dimensión civil de las experiencias personales y la manera en que se unen a la trama de los hechos históricos los había aprendido por igual en *Conversaciones en la Catedral* y en *La educación sentimental*, en *Guerra y Paz* y en los *Episodios nacionales*” (Pura: 209).

En la novela de Muñoz Molina aparece una imagen vigente en 1969, y quizás aun hoy, sobre la Generación del 27. Cuando se lo interroga acerca de los motivos que lo llevan a elegir ese escenario para su poeta apócrifo, él los describe así:

En ese momento, como lo ha señalado Juan Marichal, es el de la universalización de España, cuando estuvo a punto de convertirse en una patria para todos los españoles. Esa esperanza fue abolida por la Guerra Civil, y es la gran tragedia nacional, es un episodio fundamental de nuestra experiencia personal y colectiva. La actitud de Minaya frente a Jacinto Solana (como muy bien se percató el profesor Soria Olmedo, uno de los lectores más penetrantes de mi novela) es la misma actitud de nuestra generación hacia esa otra generación, hacia esos “héroes” de algo que pudo haber sido. (Gutiérrez: 1996)

La idea de gran tragedia nacional que él describe, como quiebre de *lo que pudo haber sido*, funciona en el imaginario a la par de otra: la idealización que el paso del tiempo impuso sobre los poetas que participaron en el movimiento cultural que acompaña la aparición de la II República.⁶⁰ Tomando en cuenta ello es que Muñoz Molina construye el personaje de

⁶⁰ No es el tema de este trabajo, pero es necesario aclarar que la expresión “Generación del 27” no resulta

Minaya, el joven estudiante de literatura que intenta escribir su tesis sobre Jacinto Solana en 1968. Cuando en 1992 Muñoz Molina reseña la aparición del libro con la correspondencia Salinas-Guillén, se refiere a la memoria que se tiene de estos poetas diciendo:

En la historia de la literatura, como en las novelas policiales, no hay figura que previamente no esté codificada por las normas del género: la figura del poeta de la generación del 27 viene siendo tan rígida como la del detective privado, y más que un retrato plural y verídico es un retrato robot urdido con rasgos más o menos ciertos de García Lorca, de Cernuda, de Rafael Alberti, y determinado no tanto por los hechos de sus biografías como por una adaptación del mito romántico del artista: el poeta del 27 tiene, en las descuidadas escenografías del recuerdo ignorante, aunque reverencial, un prestigio de bohemia y de heterodoxia, de militancia política y de inmolaciones pasionales, así como un aire de jugueteo entre irresponsable y vanguardista que exhibe como heroicidad máxima la célebre meada colectiva contra los muros de la Academia de la Lengua. (Muñoz Molina: 1992)⁶¹

Esta mirada idealizada hacia el pasado perdido, pasado que a la vez se recupera como la esperanza perdida de una “España para todos los españoles”, es la que encarna el personaje estudiante de letras. Muñoz Molina, como novelista en 1985, quiere desmontar esta imagen cristalizada. Esto genera una distancia, marca una diferencia real entre las concepciones de aquellos estudiantes del 69 y el lector de la novela en 1986, y en esto va el cambio radical en la escritura de la “nueva narrativa”. Los procedimientos que utiliza Muñoz Molina son múltiples y muchos de ellos coinciden con los descritos por la crítica para este “nuevo realismo”, pero otros caracterizan particularmente la poética del autor, en especial

satisfactoria para reflejar el ambiente cultural que se despliega en España en el período que podríamos acotar de 1914 a 1939. Cuando acudamos a esa categoría será en referencia al grupo de poetas con los que el apócrifo Jacinto Solana se identifica, ya que se le atribuyen datos biográficos o versos. Sobre este tema ver López de Abianda (2000: 140).

⁶¹ Es interesante agregar otro comentario de Muñoz Molina en esta misma reseña. Como es conocido, por un saqueo a la casa de Salinas en Madrid a principios de la guerra, se perdieron las cartas con las que Guillén respondía. El libro que reseña entonces Muñoz Molina tiene sólo la mitad de la historia; al respecto afirma: “Como a las estatuas antiguas, las injurias del tiempo agregan significados a la historia, la modifican, incluso la mejoran: leemos las cartas sin respuesta de Pedro Salinas y nos parece que *escribe para nadie, para un amigo simétrico, inventado y lejano*, que le dedicara una reticente frialdad, que le sirviera de pretexto al autor innominado de la historia para contarnos desde una perspectiva lateral la vida y la literatura de la España de ese tiempo, la biografía de un personaje que nos interesa mucho más porque no se parece en nada al modelo de personaje canonizado por las ya fatigosas mitologías del 27” (énfasis mío). Las virtudes que el autor recolecta de este libro, en la idea de “perspectiva lateral” para narrar la historia, se asemejan al efecto buscado en la construcción de *Beatus ille*, donde la voz de Jacinto Solana guía para la reconstrucción de la memoria desde afuera, desde el lugar de los muertos.

algunos de esta novela.

El modo discursivo del que se sirve el autor para incluir el desarrollo de las escenas y las voces de todos los personajes en el discurso del narrador es adelantado desde el título por la cita al epodo horaciano. La extensa narración de los hechos ante la mirada del joven que sólo buscaba un pasado heroico cambia de signo al develarse la identidad del narrador: Jacinto Solana, “resucitado” pero socialmente muerto, aparece en el relato como la voz que surge en los últimos versos del poema latino, el usurero Alfius que recoge su dinero pagado en los Idus. La enumeración horaciana que detalla bendiciendo la bucólica vida de quien permanece alejado del comercio y es feliz con lo obtenido de sus manos sobre la tierra, quien “sacando vino del año de un buen tonel,/ prepara no comprados manjares”,⁶² se transforma en cínica ironía al estar en boca de un usurero que cuenta su dinero recién cobrado, ansioso por volver a colocarlo. A este narrador mucho debe el de *Beatus ille*, quien a lo largo de toda la novela relata la que debiera haber sido su historia, pero contando otras vidas: el poeta que hubiese escrito una gran obra, digna de ser quemada por las cuadrillas falangistas –texto que no fue escrito hasta que Minaya llega a Mágina y se convierte en el *relator* de esa historia, es por eso que Solana le dice: “Pero ese libro que Usted buscó y ha creído encontrar no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted, desde que vino a Mágina, desde aquella noche en que Inés le oyó preguntar por Jacinto Solana hasta esta misma tarde” (BI: 233)–⁶³ también le hubiese gustado ser el digno amigo de Manuel que no hubiera deseado su esposa, hecho que reconoce íntimamente mientras dialoga con Beatriz y ella le increpa el día que se marchó: “Imperiosamente le hablaba a una sombra, a alguien que tal vez fui yo trece o catorce años atrás, cuando aún no existía Mariana ni la vergüenza de desear lo que me había sido negado,⁶⁴ esa clase de injusticia o error que nadie repara y nadie acepta” (BI: 122).

⁶² Versos 47-48: “*horma dulci vina promens dolio/ dapes inemptas apparet*”. La versión del texto latino corresponde a la edición de Chamorro (1951) y la traducción a la edición de Cuatrecasas (1992).

⁶³ La cita corresponde a la edición de *Beatus ille* que aparece en la bibliografía. A partir de aquí las referencias al texto serán BI y la indicación de la página.

⁶⁴ Este reproche despersonalizado, “lo que me había sido negado”, copia el discurso que se utiliza para los bienes materiales y lo usa para referirse a los sentimientos, porque *lo que le ha sido negado*, o lo que no mereció, fue el amor de Mariana.

b- Las otras vidas de Jacinto Solana

Sumados a estos modelos de vidas aparecen en el texto otros dos a los que el personaje de Jacinto Solana juzga que no respondió dignamente: torció su compromiso político por una mujer, ya que no pudo ser el casto compañero de Beatriz (que sí continuará hasta las últimas consecuencias con su compromiso político), y por ello debe enfrentar extrañado su discurso cuando sale de la cárcel:

Pero eran pocos, me dijo, regresando inesperadamente al plural de la persecución y el secreto en el que sin contar conmigo me incluía, éramos, también yo, muy pocos y aletargados y dispersos, lentamente nos volvíamos a reconocer y agrupar tras el desastre en que se había deshecho el espejismo del maquis, sótanos, sigilosas células que se reunían para contar muertos y discutir consignas repetidas y exhaustas, tenían o teníamos que resistir sin que el silencio se pareciera a la rendición (BI: 122).

Tampoco considera que fue digna su actitud con su padre, frente al que constantemente sentía que debía justificarse:

Ante él siempre me paralizaba un antiguo pudor que no era del todo ajeno al miedo que le había tenido en otro tiempo, cuando era un hombre temible y grande como un árbol y me decía que iba a volverme idiota de tanto leer libros. «Es la guerra, padre», me disculpé, sin que él me atendiera, «que no me deja tiempo ni para escribirle». «¿La guerra?», dijo mirando en torno suyo, como si al no advertir sus señales en la tranquila tierra cultivada y en las acequias pensara que yo estaba mintiéndole. «¿Qué tienes tú que ver con la guerra?» Quise afirmar, y aun acusarle, quise decir algo con el preciso fervor, pero en mi propia voz, cuando le hablaba, reconocí el mismo tono vacuo de exageración o mentira que tenían entonces los comunicados oficiales. (BI: 129, énfasis mío)

El sentido de estas escenas sólo puede reconstruirse a partir de la imagen de Jacinto Solana ya en el fin de la historia, en el funeral de Manuel. Entonces observa oculto en las sombras, pero permite que Minaya lo descubra; y en el monólogo que despliega frente al joven, se desenmascara, como los dos últimos dísticos del epodo de Horacio que otorgan identidad al velado sujeto que plantean.

c- Ficciones aubianas

Esta obra tiene también un referente directo en la literatura española de este siglo. En la novela *Jusep Torres Campalans* de 1958, Max Aub utiliza un personaje con características similares, es ella la biografía de un falso pintor cubista olvidado. La cita a Max Aub trae atado consigo otro de los temas que plantea esta novela: la relación entre ficción y verdad. Aunque de géneros distintos, ya que la obra de Aub se plantea como una biografía, la idea que funciona es también la de narrar la historia mediante la construcción de un personaje que, si bien apócrifo, reúne un haz de características que permiten reconocer en él rasgos de los protagonistas del momento histórico que relata.⁶⁵ Muñoz Molina dedica su discurso de ingreso a la Real Academia Española a Max Aub, y es allí donde hace referencia al hallazgo de este autor en sus comienzos como novelista:

En la literatura, a diferencia de en la vida, no hay pasado obligatorio. Contra el pasado que fabricaba la cultura franquista uno quería elegir otro, y lo buscaba a tientas, y elegía por casualidad y por instinto nombres proscritos en los que reconocerse. Uno busca maestros, pero también busca héroes, héroes civiles e íntimos de la palabra escrita, que lo enaltecen y lo acompañan, que le ofrecen coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía. Yo tuve la buena suerte de encontrarme enseguida con Max Aub. (*Pura*: 99) (énfasis mío)

Una de las justificaciones para la elección de Aub es entonces la búsqueda de un pasado distinto al planteado por el franquismo. Así también se justifica la construcción del narrador y personaje Jacinto Solana en *Beatus ille*. Muñoz Molina dice haber buscado héroes *civiles*. En su conferencia invoca al Max Aub del discurso apócrifo de ingreso a la Academia.

⁶⁵ Refiriéndose a esta obra de Aub, Muñoz Molina dice algo que puede utilizarse para describir su intención en *Beatus ille*: “Lo que hace Aub, usando lo imaginario, es justo explicarnos el negativo o la sombra de lo real, mostrarnos su parte de azar, de mentira, de artificio. [...] Al mezclar siempre, sistemáticamente, historia y ficción, personajes inventados con personas reales, Max Aub nos permite percibir lo histórico en términos de una experiencia personal, y nos enseña que la historia, que sólo sucedió de una manera ya cerrada, pudo suceder de otro modo, contuvo posibilidades luego abolidas, hechos que estuvieron a punto de ocurrir, que pudieron o debieron haber sido reales. Con frecuencia el estudio de la historia nos lleva a la creencia implícita en el fatalismo, una de cuyas variantes fue la idea marxista de que los acontecimientos históricos obedecen a leyes tan inflexibles como las que rigen el mundo físico. Si algo ocurrió, es que tenía por fuerza que ocurrir, así que lo ocurrido se vuelve automáticamente legítimo” (*Pura*: 105).

La eventualidad con la que jugó Aub en ocasión de esta publicación en 1956⁶⁶ fue la no existencia de la Guerra Civil. Esto permite eliminar del sujeto de escritura los rasgos que deberían prevalecer para un autor que permanece en el exilio: su condición de castigado político, la supremacía de las cuestiones ideológicas por sobre las estéticas, el compromiso con el gobierno en el exilio, etc. El discurso de Aub, afirmativo, de abundancia y no de carencia, permite jugar dentro de la literatura a través de memorias paralelas que *podiesen haber sucedido*. El planteo no narra la derrota; por el contrario, cuenta acerca de la Academia que podría haber sido, en un contrapunto entre la presencia y la ausencia en esa imaginaria reunión en 1956, donde puede referirse a las recientes obras de Hernández o García Lorca, y realiza un balance de su accionar a cargo del Teatro Nacional, ya que no ha tenido que escribir *El laberinto mágico* y ha escrito mucho teatro.

De la misma manera, Jacinto Solana guiará a Minaya en su intento por narrar un pasado épico y heroico del personaje: “Usted quería un escritor y un héroe. Ahí lo tiene.” (*Bl*: 267), le dirá hacia el cierre de la novela. El libro *Jusep Torres Campalans* hallado en la biblioteca de Harvard no en la sección literaria, sino en la de Arte, es para Muñoz Molina una prueba más de la posibilidad real de narrar el pasado a través de un personaje apócrifo que reúne en sí al poeta épico de la República, el presidiario perseguido por el franquismo y el desencantado analista del pasado en la voz de Jacinto Solana.⁶⁷ Éste tiene el estatuto real necesario para dar cuenta de los hechos, aunque sea en clave ficcional. Al respecto el autor agrega:

Se trata de un juego al que no cuesta nada atribuirle una coartada de legitimidad posmoderna: ¿no da igual una cosa real que un simulacro, no es lo mismo la historia que la ficción? Si es así, si todo historiador construye un edificio de palabras en el que la coherencia interna importa más que la relación con lo real, y si además no es posible un conocimiento fehaciente de las cosas, ¿qué diferencia hay entre Jusep Torres Campalans y Picasso, entre los discursos académicos reales y el que falsificó en 1956 Max Aub, incluso entre el propio Aub y el novelista Jacinto Solana, inventado por mí? ¿Nos importa mucho, leyendo el *Quijote*, que Roque Guinart y Ginés de Pasamonte, a diferencia de Sancho Panza y de su lunático señor, hayan existido alguna vez de verdad? (*Pura*: 104)

⁶⁶ El texto completo puede consultarse en Macciuci y Pochat (2002: 293-320).

⁶⁷ También agrega Muñoz Molina irónicamente: “La imagen de Max Aub parece en gran parte la invención de un novelista, porque su figura ha sido modelada sobre todo por la lejanía y el desconocimiento” (*Pura*: 92).

Y agrega también: “[como] el novelista apócrifo Jacinto Solana, yo me decía que no me importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla” (*Pura*: 22). Este procedimiento, de ese modo legitimado, resulta fundamental para acercarse al pasado sin ataduras a rigurosos biografismos, y permite también agregar sentidos y lecturas con la mirada distanciada sobre aquellos hechos. Como forma particular de representación de la memoria, le da a Muñoz Molina la posibilidad de generar testimonios teniendo ductilidad en el manejo de la materia histórica, agregando su impronta personal desde el presente.

d- Ficciones detectivescas

En *Beatus ille* es Jacinto Solana quien plantea su historia, la memoria de sí mismo, como un misterio a develar, y así transforma la imagen que Minaya tiene de él: “Yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas, sino para suplantarlas. Tal vez por eso nunca supe escribir ni una sola de las páginas que imaginaba y necesitaba con la misma urgencia con que se exige el aire” (*BI*: 270). A medida que avanza el texto veremos enfrentarse la memoria que tiene Minaya en 1969 sobre los acontecimientos ocurridos en Mágina durante el período de la Guerra Civil, cristalizada en la memoria colectiva como un mito de héroes que fundan un paraíso que se pierde, y la historia oculta de la trama familiar en casa de su tío. Los recuerdos que tiene el joven al llegar se transforman a partir de la matriz de protagonistas que él maneja: Manuel, Mariana, Jacinto. El transcurrir del texto irá mostrando que, para la novela, no son los acontecimientos políticos, sino los hechos privados los que mueven la acción y conforman el argumento. La memoria, imagen de la memoria colectiva de 1969, estaba apoyada en la *gran historia* de la guerra (la “gran memoria” que surge del reflejo de los “grandes acontecimientos”), una historia épica acerca de frentes, ciudades tomadas, banderas, líderes, poetas recitando romances en la batalla, que no reflejó la intimidad de los hombres. Esta épica de la guerra se contrapone con la memoria personal de Solana, que en 1969 recuerda los hechos a través de sus sentimientos y su intimidad, con la distancia que el tiempo impone. Solana, treinta años más tarde, sólo

puede percibir lo histórico en términos de una experiencia personal:

Pero tal vez la impostura y el error no estaban en los otros, sino dentro de mí, en esa parte de mí que no podía creer ni aceptar del todo cualquier cosa que fuera demasiado evidente, que exigiera fe y generosidad y ojos cerrados. Aquella noche, antes de irse, Beatriz me dijo que yo no había creído nunca ni en la República ni en el comunismo, que no había traicionado nada porque nunca hubo nada a lo que yo fuera leal, que si en el verano del 37 me alisté de soldado en el ejército dejando mi cargo en el Ministerio de Propaganda no fue para combatir con las armas a los fascistas, sino para buscar la muerte que no me atrevía a darme a mí mismo. (BI: 271)

Esta distancia temporal ha modelado una memoria en la que las decisiones y actitudes del pasado aparecen y se vuelven a valorar, como imágenes congeladas de escenas que recurrentemente buscan un nuevo sentido. Este procedimiento con la percepción de los hechos se repite en el libro como motivo. Los espejos que inundan la casa de Manuel, donde se desarrolla gran parte de la novela, quedan como testigos mudos de lo que ocurrió y de la imposibilidad de recuperarlo. “La percepción indudable, pensaré, la amnesia, son dones que sólo poseen del todo los espejos” (BI: 8), afirma el fantasmal narrador al comienzo de la novela.⁶⁸ Los episodios de 1937 serán recordados por los diferentes protagonistas como auténticas puestas en escena: Solana, pero también Manuel, Medina, Utrera, Orlando, Doña Elvira... traerán su propia memoria de los acontecimientos principales en la casa, pero ninguno será idéntico. Soria Olmedo afirma al respecto: “El lector va conociendo a los personajes a tenor de lo que cada uno de ellos dice de los otros. Manuel, Mariana, Jacinto Solana, Utrera y Orlando, envueltos por las circunstancias de 1937, comparten un sino de rebeldía sofocada por la renuncia que se extiende también a los jóvenes de 1969, Minaya e Inés, aunque a éstos les sea dada una esperanza que ya está fuera del libro” (Soria Olmedo 1988: 109). Este juego, lejos de provocar una decepción en la obtención del sentido, funciona como revelador de la multiplicidad de intereses que se ponen en juego al momento de sucederse los hechos, y al momento de recordarlos, esto ya en 1969.

⁶⁸ Esta será una de las primeras referencias directas a ciertas concepciones sobre la percepción de Borges. El juego con los espejos y la casi cita argumental a “Las ruinas circulares” completan el homenaje. Cabe destacar en esta nota que, al ser esta la primera novela de Muñoz Molina, las referencias a los autores que consideraba entonces dentro de su canon personal en la narrativa aparecen como excesivamente explícitas, lo que subraya su condición de homenaje. En la escritura posterior del autor, consolidadas estas referencias dentro de su propio estilo, las alusiones resultan más sutiles.

Hay tres momentos clave en la novela donde la figura heroica de Solana, aquella que él mismo construye y sostiene sobre su juventud, se pone en crisis. A uno de ellos ya he hecho referencia (el monólogo final frente a Minaya, donde, como en un confesionario, desnuda su alma buscando el sentido que entonces él buscaba en su vida); en esa instancia es Solana mismo quien analiza su memoria. Y en las dos escenas en que se relatan sus encuentros con su ex mujer, Beatriz, es ella quien, como un testigo inesperado, es capaz de analizar críticamente la relación de Solana con Manuel y Mariana, y también con la escritura. Las palabras suenan como agujones en la memoria de Jacinto Solana cuando las recuerda, y le refiere a Minaya la víspera de la muerte de Beatriz, en la soledad de “la isla de Cuba”:

Fue entonces y no la noche siguiente cuando se despidió de mí. ¿Sabe lo que me dijo? ¿Sabe lo que había estado diez años esperando para decirme? «Lo único que no he aceptado es que me dejaras por una mujer que valía menos que cualquiera de nosotros dos». Exactamente eso me dijo, y lo peor de todo es que probablemente tenía razón, porque Beatriz no se equivocaba nunca. Ella era la lucidez del mismo modo que Mariana había sido el simulacro del misterio. (BI: 269)⁶⁹

No sólo se observa en este fragmento la aceptación de la mirada de Beatriz por parte de Solana. También reflexiona en él sobre su actitud con respecto a la escritura. La comparación que hace entre Minaya y él mismo en su juventud, pone nuevamente en cuestión la relación con la verdad. Preferir el misterio a la lucidez aparece como una elección sin lógica, atada a la irracionalidad del enamoramiento por una mujer, igual que el apasionamiento con una forma de hacer literatura. Esta idea se relaciona con la literatura como evasión, como medio para evadir las “cosas oscuras”⁷⁰ que acechan al personaje. La literatura se cita en la novela como medio de otorgar significación al mundo, ordenarlo y, así, explicarlo. En la relación que intenta Solana sobre los días de la boda de Manuel y Mariana expresa:

⁶⁹ El vínculo con Beatriz también se refleja desde dos puntos de vista diferentes cuando lo cuenta Jacinto Solana o cuando lo hace con el discurso de Beatriz (véase la cita *ut supra* al inicio del apartado “b- Las otras vidas de Jacinto Solana”).

⁷⁰ La lectura que acá nos propone Muñoz Molina es inversa a la que podríamos plantear refiriéndonos a “la literatura de evasión”. Lo que propone el autor es que el llamado “compromiso”, la guerra, la huida al frente *para Solana* es evasión, porque se evade de su propio lado oscuro: su amor a Mariana y la traición a su amigo. Muñoz Molina plantea así una moral opuesta, como contrapunto, a la ortodoxia del compromiso.

Luego las cosas ocurrieron de un modo que ya he renunciado a ordenar o explicar. He recordado y he escrito, he roto hojas de papel donde sólo había trazado el nombre de Mariana, he acudido tenazmente a las supersticiones de la literatura y de la memoria para fingir que existía en los actos de aquella noche un orden necesario. (*Bl*: 193).

La memoria se equipara aquí a la escritura por su forma, ambas como construcción voluntaria y ficticia sobre la realidad. En la novela, los hechos de los que se intenta hablar se constituyen como un enigma: primero Minaya sólo buscará la biografía de Solana, pero a medida que avanza la trama, las huellas del oculto narrador lo arrastran hacia otras cuestiones. Muñoz Molina se sirve de las convenciones del género policial, y es desde este género como puede romper la convención realista y “mentirle” al lector respecto de la identidad del narrador. La novela puede seguir el molde del policial porque la memoria está perdida, pero para esta búsqueda no le sirve la historia lineal. La suspensión del paso del tiempo que se instala en la novela desde que Minaya entra a Mágina no es en este sentido gratuita, ya que la memoria no recuerda siguiendo la lógica del tiempo sino que tiene formas propias para establecer el orden temporal. Este aparente caos sobre el que, paradójicamente, se organiza la novela, tiene para Muñoz Molina directa relación con la formación de la memoria. El modelo que cita el autor para este procedimiento es Faulkner, de quien, refiriéndose a su novela *¡Absalón! ¡Absalón!*, nos dice:

El tiempo fluye hacia el porvenir en el período de ascenso y retrocede hacia el pasado desde el límite de la decadencia. El devenir de los hechos históricos se encarna en los destinos íntimos de las mujeres y los hombres que los protagonizan y los sufren, en la misma manera en que los avatares de las vidas humanas se confunden con los ciclos de crecimiento, corrupción y muerte de la tierra impasible y fecunda que los sustenta. La aparente confusión temporal de *¡Absalón! ¡Absalón!* esconde una límpida arquitectura geométrica. [...] Pero la técnica elegida por él –si es que la técnica se elige– no es de sucesión, sino de contrapunto, o más bien de yuxtaposiciones sistemáticas y disonancias hirientes que esconden las leyes de su construcción. El tiempo del relato no puede avanzar en sentido lineal del pasado al presente porque tampoco el tiempo de la vida progresa en una sola dirección. [...] Lo que ha sido, lo que es, lo que no es todavía, lo que no será nunca, confluyen en un lujuriente desorden que las palabras no elucidan, porque manan de él y forman parte de su misma materia y lo acrecientan. [...] Pasado y presente se superponen en la conciencia, se invaden y falsifican entre sí, y lo nunca ocurrido cobra tanta o tan poca importancia como lo que de verdad ocurrió, y la memoria y el deseo acaban entrelazados en una

misma irrealidad. (*Pura*: 144)⁷¹

e- Los personajes y su historia

Esta urdimbre del tiempo narrativo⁷² que repite cíclicamente los hechos de 1937, 1939 y 1947 genera también el movimiento especular de las escenas, necesario para provocar el desvelamiento del sentido. Como refería antes, cada personaje que se encuentra con Minaya para recordar los acontecimientos del pasado le relatará unas memorias propias de la misma escena. Cada uno responde a su propia lógica explicativa. La tarea del novelista, aquí Minaya, como la del detective, será desenredar y exponer cada una de esas miradas, cada uno de esos ángulos desde donde se invoca la memoria. En la narrativa neorrealista esta conjunción no resulta en una polifonía, una multiplicidad de voces que se refieran al mismo centro, pues cada uno de estos personajes hablará de un objeto distinto, su memoria personal.

Para Manuel, para quien el tiempo se detuvo con la muerte de Mariana, aquellos días serán narrados como la tragedia de su vida. Mariana funciona también como símbolo de la rebelión contra su madre: el primer acto emancipatorio que hace es plantar a su novia del pueblo e ir a Madrid en busca de Mariana. Su muerte lo deja frenado. La casa se convierte en un templo donde no transcurre el tiempo, sino a través de las imágenes congeladas de los años que pasó con ella. Cada rincón de la casa conserva una imagen que detalladamente archivada explicita a qué momento hace referencia. Manuel se alimenta de esos recuerdos estáticos, atemporales, y muere en el momento en que esta eternidad se desgarrar, al descubrir a Minaya e Inés ultrajando la habitación nupcial:

Como un animal herido se incorporó alzando la cabeza, y fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban, porque escucharon tras ellos el ruido de la puerta y vieron la terrible lentitud con que se movía el pomo y entraba en el dormitorio la larga mancha de

⁷¹ La expresión “*mixing memory and desire*” corresponde a un verso de Eliot que sirve de epígrafe a *Beatus ille*. El texto recopilado en *Pura* corresponde al prólogo de *¡Absalón Absalón!* publicado en 1991 por editorial Debate.

⁷² La arquitectura de los tiempos narrativos ha sido largamente descrita y analizada minuciosamente en esta y otras novelas de Muñoz Molina por Joan Oleza (1994a; 1996a; 1996b; 1997).

luz que se detuvo a los pies de la cama cuando apareció Manuel en el umbral, descalzo, con su pijama de incurable y su pañuelo italiano en torno al cuello, mirándolos con un estupor del que hubiera estado ausente la ira si no fuera por aquella mano que se levantó inmóvil cuando Manuel dio un paso hacia la cama, como en un gesto helado de maldición. Abrió la boca en un grito que no llegó a oírse, y aún dio un paso más antes de que sus pupilas quedaran vacías y fijas. (BI: 111-112)

Manuel muere pensando que Mariana murió víctima de un accidental tiro de los republicanos contra un fugitivo por los techos, e ignora que su madre organizó ese asesinato y que fue cometido por su huésped, Utrera, que treinta años después continúa viviendo en su casa como un amigo. La memoria de Manuel, su propia historia, está basada quizá en un equívoco, pero treinta años después este equívoco ya lo constituye, pues la resignación a la muerte de su amor, la pérdida de su amigo y la derrota en la Guerra Civil lo identifican.

Esta cita que describe la muerte de Manuel la proyecta el narrador desde la voz del sobrino, que se siente culpable de esa muerte, y por ello lee el gesto de Manuel como de “ira” y “maldición”. Cuando el narrador describe los sentimientos del propio Manuel entrando a la habitación nupcial, el relato es diferente: Manuel no se despierta por los ruidos del amor de los amantes, sino por la certeza de que va a morir, y por eso quiere ver por última vez el retrato de Mariana:

Comprendió entonces, al filo del desvanecimiento, la irrealidad de tantos años, su condición de sombra, su interminable y nunca mitigada memoria de una sola noche y de un solo cuerpo, y acaso cuando abrió la puerta y se quedó parado en el umbral, percibiendo en el aire el mismo olor candente de aquella noche, no llegó a reconocer los cuerpos prendidos sobre la cama, brillando en la penumbra, y murió borrado por la certeza y el prodigio de haber regresado a la noche del veintiuno de mayo de 1937, para presenciar tras el cristal de la muerte cómo su propio cuerpo y sus manos y labios asediaban a Mariana desnuda. (BI: 108-109)

Manuel muere por comprender en un instante “su condición de sombra”.

La madre de Manuel, Doña Elvira, vive también aislada y nunca pudo resistir al destino que le deparó un hijo republicano. Por ello sigue considerando a Solana y Mariana culpables de los pasos de Manuel y no asume ninguna culpa por el dolor que ocasiona a su hijo la muerte de Mariana. En su reconstrucción de la historia, el inicio del problema está en haber dado a Jacinto Solana más educación “de la que nunca debió tener” el hijo de un

hortelano.⁷³ El asesinato lo justifica en defensa del honor de Manuel, que lleva atado el suyo propio.

En Medina, el médico y amigo personal de Manuel, Minaya encuentra la visión objetiva de los hechos del 37, ya que no está comprometido con las pasiones como Manuel y Jacinto Solana. Es el único “testigo fiel” con el que cuenta Minaya como detective, ya que de Utrera y Doña Elvira no puede fiarse.

Entre los personajes que acompañan la trama, Orlando es la figura de artista más fuerte a la que se enfrenta Solana. Orlando es un pintor vanguardista que reside en Madrid, y es quien presenta Mariana a ambos amigos. Se mantiene ajeno al derrotero de la guerra, burlándose de la moral que lleva a Manuel a alistarse, y que ha hecho de Solana un poeta soldado que recita en el frente. El retrato de la vanguardia artística también se configura a través de la desmitificación. En el relato de Solana de 1969 sobre el fracaso de los días que, como artistas vanguardistas, tuvieron él y Orlando en el 36, cobra vital importancia que Orlando haya sido discriminado por homosexual. La referencia, que también transita el inestable estatuto de ficción, refleja otra de las paradojas de la época para los lectores de los ochentas: “Pero cuando Buñuel, que nos iba a colocar nuestro manifiesto en *La Gaceta Literaria*, se enteró de que Orlando prefería los hombres a las mujeres, me escribió una carta advirtiéndome de lo que él llamaba la perfidia de los maricones y no quiso saber nada más del Abismo” (BI: 270). El personaje del pintor afirma que su arte no puede hacer nada por esa guerra, por eso presenta a Solana irónicamente diciendo:

A Solana creo que ya lo conoces. Es el que escribe en *Octubre* esos artículos tan finos sobre el arte y la revolución proletaria. Aspira a un puesto en el buró político. [...] Solana, debes volver cuanto antes a Madrid. El frente va a desmoronarse si tú no vas a recitarles a nuestros soldados alguno de tus romances comunistas. Hasta los intelectuales claman por ti. (BI: 160)

Las formas de atrapar la realidad de Orlando como pintor corren alejadas del realismo que se exigen los otros personajes, pero el narrador las valora positivamente. De los retratos que existen de Mariana, los personajes coinciden en afirmar que el más fiel es un dibujo de Orlando, que no recupera totalmente su rostro, sino sólo un gesto. Orlando, según

⁷³ Doña Elvira reclama por lo que le debió haber sido negado, porque Jacinto Solana tuvo educación y condiciones materiales para desarrollarse. Comparar con las palabras de Jacinto comentadas en nota 64.

se lo describe en el texto, es capaz de tomar lo esencial de la forma. No necesita su copia de la realidad reflejar al detalle, como el relato de Solana, como sus romances en el frente. Orlando con la traza ha podido captar en su representación lo esencial de Mariana.

También el pintor funciona como alter ego de Solana, ya que en ocasión de su estadía en Mágina para el casamiento de Manuel afirma querer pintar, como su obra maestra, la escena en la casa, los amigos reunidos, del mismo modo que Solana siempre quiso escribir una novela que diera cuenta de la atmósfera de aquella época feliz. Cuando dos años más tarde se encuentran Solana y Orlando en Madrid, no solo no ha podido pintar aún su obra maestra (como Jacinto no pudo escribir su novela) sino que incluso se ha olvidado que tenía esa idea. Pero desparramadas en el piso, en un oscuro departamento al que no entraba claridad, en el bombardeado Madrid, encuentra Jacinto una serie de acuarelas que recrean el horizonte y el perfil de las sierras de Mágina bañadas en luz. Como hará Solana treinta años más tarde, desde la oscuridad, este pintor recrea, embelleciéndola, su memoria para embellecer la realidad.

Muñoz Molina escribe una novela que construye una memoria, no de la República y la Guerra Civil, sino la de su propia generación, que de las revueltas estudiantiles de 1969 tenía dos discursos cerrados que se negaban uno al otro: una memoria heroica, cristalizada, ajena, de unos héroes intachables, por un lado, y por otro, el discurso franquista que a esos mismos condenaba al infierno sin contemplaciones. En el contexto español de 1969, que se esboza levemente en la novela, resulta imposible tender un puente que identifique y reúna esos momentos, el 37 y el 69, como de una sociedad única. *Beatus ille*, en los ochenta, casi un renacimiento cultural para España, al tender ese puente establece un nuevo modo de relacionarse con la historia del siglo XX español. El autor, al cerrar su narración en el 69, otorga a la generación que allí se forma, con la que se identifica, la posibilidad de construir el relato que incluya y articule aquellos discursos, trasladando así la pasión de los ideales colectivos y abstractos a la cotidianeidad de los hombres. En este corte, con el paso del tiempo y la edad de los personajes, apaga el apasionamiento político público de los que han sido protagonistas y les enciende la llama íntima y personal.

3.2- *El invierno en Lisboa*⁷⁴

a- La deconstrucción de la prisión de los géneros

Cuando en 1987 se publica *El invierno en Lisboa* la crítica saluda la aparición de la segunda novela del escritor con reseñas que la describen adscripta al género policial y afín con la estética del llamado “cine negro”. Se dice en las reseñas “Muñoz Molina homenajea la novela negra americana, reinventándola para España a ritmo de jazz”;⁷⁵ y también: “Como en un *film noir*, la novela se caracteriza por una sensación de suspenso y amenaza que planea sobre el protagonista” (Reed 1989, mi traducción); se dice que es “la obra de un cinéfilo” que “cita escenas similares del cine de Hollywood”;⁷⁶ y también que “las imágenes que evoca son motivos típicos del cine negro: calles abandonadas, un marcado contraste entre la luz y la oscuridad, y hombres con armas vestidos con piloto y sombrero”.⁷⁷ En el mismo sentido se expresa Soria Olmedo (1988: 109), que afirma que “*El invierno en Lisboa* era una reinención hispana de la serie negra”; y también Mainer, que escribe:

Todo en ella remite a la novela y al cine “negros”, al mundo del jazz. [...] Muñoz Molina no busca la precisión, siquiera la lógica narrativa, sino un género de intensidad que reside más bien en la complicidad del lector con imágenes muy poderosas: la reiterada lluvia en las calles, la ambientación nocturna de las andanzas, la preferencia por los interiores lóbregos. Y en ese clima incierto pero denso se desarrolla la historia que enlaza los destinos de Santiago Biralbo, pianista negro, y el narrador de la historia. [...] Un misterioso garito lisboeta –el Burma– que fue almacén de café y ahora es tapadera de una asociación paramilitar de delincuentes se convierte en el centro de la acción: la innumerable sucursal del infierno donde conviven el horror, la falsedad y la verdad (1994: 237).

Con la distancia de más de veinte años que nos separan de la publicación de la

⁷⁴ Novela, editada por Seix Barral en 1987, 187 p. Recibió el Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica. Fue adaptada al cine en 1990 con guión y dirección de José Antonio Zorrilla.

⁷⁵ Cf. con Larrea (1991). También la reseña de Editorial El Mundo Colección Bibliotex, y la reseña para la presentación de Seix Barral de Sara E. Rodríguez: “Estamos ante una novela que homenajea a las historias de género negro, las películas americanas de los años cuarenta y cuya banda sonora es el jazz”.

⁷⁶ Navajas (1997) y (1994).

⁷⁷ Rich (1999). Véase de igual forma Spires (1984) y Serna (2004).

novela, intento analizar los horizontes de lectura que en aquel período motivaron esta descripción tan taxativa. Recordemos el contexto: la transición política, el campo de producción cultural español con transformaciones vertiginosas debido al cambio político institucional; la literatura que se libera de las ataduras a la función testimonial, y se convierte en un lugar de búsquedas e indagaciones sin que prime un modelo hegemónico.⁷⁸

Estos lugares comunes con los que se describe y describo aquel campo de producción cultural adolecen de una carencia básica en su formulación. Los “cambios vertiginosos” que se describen en el campo cultural y en las obras de los novelistas, ese “lugar de nuevas búsquedas” que no duda en incluir en el texto referencias a otros lenguajes estéticos como el cine, el *cómic*, o la música, y el acudir a formas y a personajes de los llamados géneros populares, no son registrados por la crítica en su propia práctica.

Atada a una doxa que no puede dejar de lado las categorías de canon, alta y baja literatura, “Autor” con mayúscula y con autoridad, la crítica “separa” con una nueva categoría: inventa una “generación”,⁷⁹ dejando de lado, en aquel momento, los puentes que podían establecerse entre estos textos y una serie de novelas previas que no habían sido consideradas parte del canon al cual la crítica debiera dedicarle atención, como *Últimas tardes con Teresa* y *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marse, *Tatuaje* y *Los mares del sur* de Vázquez Montalbán, por citar algunas.⁸⁰

El paso del tiempo obliga a una actualización de los presupuestos teóricos con los que abordamos las obras literarias. No debe ignorarse en estas relecturas el vínculo probable entre las sucesivas instancias de consagración y la proyección de estos cambios sobre la poética y las lecturas posibles de la crítica. La figura de escritor de Muñoz Molina, consagrada tempranamente con *El invierno en Lisboa* con un gran éxito de público y el doble Premio Nacional de Narrativa y de la Crítica, juega un papel decisivo entonces en la relación de fuerzas que se establece hacia fin de siglo entre literatura culta y literatura de masas, arte culto y arte de masas, y el papel del autor como intelectual intervencionista o no.

⁷⁸ Repito aquí algunas consideraciones del contexto cultural que resultan útiles para articular y fundamentar mi análisis.

⁷⁹ Para la discusión y definición del concepto de generación ver Llach (2010), que dice: “Designa a los miembros de una sociedad que, en virtud de una serie de elementos compartidos en mayor o menor medida, por los cuales tales miembros se diferencian, vinculan, u oponen unos a otros” (2010: 57).

⁸⁰ Para una discusión sobre las novelas de los setentas véase Macciuci (2006).

Como queda dicho, la concepción de la narrativa para Muñoz Molina es el modo en que el hombre percibe y organiza su mundo, en línea con la imposibilidad de aceptar un orden “verdadero” para la realidad que caracterizó el final del siglo XX. Pero entonces ¿cuál es el sentido de esa *vuelta al placer de narrar* que propiciaba Vázquez Montalbán para los ochentas? *El invierno en Lisboa* es una novela, en el sentido en que es el relato de una historia de unos personajes que buscan explicar lo que les sucede condicionados por su modo de ver el mundo. La narración se vuelve placer en tanto nos ofrece completar ese *hueco* que provocó la caída del discurso autoritario, y satisface el deseo de una nueva lógica que organice el imaginario.

En *El invierno en Lisboa* la belleza de la intriga se deteriora si resumimos su argumento tal como se lo ha hecho: una mujer perseguida por dos matones a los que ha robado un cuadro. Es el artificio del novelista el que construye una trama en la que conviven ese hecho policial y una historia de amor prohibido entre un pianista de *jazz* (del que nunca se dice que sea negro) y una enigmática mujer, Lucrecia. Recordemos el inicio donde la voz que relata la historia repite la cadencia elegíaca que ya conocíamos de *Beatus ille*:

Habían pasado casi dos años desde la última vez que vi a Santiago Biralbo, pero cuando volví a encontrarme con él, a medianoche, en la barra del Metropolitano, hubo en nuestro mutuo saludo la misma falta de énfasis que si hubiéramos estado bebiendo juntos la noche anterior, no en Madrid, sino en San Sebastián, en el bar de Floro Bloom, donde él había estado tocando durante una larga temporada. (*Invierno*: 9)

En este inicio, que remite a una historia previa entre los personajes, Muñoz Molina utiliza un recurso que repite en su narrativa y que otorga la tensión justa para mantener la intriga: este fragmento se construye con palabras y referencias que disparan connotaciones que el lector no alcanza a desentrañar, indicios de hechos que el lector no conoce y pero que suscitan la necesidad de conocerlos: San Sebastián, Floro Bloom y el hilo que une a estos tres personajes. Este inicio se repite en otras novelas del autor (en *Beatus ille*, *El dueño del secreto*, *Los misterios de Madrid* por ejemplo). Se fundamenta también en la confusión de tiempos que inician las novelas, generalmente planos superpuestos que el lector desentraña avanzada la trama, pero que además sirven para aumentar la intriga. A ese arte se ha referido el autor diciendo:

Puede que el aprendizaje más severo y difícil del novelista sea éste: el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción, o dicho en términos aristotélicos, de dar forma a la materia. Se trata de un arte tan ilimitado que nadie que se consagre a él con honestidad dejará nunca de ser un aprendiz. Tiene tanto que ver con la propia vida y con la posición y la actitud de uno mismo en el mundo que es mucho más que un aprendizaje técnico. (*Pura*, 27)

Ese inicio también siembra pautas al lector de cómo leer el relato: un contexto urbano, nocturno, masculino; y esas pautas son a las que se han atado las lecturas que refería en mi inicio. Pero esas descripciones no revelan matices, para mí, fundamentales en el conjunto de la novela, que enreda la trama a partir de la historia de amor prohibido. Así, conviven en el texto dos relatos simultáneos: el personaje narrador, del que no sabemos su nombre ni mucho más que sus constantes paseos nocturnos por bares de *jazz*, un tiempo en San Sebastián y en el presente del relato en Madrid;⁸¹ y el del personaje Santiago Biralbo de su propia historia de amor. En la tercera parte de su ciclo de conferencias “La realidad de la ficción” dictadas en la Fundación Juan March en 1991, “La voz y el estilo”, explica:

Hasta ahora, en las tres novelas que yo he publicado, y en la mayor parte de mis relatos, he sido incapaz de contar la historia si no era a través de la mirada y la voz de un personaje. La he comenzado siempre en tercera persona, y siempre, metódicamente, han fracasado al cabo de unos pocos capítulos, y he tenido que volver al principio para encararlas en una voz que participara de los hechos y limitara, en el ámbito desordenado de la ficción, un espacio invariable. Les dije el otro día que no existe el personaje hasta que no tiene nombre o hasta que se descubre que carece de él. Tan radicalmente puede decirse que la historia sólo se convierte en argumento y novela cuando el escritor encuentra la voz o las voces que tienen que contarla, el ángulo donde ha de situarse la mirada. (*Pura*: 68)

La voz en primera persona, interlocutor del protagonista, está próximo a todo lo que sucede, pero no es el artista que siente la pasión por la música ni el hombre que siente pasión por una mujer. Por eso, cuando reconstruye las palabras de Biralbo y nos las refiere, lo hace poniendo el énfasis narrativo, construyendo el género, a partir de su gusto personal:

⁸¹ “Algunos incluso carecen por completo de nombre: esta ausencia resulta más ostensible en el narrador de *El invierno en Lisboa*, que habla en primera persona, pero de quien no sabe casi nada el lector. Si el nombre es la cara, no tenerlo, o tener sólo un apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a medias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que de los personajes de la literatura, como de las personas de la realidad, es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla: los espacios en blanco son los que deja siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación.” (*Pura*: 50)

los matones, el crimen, el miedo, el robo, el dinero. El núcleo de *El invierno en Lisboa* es una historia de amor prohibido, referida por un personaje que la relata en clave de novela negra.

Su recuerdo está construido con esa estructura y aparecerá en su relato todo aquello que quepa en esa matriz. El discurso del narrador está armado con referencias del cine y del género policial, con una estrategia similar a la que White (1992) ha llamado “prefiguración del campo histórico”, de ahí la poética de su relato. El estilo que toma el narrador, este monólogo personal con el que refiere las acciones, podemos asimilarlo a lo que reconoce White en la novela modernista, ejemplificada en el monólogo interior y similar a la voz media del griego clásico. Es adecuado para el relato toda vez que se pretenda conjugar el abandono de un punto de vista autoritario y la predominancia de un tono de duda y cuestionamiento. Este recurso provoca que el sujeto sea también objeto de la acción, logrando una trascendencia de la dicotomía entre sujeto y objeto (cf. White 2003: 39s.).

No hay en esta novela un narrador que categóricamente dé cuenta de los hechos ya que la voz del personaje convive con la del pianista Biralbo. Poco a poco Muñoz Molina nos permite escuchar el discurso directo de Biralbo, y cuando su voz resuena en el texto, la novela reconstruye de modo manifiesto una historia de amor, con tópicos del discurso sentimental, que no teme a matones ni se preocupa por las persecuciones más que por la búsqueda de Lucrecia. Esta lectura se apoya también en el epígrafe que inaugura la novela, tomado de *La educación sentimental* de Flaubert: “Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros”, que no parece un epígrafe adecuado para un policial negro. Un pianista de *jazz* enamorado de una mujer que desaparece tres años y vuelve al relato a partir de un tema musical, Lisboa, casi una *remake* de Casablanca, en formato literario y para la España de los ochentas: la mirada de un pianista, que ya para ese entonces no se llama Biralbo, sino Giacomo Dolphin, pues ha cambiado su identidad y ha cambiado de país para que no lo descubran.

La estrategia narrativa obtiene aquí notas de maestría: la voz del personaje construye por sí misma, por lo que conscientemente recuerda y por lo que el autor le deja filtrar en discurso directo, dos verdades narradas. En 1991 afirmaba el autor:

Hay libros magníficos en los que escuchamos una sola voz. Algunas veces no sabemos de dónde procede [...]. Escuchen también esta, que es más misteriosa porque alude a alguien que no tiene nombre: «Nadie lo vio desembarcar en la

unánime noche». Ni en el relato de Kafka ni en el de Borges sabemos quién habla, pero eso no impide que la voz nos hipnotice desde la primera línea, y que ya no deseemos parar de oírla hasta el final. (*Pura*: 64)

Es en los pequeños silencios del narrador donde su relato nos permite descubrir su avergonzada envidia hacia el amor de Biralbo y Lucrecia, y revelar así que es él quien lee la historia de amor en clave policial. Lo que para el enamorado Biralbo es búsqueda constante para el encuentro del amor, el ver en cada mujer a Lucrecia, en *crear* los acordes que dibujen la bruma de Lisboa que soñaron juntos, para el personaje narrador será una persecución vertiginosa. Matiza con el género de la novela negra y no tematiza lo romántico, frente a lo que se inhibe y no encuentra palabras para describirlo. Mantendrán ambos hombres largos diálogos en Madrid a los que el personaje narrador ordena y añade lo que no ve, supone lo que no puede corroborar y complementa lo que razonablemente pudo suceder, aunque no haya datos que certifiquen el hecho en sí, pero esas adiciones las hace con el formato del policial. Aquí está funcionando otro de los motivos de la poética del autor: el narrador mira, observa, analiza, pero no vive. Marca la diferencia entre el creador, el apasionado, que toma las cosas de la vida por los sentidos; del espectador, el crítico, el creador del texto secundario que por su actitud racional no puede *sentir*.⁸² Sobre este mismo tema, pero en relación con el relato “La poseída”, aclara: “La escribí cuando esa materia cobró forma: cuando tuve un argumento, es decir, cuando a los datos de la realidad le agregué una mirada –el punto de vista– que pertenecía a un personaje inventado: el funcionario tímido que observa con torpeza las cosas, que desea en secreto y no sabe mirar porque tampoco sabe, o no se atreve a vivir” (*Pura*: 32). Es una voz que habla con desparpajo de los otros empleando imágenes del cine negro y estereotipos de la novela criminal: ese *yo* es el que lee como policial lo que Biralbo lee como amor. En el texto:

Lo recuerdo hablándome muchas horas seguidas en su habitación del hotel, la última noche, intoxicado de tabaco y palabras, deteniéndose para encender cigarrillos, para beber cortos sorbos de un vaso en el que apenas quedaba un poco de hielo, poseído sin remedio, ya muy tarde, a las tres o a las cuatro de la madrugada, por los lugares y los nombres que tan fríamente había comenzado invocar, resuelto a seguir hablando hasta que terminara la noche, no sólo esta

⁸² Este motivo es central en *Carlota Fainberg*, donde dos personajes (un crítico literario y un locuaz compañero de aeropuerto) construyen dialécticamente en el texto esta diferencia en la actitud de vida.

noche futura de Madrid que ahora compartíamos, sino también la otra, aquella que había regresado en sus palabras para adueñarse de él y de mí como un enemigo embozado. No me contaba una historia, había sido traidoramente atrapado por ella como algunas veces lo atrapaba la música, sin darle aliento ni ocasión de callar o decidir. Pero nada de eso se traslucía en su lenta y serena voz ni en sus ojos, que habían dejado de mirarme, que se mantenían fijos mientras hablaba en la brasa del cigarrillo o en el hielo del vaso o en las cortinas cerradas del balcón que yo de vez en cuando entreabría para comprobar sin alivio que nadie estaba espiándonos desde la otra acera de la calle. (*Invierno*: 150, énfasis mío)

Al personaje de Biralbo nunca lo acosó el miedo ni le importó el peligro: sus acciones estaban motivadas por el deseo. El intoxicado, embozado y traidor es el personaje narrador.

Las descripciones del realismo posmoderno sirven para interpretar esta configuración que funciona por la imposibilidad de afirmar la existencia de una realidad a la que el narrador haga referencia. Sería inverosímil crear una voz omnisciente que pueda dar cuenta de todo los modos en que los personajes perciben la realidad, ya que en el contexto de la narrativa de los ochentas sería incompleto un relato en el que solo se nos muestre un modo de ver. Responde a la voz pretendidamente neutral que daba cuenta de los modos diferentes en que cada personaje percibía la realidad; dice el autor: “Pero la voz, en la ficción, es algo más que un sonido: es también el espacio que la mirada delimita” (*Pura*: 67): los narradores de Muñoz Molina están contruidos de modo tal que destruyen la visión monolítica de las cosas, y si en *El invierno en Lisboa* este interlocutor de Biralbo le sirve a Muñoz Molina para contarnos a la vez un policial y una historia de amor, en *Beatus ille* le permitió a Jacinto Solana disfrutar de un pasado heroico que no tuvo y que puede vivir en la imaginación y en las palabras de Minaya. Incluso en su narrador más monolítico, la ingenua primera persona que relata *El dueño del secreto*, el autor introduce giros que permiten percibir al lector todo el texto con un sutil manto irónico, que hace dudar de cada una de las afirmaciones del personaje: “Como los planos sonoros en la música, las palabras que dice el autor las que permanecen ocultas en los espacios en blanco crean líneas simultáneas de significación que adquieren su única resonancia posible en la conciencia del lector” (*Pura*: 82).

b- La montaña

Como en otras obras del autor, las referencias a la cultura popular conviven con símbolos de la historia del arte que establecen relaciones lúdicas de significados con el resto del texto. En esta novela se indica que el cuadro que ha sido objeto de robo y la causa de la persecución a Lucrecia es *La montaña de Sainte-Victoire* de Cézanne. Hay al menos treinta trabajos del artista catalogados con ese nombre, donde la montaña aparece como un motivo en el paisaje que se aborda de manera diversa,⁸³ pero aun en esos casos los resultados son diferentes “objetos”. Sobre la potencia creadora de Cézanne afirma Lyotard:

No cabe duda de que la pintura es lo que nos acerca lo más posible a la actividad trascendental, suponiendo que sea cierto que dicha actividad es claramente fuerza de disyunción más que de síntesis. Lo que enseña el cuadro es el mundo en trance de formarse, cómo pueden despuntar objetos con ayuda del ojo a partir de nebulosas en las acuarelas del último Cézanne, una línea a partir de la contextura directa de un azul y amarillo en van Gogh, una mirada desde uno y otro lado del chorro verde que ataja el célebre retrato de Matisse. Desde este punto de vista el cuadro es el objeto más extraño de todos cuando desempeña la función que le atribuye la pintura moderna; es un objeto en donde asoma el engendramiento de los objetos, la misma actividad trascendental. (1979: 46, citado por Tomás 2005: 284) (Énfasis mío)

Que Muñoz Molina, que es licenciado en Historia del Arte, haya escogido a Cézanne y un título tan ambiguo como “La montaña de Sainte-Victoire” no parece azaroso, sobre todo en una novela en que distintas voces iluminan u oscurecen distintos aspectos del relato por su perspectiva o por el modo de su mirada.⁸⁴ El relato de Biralbo y el relato del personaje narrador dan como resultado obras distintas, engendran objetos estéticos diversos. Las exploraciones de Cézanne sobre la figuración en el lienzo para producir dos percepciones

⁸³ Es diversa por distintas razones (la luz, el momento del año, del día, el tratamiento del color), pero básicamente por la intención que propone el artista de naturaleza paralela y la necesidad de pintar del natural. Ver imágenes 7 a 12 de algunos ejemplos de los cuadros de Cézanne.

⁸⁴ Asimismo, podría pensarse que el autor intenta acercarse por la metáfora a las descripciones clásicas de la técnica de Cézanne, que hablan de pinceladas repetitivas, sensibles y exploratorias; que el pintor conjuga pequeñas pinceladas y planos de color para formar campos complejos. Esta descripción podría asociarse a los textos de Muñoz Molina en los que el narrador insinúa o sugiere datos, indicios que a medida que avanza el texto conforman las historias, pero esta sería una hipótesis arriesgada y que aportaría a esta tesis tan solo una nota de color.

visuales ligeramente diferentes que insinúen profundidad generan, asimismo, dos puntos de vista simultáneos: el pintor juega con la luz en el plano para provocar en el ojo el surgimiento de los objetos, que no están, en el sentido empírico tradicional, sino que el espectador los provoca. Romper con el estado bidimensional de la pintura y la ventana marco fue uno de los desafíos para la pintura en el entresiglos XIX-XX. No hay en el texto de Muñoz Molina ningún detalle que permita identificar a cuál de las obras de Cézanne se refiere. No se puede hablar de pintura de “versiones”, pues privilegiaríamos el contenido sobre la forma, siempre resultan pinturas diferentes. Tampoco en la narrativa debemos privilegiar el contenido; los que resultan son dos relatos diferentes: el de Biralbo y el del personaje narrador, que concluyen en dos versiones de lo que sucedió, dos “objetos poéticos” diferentes, el monólogo romántico y el relato policial.

c- El contexto de publicación

La (que considero) confusión de la crítica al otorgarle al texto la etiqueta de *policial* tiene que ver con el momento en que sale a la luz. En España se publican a inicios de los ochentas, en razón del desarrollo editorial mencionado, en colecciones accesibles al gran público, textos de Poe, Conan Doyle, Collins, Agatha Christie, Simenon, Hammett, Chandler, Mac Donald, entre otros.⁸⁵ También escritores como Vázquez Montalbán, Mendoza, Ibáñez, Madrid, Andreu Martín... habían iniciado y consolidado una trayectoria con el género.⁸⁶ A mi entender, se produce una suerte de “moda” en el público, que influencia la recepción de la crítica y los modos de abordar la lectura que privilegian ciertos matices sobre otros. Lo pienso en el sentido de las “preconfiguraciones” de las que hablaba Withe. Las afirmaciones sobre la adscripción al género negro que acompañan la publicación y la consagración de este texto del autor no fueron luego revisadas y se repiten como lugares comunes, aunque en el momento de su publicación las rechazara el mismo Muñoz Molina:

⁸⁵ Al respecto, Nora Catelli afirmaba en 1991 que si los nuevos narradores españoles “han cortado las pistas de su linaje”, ello ha sido posible por virtud de “una indiscriminada incorporación a su lengua literaria de todo tipo de autores, corrientes y movimientos, más allá de cualquier barrera geográfica o cronológica” (Echevarría 1998: 11).

⁸⁶ Ver Juan Paredes Núñez (1997).

[...] que no se trata en absoluto de una novela negra, ni de un pastiche de géneros,⁸⁷ que están en mi alma desde siempre, como el cine o la música. Como decía Alberti: 'yo nací, respetadme, con el cine'. Así es que he integrado elementos cinematográficos, con una gran influencia, por ejemplo, de Hitchcock, en la narración, y he tratado de articular una suerte de ritmo jazzístico. Sabes, como los músicos de *jazz*, que abandonan la melodía, improvisan y luego regresan a ella... Así, la historia gira sobre dos nombres, Burma y Lisboa, que al principio sólo son dos nombres de canciones. (Salabert 1987)⁸⁸

También se ha matizado erróneamente el juego con el *jazz* que aparece como música de fondo. El trompetista para el que toca Biralbo, Billy Swann, no remite a cualquier músico, sino a Chet Baker, quien por azar, dio un concierto en Granada durante la escritura del libro, personaje que “apareció cuando la historia ya estaba tramada y los otros protagonistas definidos, y que la modificó y sin duda la mejoró con su influencia” (*Pura*: 46). Cada vez que la ausencia de Lucrecia hace naufragar al personaje, Biralbo se abraza a la figura de Swann. Asimismo, en la novela se repiten referencias al *cool jazz*. La identificación del *jazz* con la novela negra remite al Chicago de 1930, de *gangsters* y *jazz-bands* con frondosas secciones de viento. La música de Chet Baker no remite a esa sonoridad: Muchnik lo describe como “artista de la delicadeza y la fragilidad, del soplo y la fisura, [...] textura evanescente que envuelve la melodía y raya la fractura, sobre todo cuando improvisa en *scat*, donde es auténtico complemento de la trompeta” (Muchnik 1995: 79), sumando indicios para relacionar su historia con los sonidos y ambientes de discos como *Sings again timeless* de 1983. El error que intento describir está en leer las referencias al “cool jazz” como si refirieran al jazz de Chicago 1930.

d- Personajes

Es necesario volver sobre el texto para hacer algunas observaciones más con respecto a los personajes, ya que en esta novela, como en *Beatus ille*, lo significativo no es

⁸⁷ La referencia es en directa respuesta a Catelli.

⁸⁸ Y también se siente casi ofendido cuando los críticos hablan de *El invierno...* como la “obra de un cinéfilo”: “Muy poca gente se ha dado cuenta”, afirma, “de que el cine en ese libro viene a ser lo que las novelas de caballería al Quijote: forma parte de la trama, del carácter de los personajes, que viven como si fuesen los protagonistas de una película, que se reducen a sí mismos a la categoría de sombras, de la misma manera que el personaje central de *Beatus Ille*, Minaya, se reduce a la literatura y confunde la realidad con un libro. El cine es entonces una mera excusa y, desde luego, no el único elemento esencial” (Salabert 1987).

solo la maestría con que están entrelazados los tiempos de la narración, sino también el talento en perfil de los personajes. De estos, los secundarios acompañan y significan la trama, de ahí las largas aclaraciones que el tema de los nombres se lleva en los análisis de Muñoz Molina sobre su propia práctica. El dueño del bar donde se suceden las jornadas de *jazz* y *bourbon* es Floro Bloom. Este personaje termina cerrando el bar y volviendo al pueblo donde nació para casarse con su novia de la adolescencia. El autor le reconoce un “modelo” en un paisano suyo, y la descripción es similar a la del personaje de Ramonazo en *El dueño del secreto* (“Era gordo y pausado y tenía siempre en sus mejillas una rosada plenitud muy semejante a la de las manzanas” (*Invierno*: 50), y también su trayectoria en ambas novelas es similar (dejar la aventura juvenil por una vida sedentaria).

Con Malcon, el esposo de Lucrecia, el personaje narrador tiene una historia previa de estafas de la que salió perjudicado, por lo que lo describe como un sórdido traficante. Es muy difícil, a partir de la descripción que hace el personaje narrador, identificarlo con el hombre del que Lucrecia pudo estar enamorada. Otra vez nuestra perspectiva está condicionada por la voz del narrador para interpretar los acontecimientos, ya que luego, en las acciones que se relaten de Malcon persiguiendo a Lucrecia, habrá mucho más de celos y necesidad de recobrar su virilidad, que de intenciones de recobrar el cuadro.

Como dijimos, en esta novela, el modo de recordar y narrar de Biralbo y el narrador constituyen modos, si no contradictorios, al menos paralelos de ver la realidad. Aparece el narrador, que no construye un relato lineal sino que, a medida que recuerda cosas, éstas le sugieren el recuerdo de otras, con lo que irá paralelizando los tiempos a partir de elementos que reaparecen en distintos momentos de la historia. Aborda las escenas por ecos o por resonancias, y es la suma de estas imágenes la que permite apreciar esa dicotomía en el modo de abordar sus recuerdos por los personajes. Lo dirá en el texto el narrador:

[...] la ciudad, la música, su memoria, su vida, se habían entramado desde que conoció a Lucrecia en un juego de correspondencias o de símbolos que se sostenían tan delicadamente entre sí, me dijo, como los instrumentos de una banda de *jazz*. Billy Swann solía decirle que lo que importa en la música no es la maestría, sino la resonancia: en un espacio vacío, en un local lleno de voces y de humo, en el alma de alguien. ¿No es eso, una pura resonancia, un instinto de tiempo y de adivinación, lo que sucede en mí cuando escucho aquellas canciones que Billy Swann y Biralbo tocaron juntos, *Burma* o *Lisboa*? (*Invierno*: 84).

La elección de Lisboa como paraíso utópico al que llegan los amantes está llena de simbolismo de época para la generación del autor, pues no es solo la ciudad enigmática, la aventura desde donde embarcarse al Atlántico, sino que será también el escenario de una revuelta cívica que se alza contra la dictadura en 1974 con la llamada “Revolución de los Claveles”.⁸⁹

Esta descripción de la memoria, el recuerdo y la representación en esta novela puede explicarse tomando las preocupaciones que aparecen como tópicos en la obra del autor. Están presentes en el modo en que se construyó el relato sobre la guerra en *Beatus ille* o en el modo en que se construyen las crónicas de *Diario de Nautilus*. Así como nosotros conocemos la historia de modo secundario, desentrañándola a través de la voz de un personaje, así también los protagonistas vivirán su propia realidad e historia como una constante búsqueda de algo que no tienen y que deben remitir a un lenguaje secundario, la música o la escritura, para no perderlo:

—Mira qué vida hemos tenido—. Lucrecia cruzó los brazos sobre el pecho, como si tuviera frío o se abrazara a sí misma. Escribiendo cartas o esperándolas, viviendo de palabras, tanto tiempo, tan lejos.

—Tú siempre estabas a mi lado, aunque yo no te viera. Iba por la calle y te contaba lo que veía, me emocionaba escuchando una canción en la radio y pensaba: “Seguro que a Lucrecia también le gustaría si pudiera oírla”. Pero no quiero acordarme de nada. Ahora estamos aquí. La otra noche, en el Lady Bird, tú tenías razón: recordar es mentira, no estamos repitiendo lo que ocurrió hace tres años (*Invierno*: 102).

—Ésa era la única verdad: lo que yo te contaba. Mi vida real era mentira. Me salvaba escribiéndote. (*Invierno*: 101)

La crítica ha dicho que una parte del relato de *El invierno en Lisboa* consiste en una promesa continuamente insatisfecha, la mirada de Biralbo buscando a Lucrecia en San Sebastián o en Lisboa, como si la vida a la que este personaje está condenado se resolviera en el simple ejercicio de ver, en la tarea de mirar sin esperanza (Serna 2004:124). En esa mirada está implícita la interpretación de lo que se observa. Buscar a quien se ama y se ha perdido o no se encuentra, como una promesa incumplida y como motor de las acciones de

⁸⁹ Este hecho aparecerá comentado en varios de los textos del autor como un hecho que devolvió la esperanza de la posibilidad de un cambio en los oscuros últimos días del franquismo. Se lo menciona en *El dueño del secreto* significativamente dentro de la trama, y luego será mencionada en las memorias del narrador en *Beltenebros*, en *El jinete polaco* y en *Ardor guerrero*.

los personajes, está presente en *Beatus ille*, en *El jinete polaco*, en *Beltenebros*, en *Carlota Fainberg*, en *Plenilunio*... La particularidad de *El invierno en Lisboa* es que la persecución ciega y la derrota de Biralbo en el final se tiñen de escepticismo.

Escribíamos antes que es en *Lecciones sobre filosofía de la historia* donde Hegel afirma que sólo hay necesidad de narrar y mostrar la coherencia y clausura de una serie de acontecimientos cuando existe un sujeto social que exige legitimación. Surge en el campo de producción cultural la categoría de nueva narrativa española como identidad a la cual referir una serie de acontecimientos literarios. En ella la crítica inscribe a *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, celebradas por el público y la crítica, y que hicieron notable al autor. El público se acerca a la literatura española demandando esa narrativa. En la celebración de estos textos se encierra la elección del campo intelectual de un escritor novel que no estuviese ceñido a un anterior modo político de relacionarse con la institución. Su fama pública y su prestigio se imponen mediante géneros considerados menores por la doxa, pero luego la crítica dejará de lado esas dos novelas por su asimilación al policial y a la novela de intriga. La entronización definitiva de Muñoz Molina se instala a partir de la figura de un escritor culto que se fundamenta en la lectura academicista y canónica que se da a *El jinete Polaco* y, con ella, a *Beatus ille*.

3.3- *Beltenebros*⁹⁰

Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre, por cierto, significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido.
(*El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cap. XXV)

Publicada cuando aún la estela del éxito no se había disuelto en las aguas de la vasta producción literaria del período, esta novela se relaciona con *El invierno en Lisboa* en varios sentidos: se identifica con ella en el tono y en el apego a ciertas formas genéricas estereotipadas. Pero al igual que en *El invierno en Lisboa* tal como ha sido analizado en el apartado anterior, el acercamiento del autor a la forma genérica deja colar a través de su enredada prosa rasgos cultos que permiten despegarlo de una lectura lineal, o que al menos descubren, en su complejidad, las características del narrador que florecerá en su novela posterior, *El jinete polaco*.

La novela transcurre en Madrid en 1965, repitiéndose el rasgo de lectura histórica que en el texto no hace referencia a la Transición ni a los años que la siguieron. Darman, su personaje principal, militante retirado que vive oculto tras un nombre falso en el sur de Inglaterra, en Brighton, oficia de agente para actividades clandestinas de un ya oscuro e inaceptable *partido*. Ahora serán las novelas de espionaje y sus modelos estandarizados durante la Guerra Fría los textos que subyacerán en este relato. Tampoco puede ignorarse el horizonte cultural en el que surge, y la extensa serie de productos que la industria cultural proveyó para construir la mística alrededor de los héroes de la segunda mitad del siglo XX: los espías. Las diferentes versiones del británico y glamoroso Bond (incluyendo ya para entonces el mítico filme protagonizado por Peter Sellers, *Casino Royale*); la leyenda en torno a Carlos *El Chacal*; *El Santo*; los personajes de Robert Ludlum; la saga *Misión imposible*; y la maravillosa parodia interpretada por Don Adams⁹¹ dialogan entre sí.

⁹⁰ Novela, publicada por Seix Barral en 1989, 239 p. La directora Pilar Miró la llevó al cine en 1991, y así obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín.

⁹¹ La edición de *Beltenebros* que en 1989 publica el Círculo de Lectores agrega unas notas finales del autor que no se agregan en otras ediciones. En ese texto, "Epílogo y Arqueología de un Libro", en el que el autor enumera una serie de objetos e imágenes que contribuyeron a la composición del texto, un párrafo

Darman, con una fachada pública de vendedor de antigüedades, recorre los aeropuertos de Europa para establecer *contactos* con personajes tan fuera de tiempo como él. La mirada del personaje, escéptica frente a su propia actividad y descreída del discurso revolucionario, resulta al menos anacrónica para el momento en que se sitúa la acción, cuando el discurso revolucionario progresista mantenía una vigencia simbólica de posibilidad; y responde más acabadamente al momento de escritura de la novela, cuando el descrédito de las hipótesis revolucionarias se había legitimado a la vez que se instalaba el discurso de la despolitizada democracia burguesa occidental.⁹² El relato de una de las persecuciones a la que es sometido lo lleva a la descripción cargada de valorizaciones de otro de los “espías” con los que debe entrar en contacto:

Cómplice de su ficción, igual que ellos de la mía, yo estaba seguro de que muy pronto comenzarían a buscarme y actuaba como si estuviera huyendo, imitando antiguas astucias de fugitivos que casi siempre fueron apresados, normas tal vez aprendidas en las películas de gangsters, en manuales rusos traducidos a un patético español, la clase de libros que ese tipo, Luque, leería con severo recogimiento en sus cursos de comandos, no para aprender nada de sus páginas, sino para ingresar imaginariamente en la comunión de los héroes. (*Beltenebros*: 141).

Ingresa la literatura, la ficción, como el lugar en que viven los supuestos revolucionarios.⁹³

La llegada a Madrid, luego de una resignada e inevitable aceptación de un *trabajo* de *limpieza* sobre un supuesto *traidor*, encenderá la memoria de este narrador-personaje en

corresponde a la literatura: “Las novelas de alquiler amontonadas en los puestos callejeros, muy gastadas, amarillas, sin tapas, recosidas. Novelas del oeste, de espías y de marcianos, cuyos autores tenían nombres exóticos y falsos, preferiblemente anglosajones: Peter Kapra, Edward Goodman. Edward Goodman, me enteré mucho tiempo después, era Eduardo de Guzmán, un periodista libertario que estuvo condenado a muerte al final de la guerra. Escribiendo aquellas novelas se ganaba malamente la vida en los peores años de la dictadura” (Muñoz Molina 1989: 269).

⁹² Sobre la elaboración de estos personajes ha dicho Macciuci: “La construcción de los personajes de extracción marxista de Muñoz Molina, uno de los novelistas más representativos de este momento, deja clara evidencia de su descreimiento de los héroes clásicos y de los arquetipos, pues aquellos que prometen serlo, cuando no están lastrados de debilidades y frustraciones humanas, son menguados o han devenido inescrupulosos criminales” (Macciuci 2010b: 27).

⁹³ Resulta pertinente citar a Alonso Quijano en el capítulo en que decide llamarse Beltenebros, y pregunta a Sancho: “¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés?” (Cap. XXV).

primera persona. El espía que construye Muñoz Molina tiene así un perfil que podríamos calificar al menos de posmoderno: vive una falsa existencia en pos de una idea y organización política en la que ya no cree. Enfrenta a los burócratas del partido con resignación de obrero sin papeles:

- Nadie tiene tu temple, Darman.
- Ya no soy el de antes—dije—.Todos cambiamos.
- Eso no es cierto—Bernal se irguió, limpiándose los labios—. Pensé que lo hacía para taparse los dientes—.Nadie cambia. Ni ellos ni nosotros hemos cambiado.
- Él sí—señalé la foto de Andrade—Ahora es un traidor.
- Puede que siempre lo haya sido, y que nosotros no nos diéramos cuenta. Acuérdate de Walter. ¿Durante cuánto tiempo nos engañó?
- Walter—dije—.Parece que era yo el único que no se acordaba de él.
- Olvidar es un lujo, Darman.
- Hay lujos necesarios.
- A lo mejor eso es lo que piensa Andrade. (*Beltenebros*, 149).

Darman se resiste a volver a Madrid, descreído, resistiendo el *nosotros* con que lo invocan y lo citan, sintiendo ajeno el tono heroico con que lo recuerdan como héroe de otros tiempos los “nuevos”:

- Al final hubo una contraorden—me dijo—. Por eso no pude ir al aeropuerto, capitán.
- No me llame capitán.
- Todos me hablan de usted. Los viejos, sobre todo. Quiero decir, los de antes. Nosotros somos recién llegados. Lo sabemos todo por los libros. ¿Ha contado el dinero?
- Qué dinero— vi que se le borraba la sonrisa.
- El de la maleta, meses esperándolo.
- Yo nunca sé lo que traigo. (*Beltenebros*, 131).

El escéptico protagonista recordará un trabajo anterior, también sobre un supuesto traidor, Walter,⁹⁴ a quien le tocó vigilar y matar. Muchas de sus páginas serán un ejercicio de memoria personal, reconstruyendo su otrora turbulento y heroico —y ahora vano— pasado, según su personal evaluación. Desfilarán fantasmas en su mente y en las calles de Madrid y

⁹⁴ El nombre otra vez no es gratuito. El nombre de General Walter es con el que se recuerda a Karol Swierczewski (Varsovia, 1897-1947), miembro de las Brigadas Internacionales que llegó a comandar la 35ta. división durante la Guerra Civil, y a quien Rafael Alberti dedicara el poema “En la tumba del General Walter, héroe de España y Polonia” (“Walter, hermano mío,/ nuestro, de España en guerra,/ mírame aquí en tu tierra,/ mírame en tu río [...]).”

dudará entre el peso de unos hechos y el significado exacto que cabe atribuirles en la vieja y en la nueva situación. Se reencuentra con las calles de Madrid, que funcionan como documento de lo que él desde la costa inglesa no veía, o negaba. Noé Jitrik otorga principal peso a la *evidencia*, el *documento*, en la dialéctica memoria/olvido:

El saber histórico está sometido a una dialéctica de memoria/olvido que, precisamente, el documento viene a denunciar: lo que se sabe se sabe deficientemente porque está atravesado de olvidos y el documento que se acaba de hallar viene a recordar no sólo lo que ha sido olvidado sino que el olvido es el constituyente principal del discurso histórico común. (Jitrik 1995:73-74)

A medida que se prolonga su estancia en Madrid buscando a su víctima, Darman verá ecos y simetrías con su anterior misión en el *interior*, en los personajes, las mujeres, los escenarios, hasta que logra identificar la fuente del mal, que sigue siendo la misma. Aquí la cita remite más directamente a Borges y al narrador de “El sur” –cuyo personaje es Juan Dahlmann–: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (1956: 270). Darman describe y evoca conjeturalmente: “Ni la memoria se limita a recordar ni la imaginación inventa siempre. Incluso puede decirse que ninguna de las dos, miradas más de cerca, son instrumentos muy útiles o de una razonable precisión en las tareas que oficialmente les corresponden” (*Pura*: 179). Recordando la voz de este personaje, afirmará el autor que: “Puede que esa voz sea parcialmente falsa porque está contaminada de estilo, porque no es la voz de un hombre, sino la de una máscara” (*Pura*: 69).

Del mismo modo Bernal, el burócrata del partido con el que se encuentra Darman, organiza las actividades, por lo que mantiene para el protagonista ese estatuto de ficción en todo lo que dice:

Pero a Bernal no lo conmovía la mujer con los hombros desnudos ni la sudorosa felicidad de su cara. La miraba, pero no parecía que pensara en ella, sino en el otro, en Andrade, en su manera de obedecer las normas canónicas de la traición y la infamia, de la debilidad, del deseo. Encerrado en una habitación frente a un puñado de papeles, sin más auxilio que una pequeña lámpara insomne y una botella de agua, Bernal lo había averiguado todo tan solitariamente como resuelve un matemático un enigma no formulado hasta entonces, y eso le hacía conocer un orgullo más duradero y más intenso que la contrariedad de la traición. Al cabo de tantos años de inventar conspiraciones y enviar mensajeros a un país en el que no vivía desde su juventud, es posible que sólo concediera a la realidad una importancia secundaria. (*Beltenebros*: 151)

El descubrimiento de la traición, que transcurre en el tiempo de lectura de la novela, es también una exhumación interior del narrador, una averiguación de sí mismo, un vagabundeo por un Madrid fantasmagórico que despierta constantemente los recuerdos del pasado, una ciudad que solo le recuerda lo que ya no es.

Las continuas referencias a la tradición literaria construyen también este texto. El largo periplo de regreso a Madrid lo lleva por cuatro ciudades intermedias y en la confusión provocada por los viajes y aeropuertos, amenazado y solo frente a su destino, dirá – parafraseando a Ulises–: “Yo no era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es”.

Vuelvo aquí a algunas de las conclusiones arribadas también en el análisis de *El invierno en Lisboa*. El género negro era un dominio narrativo con convenciones en alto grado reconocibles, con exponentes españoles populares, para el momento en que se publican estas dos novelas. Esta fama pública que alcanza el escritor, con la consagración de su prosa por la crítica y el público, será resemantizada luego para acompañar su entronización como escritor culto. En ese sentido se referirá al cambio de estilo producido con la publicación de su siguiente novela diciendo: “En el manejo del *thriller* literario y cinematográfico para alcanzar temas que nada tienen que ver con él, había más peligro de amaneramiento del que yo imaginaba. Había que largarse de allí, a ser posible tan rápido como un personaje de *thriller*” (Citado por Etchevarria 1998: 7).

3.4- *El jinete polaco*⁹⁵

a- Los modos de la memoria

En 1991 Antonio Muñoz Molina publica *El Jinete polaco*, novela por la que obtiene el Premio Planeta y que tendrá (solo en España) once ediciones en cinco años. El autor vuelve a invocar en el texto a Mágina, la ciudad imaginaria que ha construido ya en novelas anteriores.⁹⁶ El protagonista de esta historia, Manuel, es un muchacho de un pueblo de provincias, que va a estudiar a la ciudad y se convertirá luego en intérprete simultáneo.⁹⁷ Para el personaje, irse de la ciudad significa la solución o el objetivo de quien no quiere seguir defendiendo la identidad estable que da un pueblo y que sus convecinos le reclaman. La novela se inicia en la vida adulta del protagonista, en el momento de plenitud de quien encuentra un amor verdadero. Afianzado ya en una vida que le parecía inalcanzable de niño

⁹⁵ Novela, publicada en noviembre de 1991, luego de ganar el Premio Planeta, 664 p. Como complemento léase este comentario en la tesis de González-Ariza sobre los premios Planeta: “Por segunda vez en tres años vuelve a ganar un miembro de la llamada ‘nueva narrativa’, pero esta vez uno de los pesos pesados del grupo, pues Muñoz Molina, nacido en Úbeda, Jaén, en 1956, había tenido una corta pero intensísima carrera como novelista. En tan solo cinco años y con cuatro novelas, había logrado colocarse en la primera línea de los escritores de la época. *Beatus ille* fue su primera novela, publicada en 1985, que logró el premio Ícaro. Su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1987 y el de la Crítica. En 1989 publicaría *Beltenebros*. Las dos últimas, éxito editorial y de crítica, fueron llevadas al cine. Con *El jinete polaco*, hecho insólito en la historia del Planeta, ganó además el Nacional de Literatura”. (2008: 255) El otro finalista del premio fue Néstor Luján con *Los espejos paralelos*; jurados Alberto Blecua, Ricardo Fernández de la Reguera, José Manuel Lara Hernández, Antonio Prieto, Carlo Pujol, Martín de Riquer, José María Valverde, y Manuel Lombardero. En 1992 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura.

⁹⁶ Aparece en este gesto la referencia a la tradición literaria, ya que se desprende de las declaraciones del autor la cita homenaje a la Santamaría de Onetti cuando explica su intento de construir imaginariamente esta ciudad de provincia, con su sierra, su río y su colección de personajes y referencias arquitectónicas que aparecerán en varios de sus textos de ficción. En la presentación de su libro *El viento de la Luna* en Buenos Aires el 25 de octubre de 2007, el autor comentó: “Hay una sierra de Mágina y un aceite de cocina ‘Oro de Mágina’. Al cambiarle el nombre a mi ciudad [se refiere a Úbeda, la ciudad ‘real’], es mía, puedo cambiarle lo que quiera” (mimeo).

⁹⁷ Es interesante recordar aquí que, al tiempo que se publica la novela de Muñoz Molina, Julián Marías publica su *Corazón tan blanco*, en la que el protagonista también es intérprete simultáneo. Para análisis al respecto de ambas novelas v. Fernández (2003). La actividad hace a los personajes cosmopolitas sin tener que ser millonarios o agentes extraordinarios.

en las sierras andaluzas, recorre las grandes capitales hasta que descubre el amor y redescubre su identidad de español al volver a narrarse su origen.

Es importante el análisis de esta novela en relación con la trayectoria del autor, tanto por el peso de la misma en su consagración pública como por volver sobre el tópico de la memoria del siglo XX español. Afirma Said (2002) que la literatura aparece “como el producto de una actividad que es parte del mundo social, de la vida humana y del momento histórico en que [estos] se ubican e interpretan”, y por ello constituye una valiosa fuente de información y una importante vía de acceso a las representaciones del pasado y a manifestaciones de la tensión entre recuerdo y olvido. Asimismo, sigue Said, “[c]onjugada con las aportaciones de otras disciplinas, la crítica literaria puede echar luz sobre la apretada red de factores que intervienen en la compleja, a veces conflictiva relación de un pueblo con su pasado”. En armonía con estas afirmaciones podemos pensar esta novela de Muñoz Molina como una de las versiones del discurso sobre la Guerra Civil y la dictadura cristalizadas hacia 1991.

a.1- Encuentro en Nueva York

Desde una lejana habitación en la nevada New York los protagonistas examinan una a una las fotos guardadas por el mítico fotógrafo de Mágina, Ramiro Retratista, en su arcón personal. La interpretación del pasado que esas imágenes intentan representar estará en las voces de los dos protagonistas, jóvenes, que no han vivido la guerra y que nada conocen de la vida civil de la Mágina de entonces, como tampoco de la vida privada de sus habitantes y de sus progenitores. La novela será una lenta y constante construcción de la identidad de los personajes, a través de descubrimientos de su historia y de su presente en las cartulinas.

Al publicarse esta novela la figura de Muñoz Molina ya había alcanzado un lugar de importancia significativa dentro de la configuración de la memoria colectiva, en términos de Halbwachs,⁹⁸ de la Guerra Civil y el siglo XX español. Es productivo para este análisis citar

⁹⁸ V. Halbwachs (1968). “Por memoria colectiva se entiende una construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de la pertenencia dentro del grupo” (Luengo 2004: 15). Jedelowski (2005:157) lo desarrolla: “Entre el pasado y el presente hay una dialéctica, que implica tanto los efectos del pasado en la formación de las identidades presentes, como la construcción del pasado mismo por modos de pensamiento basados en intereses

ciertas categorías de las teorías sobre la memoria que permiten sistematizar algunas de estas reflexiones del trabajo de Muñoz Molina sobre los recuerdos individuales y los colectivos.

Voy a seguir aquí algunas reflexiones de las tesis de Ana Luengo en *La encrucijada de la memoria* a propósito del papel de los sujetos en la configuración social de la memoria. Son Winter y Sivan (1999b) quienes catalogan a los sujetos que portan la memoria en tres niveles: el *homo psychologicus* (cuando el individuo recuerda sólo en una dimensión íntima de la memoria); el *homo sociologicus* (cuando el individuo construye su propia memoria con recuerdos ajenos y sus propios recuerdos entran en contacto con otras memorias); y el *homo agens* (cuando un individuo tiene una voz en la esfera de lo público influyente en la conmemoración social y es portador de los recuerdos) (2004: 22). El *homo agens* se define para los autores:

Homo agens: The literature we have surveyed is both necessary and incomplete as a guide to social processes of remembrance with respect to twentieth-century warfare. What is missing in cognitive psychology is the sense that experience is intrinsically social; what is missing in the sociological approach is the appreciation of remembrance as a process, dependent upon groups of people who act over time. It is this collective enterprise through which *homo agens* creates and maintains. If rehearsal is the key of remembrance, agents count. Among these agents, we have chosen to concentrate upon those coming from civil society because state agency and manipulation have been sufficiently well documented. Even in totalitarian situations, however, state agency does not control individual or group memory completely. (...) The works of poets, novelists, painters, and sculptors about war, soldiers, and the victims of war are well documented. Their work constitutes points of reference for many social scripts, and have enduring intrinsic qualities. (Winter y Sivan 1999b: 33)

El narrador⁹⁹ de *El jinete polaco* maneja sus recuerdos como *homo sociologicus*, pues

presentes. Ahora bien, otra característica de la visión de Halbwachs es que, para él, la memoria de todo individuo no puede sino ser mantenida y hasta formada mediante su participación en un modo de pensamiento colectivo. Es así porque, en términos de Halbwachs, recordar es una forma de conocimiento, donde las imágenes pasadas son entendidas por medio de categorías y marcos que el individuo comparte con los grupos de los que es miembro”.

⁹⁹ El narrador de esta novela ha suscitado largos debates en la crítica acerca de su estatuto polifónico o no, y también sobre la cantidad de narradores presentes. Mi análisis transcurrirá por fuera de esa categorización formalista que no resulta productiva para mi propósito, y se enfocará en cuestiones funcionales de dicho narrador. V. Luengo (2004) para un examen de dicho debate, y Smith (1995), Mainer (1994), Erdal Jordan (1998), Spitzmesser (1999), Pérès (2001), Bertrand de Muñoz (1994), Benson (1994) para las fuentes. El horizonte que debe tenerse presente es que la novela se compone, como analizaré detalladamente más

construye su propia memoria con recuerdos ajenos. A partir del baúl de Ramiro Retratista, el autor incorpora voces que narran el pasado de ese pueblo, disparando relatos de la memoria que no pertenecen al personaje.

De manera análoga, Muñoz Molina, a medida que se consolida su trayectoria como escritor, se transforma en *homo agens*, en una voz portadora de recuerdos. Su nombre de autor es más importante (mayor cantidad de citas, reseñas, premios), su figura como Autor cobra importancia, publica más textos en los que escribe la memoria histórica y que gozan de gran aceptación del público. En ese estatuto, sus producciones e intervenciones sobre la historia reciente de España y la construcción de los discursos sobre los recuerdos de la Guerra Civil gravitan con un importante peso en la configuración de la memoria colectiva.

La novela se divide en tres secciones: “El reino de las voces”, “Jinete en la tormenta” y “El jinete polaco”. En el inicio, en la habitación de Nadia y Manuel (los protagonistas), con felicidad plena por su encuentro en un país distante, los amantes protagonizan una escena de amor a partir de la cual se desencadenarán una serie de recuerdos de cuatro generaciones de protagonistas de la historia de Mágina y de sus historias personales.

“El reino de las voces” será una lenta construcción, por parte de Manuel, de la memoria del pasado de su pueblo. Cada personaje, de los que conoceremos imagen e historia, tendrá voz propia en su relato, el que intentará desentrañar las redes que hicieron posible su encuentro con Nadia en América tantos años después. Cito la novela:

Vivían con naturalidad en el interior de una especie de milagro que ni siquiera habían solicitado ni esperado, casi desconocidos hasta unos días antes y ahora reconociéndose cada uno en la mirada, en la voz y en el cuerpo del otro, vinculados no sólo por la costumbre tranquila y candente del amor sino también por las voces y 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, por la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno, por las pupilas fijas en la oscuridad y en el vacío de una mujer emparedada que permaneció incorrupta durante setenta años, por

adelante, de tres partes claramente diferenciadas por la forma en que el narrador se relaciona con la materia narrada: en la primera parte, “El reino de las voces”, al tomar cada fotografía se dispara un relato particular desde la perspectiva de los personajes retratados o referidos en la fotografía; en la segunda parte, “Jinete en la tormenta”, el protagonista construye de a poco el relato de su adolescencia y aprendizaje; en la tercera parte, “El jinete polaco”, el eje central es el presente del protagonista que se transforma a partir del encuentro con Nadia. Cada una de estas partes necesitó de un narrador formalmente diferente, lo que resulta en polifonía.

el baúl de las fotografías de Ramiro Retratista y una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI cuyas páginas recorrían ahora sus manos igual que las habían recorrido desde hacía más de cien años las manos de los muertos extraviados en la distancia y en el tiempo, sepultados al otro lado del mar, en una ciudad cuyo nombre les resultaba tan extraño decirse en aquel apartamento [...] habitados hasta la médula de su conciencia por las voces de sus mayores, herederos de un valor fracasado mucho antes de que ellos nacieran y modelados sin saberlo por hechos memorables o atroces de los que nada sabían, herederos involuntarios de la soledad, del sufrimiento y del amor de quienes los habían engendrado. (*Jinete*: 10-12).

Esta primera parte homenajea la escritura de *¡Absalón, Absalón!*, ya que a través de un largo monólogo reflexivo el personaje recuerda su pasado. Esta referencia que se encuentra también en *El invierno en Lisboa* como lo señalé anteriormente, la repone el autor en su prólogo a la novela¹⁰⁰ de Faulkner donde destaca el uso de los monólogos y conversaciones de los personajes como instancias de apropiación de la memoria. Se refiere específicamente al modo en que los personajes relatan unos hechos que sucedieron antes de que ellos nacieran.

De los cuatro personajes que hablan –Quentin Compson, su padre, la señorita Rosa Coldfield, McCannon– sólo uno, la mujer, es contemporánea de los hechos narrados. Los otros cuentan lo que les fue contado, pero inventan o suponen o imaginan que recuerdan lo que no saben, inducidos, y a veces secundados, por un narrador invisible que está tan lejos como ellos de la omnisciencia, si bien se atreve a inventar, él también, partes fundamentales de la historia y pensamientos ocultos, o más exactamente, palabras no pronunciadas. (...) El señor Compson vive para recordar y contar, pero también sabe que la imposibilidad del recuerdo convierte la memoria en ficción. (*Pura* 139-140)¹⁰¹

Afirma también:

Pero la técnica elegida por él –si es que la técnica se elige– no es de sucesión, sino de contrapunto, o más bien de yuxtaposiciones sistemáticas y disonancias

¹⁰⁰ El artículo titulado “El hombre habitado por las voces” fue prólogo a la edición de *¡Absalón, Absalón!* publicada en 1991 por la editorial Debate. Luego fue recopilado en *Pura alegría* (1994).

¹⁰¹ Continúa: “Nos quedan unas pocas historias que han pasado de boca hasta llegar a nosotros; exhumadas del fondo de vetustos baúles y cofres, cartas sin encabezamiento ni firma, en las cuales hombres y mujeres que vivieron y respiraron se han trasmutado en meras iniciales o sobrenombres creados por un cariño ya incomprensible para nosotros, y nos parece que leemos en sánscrito o en la lengua de los indios chocktaw”. (*Pura* 140)

hirientes que esconden –para el lector habituado al trascurso fluvial de las novelas académicas– las leyes de su construcción. El tiempo del relato no puede avanzar en sentido lineal del pasado al presente porque tampoco el tiempo de la vida progresa en una sola dirección. (...) Pasado y presente se superponen en la conciencia, se invaden y falsifican entre sí, y lo nunca ocurrido cobra tanta o tan poca importancia como lo que de verdad ocurrió, y la memoria y el deseo acaban entrelazados en una misma irrealidad que misteriosamente, cuando hemos leído y releído la novela, se trasmuta al mismo tiempo en una construcción narrativa inflexible y en una deslumbradora alegoría moral, quiero decir: en un dictamen sobre el comportamiento de los hombres y sobre las precisas razones por las que en vez de vivir con inocencia y plenitud eligen la culpa, el error y el infierno. (*Pura* 144-145)¹⁰²

Estas técnicas y tópicos que el autor describe en Faulkner aparecen en sus textos, y él mismo ha reconocido que la lectura atenta y admirada de otros autores penetra libremente en su escritura y estilo. *El jinete polaco*, en cuyos temas se suceden una serie de homenajes a las figuras de Faulkner, Rembrandt y Jim Morrison, combina así aspectos de la cultura de estratos muy disímiles, y también se hace eco de la revolución cultural de los años sesentas.¹⁰³

Este procedimiento de combinación de estratos sociales en las referencias culturales está acompañado, en lo formal, por la introducción de elementos propios del folletín, como la historia y la leyenda alrededor de la mujer emparedada y su momia, y el modo de “pesquisa policial” en que la trama se configura para dar cuenta del episodio por el cual Nadia conoció a Manuel en su adolescencia. Asimismo, el autor homenajea también a Julio Verne y su *Miguel Strogoff* en el personaje de Nadia.¹⁰⁴

¹⁰² Incluyo en mi análisis estas extensas citas por dos razones. Primero, porque el autor las escribe simultáneamente a la redacción de *El jinete polaco*, y la descripción estilística de lo que más le gusta de la novela de Faulkner sirve de lectura crítica para su propia novela, dado que evidentemente incorpora las estrategias de escritura que le impactan positivamente. Por otro lado, en este prólogo es posible leer el tono que yo llamo pedagógico, que aparecerá en su escritura en esta década, presentando la escritura de Faulkner para el lector no lego y guiando la lectura.

¹⁰³ Con estas referencias del narrador, el autor también propone lo que hoy podría considerarse “señas” autoficcionales. En el contexto de escritura de *El jinete polaco* considero más adecuado pensarlo como marca generacional del protagonista, que sí se vincula con el autor.

¹⁰⁴ “Uno de mis libros se titula *Diario de Nautilus*. Otro es en parte plagio argumental de *La isla misteriosa*. En casi todos ellos alguien recorre el mundo en busca de su padre. Y en mi novela más aventurada o más temeraria, *El jinete polaco*, la protagonista se llama Nadia, como la heroína de *Miguel Strogoff*, y es además la hija de un militar exiliado (*Pura*: 206).

Los recuerdos se iluminan con el contenido del baúl que conservó el comandante Galaz, padre de Nadia, y que, junto con la reproducción de “El jinete polaco” de Rembrandt, es lo que constituye su herencia personal. Es el baúl del fotógrafo de Mágina el que guarda en cartulinas y plata las imágenes congeladas del paso del tiempo en los rostros de los habitantes del pueblo. El calor de las historias que narran los personajes les devolverá espesor y vida.

La utilización de fotografías para invocar recuerdos e imágenes de un pasado remoto en el presente de la narración no es, obviamente, un procedimiento original del autor. También la foto como objeto ha inspirado e ilustrado las reflexiones sobre la memoria a lo largo del siglo XX –como ejemplos españoles podemos citar *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares, y *Juseph Torres Campalans* o *Campo francés* de Max Aub. En *El jinete polaco* las fotos, al ser en mucho ajenas a los protagonistas Nadia y Manuel, sirven para que el narrador, identificado en parte con el personaje de Manuel, explicita no sólo sus recuerdos sino también la historia de su familia y los avatares de los días previos a la guerra en Mágina. Me detendré especialmente en los usos intermediales de la novela en un apartado posterior. Manuel mira las fotos y declara:

Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito que le habla a su perro y le acaricia la cabeza mientras los dos miran el fulgor de la lumbre con una expresión parecida en los ojos, oigo contar que lo trajo de Cuba y que el perro era casi tan viejo como él: ya sé que no es posible, pero que una cosa fuera imposible no le parecía a mi abuelo Manuel motivo suficiente para dejar de contarla [...]. (*Jinete*: 27)

Este encuentro fortuito de los protagonistas permite una serie de reflexiones sobre la memoria personal y la colectiva que recorren la novela con un grado mayor de profundidad que el que aparece en la novela previa, *Beatus ille*, la que, en retrospectiva, aparece casi como un ensayo de la escritura de *El jinete polaco*.

Asimismo, el baúl de Ramiro Retratista es una metáfora del desorden histórico que existe sobre los recuerdos de la guerra: cuando exhuman el archivo y arrojan las fotos sobre la cama en la que están tendidos, buscan dar asidero a sus recuerdos para fijar una memoria difusa del pasado, dar sentido a las voces que resuenan en su interior.

El inicio de la segunda parte, “Jinete en la tormenta”, que acompaña la adolescencia del protagonista, es también la afirmación de su voz como narrador, ya que hasta aquí sólo había relatado las voces de los demás:

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, no porque yo los eligiera ni porque se guardara en ellos una simiente de mi vida futura, sino porque permanecieron sin motivo flotando sobre la gran laguna oscura de la desmemoria, como manchas de aceite, como esos residuos arrojados a la playa por el azar de las mareas con los que el naufrago debe mal que bien arreglarse para urdir en su isla un simulacro de conformidad con las cosas [...] empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira, que no eran más que arbitrarios despojos lo que yo tomé por trofeos o reliquias: que casi nada ha sido como yo creía que fue, como alguien, dentro de mí, un archivero deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo, me contaba que era. (*Jinete*: 193, énfasis mío)

El personaje toma la palabra, llena su discurso de recuerdos y memoria que ordena, y con ello afirma su identidad. El autor en 1990 ya no tiene solo “arbitrarios despojos” sino una multitud de imágenes, objetos, lugares de la memoria de la Guerra Civil,¹⁰⁵ que le permiten inventar “recuerdos verosímiles”. En el ensayo “Memoria y ficción” ha dicho el autor que “la desmemoria es un estado semejante a la inexistencia, un no verse a sí mismo” (PA: 176). Aquí la metáfora se torna un tanto obvia en la trama argumental de la novela, pero no por ello la narración pierde su intriga: las “lagunas” de la memoria de Manuel, que ha crecido en España, deben ser cubiertas por Nadia, que es hija de un exiliado y ha crecido en el extranjero. En esta segunda parte de la novela se cimienta la identidad del personaje por la posibilidad de narrar esa historia a partir de las imágenes de Ramiro Retratista. Pero ese conocimiento no lo obtiene el personaje solo, ni por un motivo civil o político. Es necesario volver a los considerandos sobre el fin del siglo XX y la novela posmoderna para comprender esas razones, retomar la descripción de los personajes de la novela posmoderna como ensimismados y estableciendo su relación con la esfera pública a partir de la

¹⁰⁵ Con lugares de la memoria me refiero al concepto de Pierre Nora (1996: 9): “What we have is second-order memory: we collect, organize, exhibit, catalogue, but observe the form and not the substance of memory: ‘the trace negates the sacred but retains its aura’”.

experiencia privada, descripción ya largamente tratada en la crítica.¹⁰⁶ Joan Oleza en “Un realismo posmoderno” realiza un detallado análisis de diversas novelas que comparten características que definen la narrativa de la posmodernidad. Uno de los rasgos recurrentes es la aparición de personajes con vidas alejadas del protagonismo público, en los que se entremezclan ficción e historia para representar la experiencia de lo real, y ven y viven la historia en términos de la experiencia privada. La aparición de gran cantidad de novelas en que “la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio” ilustra en la literatura el surgimiento del nuevo hombre que nace vetando la Ilustración y los grandes programas explicativos de la modernidad, pues en esas novelas “la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los problemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas” (Oleza 1996: 42). La aguda observación de Oleza, que encuentra elementos aglutinadores para establecer un conjunto de novelas, nos permite proyectar esta “estructura de indagación” en las novelas que se proponen escribir la memoria histórica, como *Beatus ille* o *El jinete polaco*. En estas novelas la indagación parte de una perspectiva personal que intenta establecer su identidad y dar un sentido al relato personal de su vida.

El personaje no intenta reconstruir su pasado como un medio de reivindicación histórica de su familia o de la facción republicana: su búsqueda del pasado se inicia a partir del encuentro con Nadia, la epifanía del amor. Luengo (2004: 128) ha visto en este final la intención de la novela y lo ha llamado “El amor como encuentro”. Muñoz Molina ha escrito también:

De igual modo que las revoluciones se empeñan en modificar el pasado y en cambiar las estatuas públicas y los nombres de las calles, esas revoluciones íntimas que trae consigo el amor provocan una iconoclastia de recuerdos, una narración distinta de nuestra propia vida, adaptada a la nueva persona hacia quien la volcamos. (*Pura*: 182)¹⁰⁷

¹⁰⁶ V. Villanueva (1992) y Gracia (2001). Para un análisis exhaustivo de las novelas de la democracia ver Oleza (1994) y también especialmente (1996).

¹⁰⁷ La vida privada del autor marca también ese momento. Es cuando inicia su relación sentimental con la

La impresión de estar frente a una historia de amor nos acompaña en toda la lectura, y tampoco estaría equivocado quien catalogase esta novela como novela erótica. El mestizaje de los géneros, síntoma también de la novela posmoderna, vuelve aquí a adquirir un peso fundamental para permitirnos leer una novela que reconstruye el pasado reciente español sin atarse al fundamentalismo del realismo social o a la denuncia política. Para la novela de Muñoz Molina, la República y la Guerra Civil transcurren mientras en Mágina suceden muchas cosas más que también merecen ser contadas, y unos hechos se condicionan mutuamente con otros.

Como en *Beatus ille*, los personajes de *El jinete polaco* no están “tallados con madera” de héroes, no establecen una épica del esfuerzo, tanto que el argumento de estas novelas podría en algunos puntos enfrentar y hasta contradecir las historias oficiales de la guerra. Uno de los personajes fundamentales de esta historia es el comandante Galaz, padre de Nadia y la más alta autoridad militar en Mágina el 18 de julio de 1936. Su figura ha pasado a la historia popular de la ciudad con estatura de mito por haber disparado a un teniente fanático y golpista, y presentarse en el ayuntamiento declarándose fiel a la República. Ese mismo estatuto de mito le otorgará Manuel como protagonista de las historias que contaban en la huerta de su padre el tío Pepe, el tío Rafael y el teniente Chamorro. Pero cuando en su lecho de muerte Galaz relate la escena para su hija, la recordará como el único momento de rebeldía en una vida marcada hasta ese momento por la obediencia a la voluntad paterna y al destino militar que le fue impuesto. Galaz, en su propio recuerdo, elige la República para enfrentar a su padre. El gesto simbólico de *Beatus ille* (Jacinto Solana se alistó en el ejército republicano para alejarse de la mujer que amaba) vuelve a aparecer aquí también como elemento estructurante de la novela. La perspectiva permite distanciarse de los discursos épicos que homogeneizan gestas y la historia de la

también escritora Elvira Lindo, con la que pasa unas semanas en Nueva York. El autor ha sido muy reservado con respecto a su vida privada. Es a partir de *Ventanas de Manhattan*, que analizo en un capítulo posterior, que su “personaje personal” en los textos dejará traslucir la intimidad en la esfera pública. En julio de 2010 ha activado un blog personal, y en el autorretrato que incluye refiere: “Mi primer matrimonio duró hasta 1991. En el otoño de ese año me dieron el Premio Planeta por *El jinete polaco*. En enero de 1992 empecé a vivir en Madrid con Elvira Lindo y con Miguel, que tenía 6 años. Ahora me asombra el vértigo de que me sucedieran tantas cosas en tan poco tiempo. [...] En 1990 viajé por primera vez a Nueva York. Fui volviendo en años sucesivos, cada vez con más frecuencia, siempre en compañía de Elvira, que disfrutó desde el principio de la ciudad tanto como yo”. También en el epígrafe de una foto agrega: “Abril, 1991, Lexington Avenue, esa sonrisa está en *El jinete polaco* y *Ventanas de Manhattan*”. (Ver Apéndice Imagen 1).

humanidad se devela construida por cada pequeño acto humano. La construcción de esta perspectiva, o la deconstrucción de la perspectiva épica, es posible gracias a la estructura de indagación a la que hace referencia Oleza (1996).

Es importante recordar aquí que la construcción polifónica de la novela habilita, como en otras escenas, montar el mismo episodio desde puntos de vista diferentes. Y si bien en este fragmento del relato podemos intuir que esta ha sido la motivación personal del gesto de Galaz, no es menos “verdadero” el significado de valor y lealtad que ha tenido aquel gesto en los relatos míticos de la guerra de los jornaleros que ha escuchado Manuel, y que Ramiro Retratista fijó en su fotografía del momento en que Galaz se cuadra ante el ayuntamiento. La memoria colectiva ya le ha dado identidad a la figura de Galaz, que se contradice con la versión del propio personaje, y por ello es significativo entonces que en la novela la última versión de aquella tarde sea la de un derrotado anciano exiliado. Escribir el texto de la memoria histórica también es encontrar a los derrotados.

a.2- El jinete

La figura del jinete en el grabado de Rembrandt (ver Figuras 3 y 4) invoca al personaje de Galaz en la tercera parte de la novela. Este personaje mira al espacio fuera del cuadro, el futuro que le aguarda, como metáfora del porvenir. Como obra de arte este cuadro tiene un carácter enigmático que ha inspirado numerosas teorías sobre su objeto, su significado, su historia e incluso acerca de la autoría atribuida a Rembrandt.¹⁰⁸ No es casual, entonces, que esta imagen que acompañó las largas jornadas del comandante Galaz cuando fue destinado a Mágina y que miró antes de frenar el alzamiento militar acompañe a Manuel cuando

¹⁰⁸ El autor es licenciado en Historia del Arte, por lo que la vinculación de las imágenes con los textos siempre conlleva un juego intermedial que suma significados a sus libros, como lo analizo especialmente en el apartado siguiente sobre *El jinete polaco* y en los capítulos referidos a *El invierno en Lisboa*, *Sefarad* y las columnas “Ida y vuelta”. A través de la palabra dota al lector de herramientas para que sea también sutil espectador. Al cuadro también le ha dedicado John Berger el artículo “El enigma del jinete alado” incluido en *Aquí nos vemos*, Alfaguara, 2006. Allí se enfatiza el juego de perspectivas del cuadro que se abre con la diagonal de la mirada del personaje a un futuro incierto, abre un campo por fuera del marco. El autor americano no hace ninguna referencia a la novela española.

comienza una nueva etapa de su vida, se preocupa por su pasado, mira hacia el futuro y vuelve a España. Tanto Jacinto Solana como Manuel torcerán su destino y no serán ni hortelanos ni tenderos: la cultura o la escritura o la poesía –en suma, el ejercicio de la palabra– los libera del destino que tenían prefijado. El jinete en la novela es la sublevación al destino y el reconocimiento del poder de la propia voluntad.

La lectura de diferentes versiones de los hechos describe dos características clave de la narrativa del autor, que se encuentran ya presentes en el discurso de *Beatus ille* (v. *supra*): por un lado, que los recuerdos o el relato del pasado no están escritos de una vez y para siempre, sino que la relatividad de su construcción surge del paso de la historia por la mirada y la vida de los sujetos que la relatan, y que sobre ese relato montan su identidad. Por otro lado, la fuerza de la voz del narrador que construye Muñoz Molina se apodera de los recuerdos e instala su propio orden, deslegitimando otros posibles relatos a partir de su fuerza ilocucionaria. El autor, que alcanza una notoriedad pública por una diversidad de factores, se transforma en *homo agens*, aquel que tiene una voz en la esfera de lo público, es influyente en la conmemoración social y portador de recuerdos, crea una suerte de *discursividad* sobre la guerra.

Es necesario aclarar aquí el porqué y la utilización que hago del concepto de discursividad de Foucault.¹⁰⁹ En su análisis sobre la función autor, el pensador francés establece una diferencia entre aquellos autores que instauran una discursividad, una nueva manera de pensar el conocimiento (explicita los ejemplos de Freud y Marx), y los otros, que se integran en la dinámica natural del discurso científico, pero no agrega una nueva dimensión. Cuando se interroga por ese papel en un novelista, lo descarta haciendo alusión a que las variaciones de género y estilo que pudiesen estar marcadas por determinado autor no superarían el núcleo de un libro.

¹⁰⁹ Escribe Foucault en 1969 cuando propone la “discursividad”: “La contribución distintiva de estos autores es que produjeron no sólo su propia obra, sino también la posibilidad y las reglas de formación de otros textos. En este sentido, su rol difiere completamente de aquel novelista, por ejemplo, quien, básicamente, nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de *La interpretación de los sueños* o de *El chiste y su Relación con lo Inconsciente*, y Marx no es simplemente el autor del *Manifiesto Comunista* o *El Capital*: ambos establecieron la infinita posibilidad del discurso.(...) Por otro lado, Marx y Freud, como “iniciadores de prácticas discursivas”, no sólo hicieron posible un cierto número de analogías que podían ser adoptadas por textos futuros, sino que también, y con igual importancia, hicieron posible un cierto número de diferencias. Abrieron un espacio para la introducción de elementos ajenos a ellos, los que, sin embargo permanecen dentro del campo del discurso que ellos iniciaron.” (1998, 38)

Cuando utilizo este concepto lo hago en un sentido metafórico para ilustrar mi hipótesis de que, luego de que Muñoz Molina y algunos otros autores de la nueva narrativa plantean en sus novelas la figura del poeta derrotado, como lo es el Jacinto Solana de *Beatus ille*, la visión del poeta vanguardista heroico y atado a la trinchera tópico de la literatura no volvió a ser igual. La existencia *literaria* de un grupo que elige no ser héroe en la República o en la guerra por motivos políticos, sino que toma sus decisiones al ritmo de su desarrollo personal, consagra un espacio de personajes inexistentes previo a esa aparición. Por ello me resulta del todo ilustrativa el uso metafórico del concepto de discursividad para explicar este fenómeno, de generación de un nuevo actor en los relatos de la Guerra Civil.

En las dos novelas aparecen las diferentes versiones de los hechos en voces dispersas, y el narrador principal es el que “establece” un orden, no con datos demostrables o documentos, sino con tropos literarios. Las palabras de Hayden White nos permiten iluminar estas lecturas: La construcción de una historia personal y colectiva que hace el narrador en esta novela intenta esencialmente ser poética y no “verdadera”, ya que es una novela y no un manual de historia. Podría ser distorsionadora de los acontecimientos pasados, ya que tratará de buscar vínculos poéticos, que no pertenecen a los acontecimientos mismos, en hechos que son esencialmente discursivos.¹¹⁰ El proceso por el cual Manuel *narrativiza* la serie de fotografías y sus escasos recuerdos de la adolescencia satura los hechos de una serie de tópicos literarios –desencuentros de los amantes, anagnórisis, *objetos* que unen la trama–, escenas que se inventan recuerdos literarios –probables miradas a través de probables vidrieras–. Esa saturación nos permite considerar el proceso “más tropológico que lógico”, en palabras de White (1996: 146), o más novelesco que historiográfico.¹¹¹

¹¹⁰ V. White (2003: 15). Retomo aquí el texto remarcado en la cita previa: “Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles” (*Jinete*: 193).

¹¹¹ Lo que ha dicho White para la historiografía no difiere de la clásica sentencia aristotélica: “Por otra parte es evidente, conforme a lo que ya ha sido dicho, que la función propia del poeta no es relatar sucesos que en verdad hayan ocurrido sino aquellos que podrían haber sucedido conforme a la ley de la probabilidad o de la necesidad. En efecto, el poeta y el historiador no difieren entre sí por el hecho de componer uno en forma métrica y el otro en prosa. La obra de Heródoto podría ser transpuesta en forma métrica y a pesar de ello continuaría siendo una obra estrictamente histórica más allá del medio que se utilice. La verdadera diferencia reside en que el historiador relata los hechos que han ocurrido mientras que el otro relata los hechos que podrían suceder. Por esta razón, la poesía es más filosófica y más elevada que la historia”.

Manuel enfrenta y ordena el pasado de modo literario. Así, cuando encuentre el amor y pueda asumir su pasado, el intérprete simultáneo podrá decir: “Por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse a sí mismo [...] sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de los otros. Ahora es mi voz la que escucho.” (*Jinete*: 457). Aparece aquí un tema clave en los debates sobre la memoria y el discurso histórico: la distinción entre acontecimiento histórico y acontecimiento de ficción. Sobre el tema, Hayden White afirma:

La intención no es ir contra la distinción entre acontecimientos históricos y acontecimientos de ficción en los modos en que han sido convencionalmente distinguidos desde Aristóteles; más aún, el problema que lo motiva no tiene que ver con la naturaleza de los acontecimientos de los que hablan los historiadores o los escritores literarios, sino con las formas de sus respectivos discursos y lo que intentan transmitir a través de ellos. De manera que si nos abocamos a analizar el texto histórico desde un punto de vista formalista, esto es, como un artefacto formal, veremos que historiadores y novelistas desean lo mismo: proporcionarnos una imagen verbal de la realidad. (White 2003: 18-19)

La novela española de fin de siglo que escribe Muñoz Molina, al utilizar personajes cuya dimensión pública se encuentra subordinada a su dimensión privada, elude el problema de la representación historiográfica, dejándolo en segundo plano, como marco contextual de referencia pero que a su vez produce efectos en las acciones de los personajes.¹¹² Su relato

(Aristóteles, *Poética*, 55). Las consideraciones de White sobre la base del texto aristotélico solo ilustran mejor estas argumentaciones por estar pensadas y ejemplificadas sobre la historiografía del siglo XIX y XX.

¹¹² En el prólogo a *¡Absalón, Absalón!* citado anteriormente, también explicita las razones por las que no opta por la novela histórica: “De modo que si los planos temporales y lo que podríamos llamar los grados de evidencia de los hechos se descomponen y enredan tan convulsivamente en *¡Absalón, Absalón!* no es por una oscurecedora voluntad manierista, sino porque ésa es la única forma legítima y hasta verosímil de ordenarlos. Las cosas, decía nuestro Valle-Inclán, no son como son, sino como las recordamos. El pasado, dice Faulkner, no está muerto; ni siquiera ha pasado, ni es pasado (*The past is not dead; is not even past*). Faulkner no quiere contar la saga de una familia extinguida ni la biografía de su fundador, y menos aún reconstruir la historia del Sur y de su fracaso en la Guerra Civil. Si hubiera sido ésa su finalidad, habría podido escribir una novela rica en detalles circunstanciales e informaciones de época, un novelón histórico del tipo de *Gone with the wind* (contemporáneo, por cierto, de *¡Absalón, Absalón!*) que se habría ajustado con minuciosidad y conveniencia a la desatinada aventura vital de Thomas Sutpen, un trepador tan sin sosiego ni escrúpulos como los reiterados impostores de la novela del siglo XIX, como Barry Lyndon, Rastignac o Bel Ami. Pero Sutpen, afortunadamente, no tiene nada que ver con Rhett Butler, y el propósito de Faulkner es tan ajeno a la grandilocuente escayola de la novela histórica como a su celestina y cómplice, la nostalgia, enfermedad que padecen en grado extremo algunos personajes de *¡Absalón, Absalón!* y que Faulkner no secunda, sino que diagnostica con la severidad de quien ha estado a punto de contagiarse de

de esas historias privadas lleva implícita una visión generacional sobre los acontecimientos en torno a la guerra; estas novelas cristalizan en la escritura un relato de los acontecimientos de 1936 en segundo plano, no los ponen en discusión. En ese camino es que *El jinete polaco* se convierte en una novela paradigmática para la generación que amaneció a la vida pública en los estertores de la dictadura franquista, y pondrá el énfasis del relato histórico no en los hechos lejanos de 1936, sino en su propia experiencia de aprendizaje y arribo a la vida adulta cuyo medio ineludible es el “descubrimiento” de la memoria de los vencidos.¹¹³

Ese proceso íntimo de los personajes puede analizarse desde una perspectiva más amplia como el modo en que el narrador de la generación de Muñoz Molina asume el pasado de España una vez que la democracia se ha consolidado. Dice Echevarría (1998: 12) que “[...] cuando se publica *El jinete polaco*, el retorno a los orígenes que allí se postula es una inquietud compartida por muchos de los nuevos narradores españoles. Es también una inquietud compartida por lectores”. De ese modo explica las decisiones de Manuel luego de que ha reconstruido su pasado: “Así ocurre después de haber descubierto Manuel que ‘si hay algo que no quiere ser es extranjero’, ya que ‘por más que uno quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje’.” (Echevarría 1998: 11)

a.3- Consideraciones finales sobre los usos de la memoria en *El jinete polaco*

No hay nada en la puesta en escritura que permita distinguir la ficción del fingimiento. La dimensión testimonial de un relato no debe buscarse en su conformidad referencial sino en el impacto que el texto es capaz de provocar en el lector, en los valores que le trasmite. Maquis en definitiva es una novela de testimonio no porque refiere sino porque significa. George Tyras

La consolidación democrática española y el surgimiento de una nueva generación de

ella y conoce sus efectos letales”. (Pura, 145-46)

¹¹³ Cf. Oleza (1995) y Sanz Villanueva (1989).

escritores coincidió con los debates de la historiografía en torno a la escritura de la historia, que produjo una nueva forma de relacionarse con el relato del pasado. La generación de Muñoz Molina pudo componer una memoria libre de miradas dogmáticas y explicaciones universalistas, incluso invirtiendo el paradigma y proponiendo versiones individuales. Es una obviedad necesaria aclarar aquí que los textos surgen en un contexto histórico determinado y que las imágenes de la memoria colectiva en el imaginario social también tienen coordenadas espacio-temporales. Los textos de la llamada nueva narrativa no surgen espontáneamente de terreno yermo, sino que existe una tradición discursiva acerca de la Guerra Civil en el imaginario. De lo que se habla en esta tesis es de los *modos* de abordar los temas de la memoria histórica, que es donde la nueva narrativa plantea una variación. Muñoz Molina recurrentemente ha sostenido que es fundamental tener presente la larga tradición de relatos que sobre la historia del siglo XX hay en España, y ha lamentado lo que llama sentimentalización y oficialización de la memoria que se consolidó después de la sanción de la llamada Ley de Memoria Histórica. Contra la que él llama moda de memoria histórica escribe en la columna “Desmemorias” de septiembre de 2008:

Quien dice que sólo ahora se publican novelas o libros de historia que cuentan la verdad sobre la Guerra Civil y la dictadura debería decir más bien que él o ella no los ha leído, o que los desdeñó en su momento porque no estaban de moda [...]. No hubo que esperar a la Transición y ni siquiera a la muerte de Franco para leer por primera vez una novela antifranquista sobre la Guerra Civil publicada en España¹¹⁴ (...). Hablo de libros que estaban al alcance de cualquiera y que fueron decisivos en mi educación de ciudadano y de escritor, en mi descubrimiento temprano y todavía indeciso de los mundos literarios que yo querría indagar en mi propia ficción. [...] [Aún] no había muerto Franco y la gente llenaba los cines para ver *La prima Angélica*, de Carlos Saura, que retrataba con sarcasmo y crudeza a los vencedores de la guerra y exploraba un tema que fue crucial para los que empezamos a escribir novelas en los primeros años ochenta: el vínculo entre el presente y el pasado, la necesidad de saltar sobre el paréntesis de plomo de la dictadura para vincularnos a una tradición literaria, política y vital que se había roto con la guerra. Qué insulto, qué injusticia para Max Aub decir que sólo en los últimos años se ha escrito de verdad sobre los vencidos. [...] Aprendiendo

¹¹⁴ Se refiere a *Las últimas banderas*, de Ángel María de Lera. La enumeración, acotada a las dimensiones de una columna, incluye a *Tres días de julio*, de Luis Romero, *Días de llamas*, de Juan Iturralde, *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga; las ediciones de *El laberinto mágico* de Max Aub, y la reedición de *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea; las películas *La prima Angélica* y *Las bicicletas son para el verano*.

de aquellos maestros, recordando lo que nuestros mayores nos habían contado, algunos de nosotros empezamos publicando ficciones alimentadas por la memoria de la Guerra Civil y la derrota de la República: yo no me olvido de la impresión que me hizo leer en 1985 *Luna de lobos*, de Julio Llamazares. (Muñoz Molina 2008)

La memoria, que organiza el devenir histórico, es la que da sentido al presente, por ello fue necesario un relato que diera sentido a las nuevas circunstancias tras la Transición y la democracia. La literatura alimentó el imaginario que hizo posible la consolidación cultural de la España contemporánea. Esto, tanto en el plano social como en el individual: las novelas que abordan la historia del siglo XX relatan el aprendizaje y la construcción de una nueva identidad por los individuos, y la literatura de Muñoz Molina, protagonista activo y necesario en esa consolidación, juega con la primera premisa de la narrativa: transformar una serie de signos culturales (recuerdos, imágenes, paisajes, héroes, hechos, memorias...) en relatos que configuren una trama de la que el sujeto pueda sentirse parte.

b- Un análisis intermedial para *El jinete polaco*

Por las características especiales de *El jinete polaco* antes descriptas en cuanto a la utilización de la fotografía en el entramado narrativo, fue necesario que incorporase a mi análisis una perspectiva teórica que pudiera dar cuenta de estos usos. La presencia en nuestra Universidad de Wolfram Nitsch y Herber Herzmann para dictar el seminario “Literatura y medios: contactos con el teatro, el cine, la fotografía y la música” me permitió acercarme a la perspectiva intermedial germana, a partir de la cual escribo el presente apartado al capítulo de *El jinete polaco* que profundiza alguna de las hipótesis esbozadas antes en cuanto a la utilización de las imágenes.

b.1- Por qué la intermedialidad

La literatura, como discurso cultural, incorporó entre sus temas a lo largo de su historia moderna la vinculación del hombre con la técnica. Los dispositivos, los artefactos, que adaptan al hombre a su entorno natural –en términos de Ortega y Gasset– se integran en los textos, pero también establecen con ellos relaciones.¹¹⁵ La aparente homogeneidad nos permite dar cuenta de la integración de la técnica en lo cotidiano y también pensar a la literatura como espacio receptor de objetos culturales que transforman de distinto modo el campo cultural. Ejemplo de ello son la influencia del cine mudo y luego el sonoro en la configuración de las imágenes visuales, fragmentarias; o el trabajo con fotografías, primero en blanco y negro y luego en color y su funcionamiento en obras literarias.

Pensar el uso de los medios desde una perspectiva *intermedial* permite superar la magia de las imágenes técnicas que provocan “alucinaciones”, ver la utilización del medio y no de la magia en una estética de ciencia ficción, por ejemplo. Superando una perspectiva más pasiva, la intermedialidad permite pensar el uso lúdico de los medios en arte, para recordar que el hombre fue el productor de esa técnica; permite reconstruir cada vez la experiencia de desarrollar la técnica, además de abrir una nueva perspectiva para leer los textos y pensar sus implicancias culturales.

¹¹⁵ Cf. con Macciuci 2010c.

Asimismo, abordar el análisis de los textos desde una perspectiva intermedial permite profundizar la lectura densa a partir de la redefinición de los procedimientos retóricos al vincularse con los medios. En ese sentido se escribe la hipótesis de Wolfram Nitsch que propone que la ficción prefiere subrayar la libertad en el uso de los medios, los efectos imprevistos o que indican una soberanía ilimitada del objeto del que se sirve. En el caso *El jinete polaco*, el uso de las fotos permite desarrollar descripciones y avanzar por la trama dando saltos en la cronología, guiados por las fotos como huella material de lo que ha sido.

Las ficciones mediológicas se apropian del funcionamiento de los medios reales; así, la novela de Muñoz Molina incorpora la foto como objeto necesario en la construcción de la trama por la manera en que da contenido, pero también pone en escena el momento en que se tomó cada fotografía. La acción de tomar la foto tiene su propio significado a lo largo de la novela –y de la historia del siglo XX–. La novela usa la ficción de la existencia de la foto para avanzar sobre el retrato de esos personajes en determinada encrucijada temporal; así, la foto sirve aquí para distintas cosas para cada personaje y para el autor.

b.2- La novela

[...] mirando en la penumbra el grabado del jinete, con el que había ido adquiriendo al cabo de unas semanas una especie de confianza secreta: tampoco sobre ese hombre joven sabía nadie nada, y la expresión de su cara era un enigma tan definitivo como el de su identidad y el de los lugares donde estuvo el grabado antes de que llegara al escaparate de aquel anticuario donde él lo encontró. (Jinete 294-5)

Los personajes principales de la novela, Nadia y Manuel, protagonizan una historia de amor que se da en tiempo presente pero que está alimentada, y fue posible, por una cantidad de recuerdos que comparten, y cuya invocación y relato será la sustancia del libro. La escena que inicia la novela se sitúa en un departamento en Nueva York en el presente de la pareja, que, en tanto busca explicarse las razones por las cuales se reencontraron, *construye* la identidad de Manuel, como referíamos en el apartado anterior. La utilización de

diversos medios por parte del autor inicia el entramado argumental de la novela, que se hace posible gracias al juego con esos medios. El uso de las fotografías antiguas será lo que analizaremos en profundidad, pero además en el texto funcionan dos fotos modernas; el texto de una Biblia protestante en español del siglo XVII como motivo que permite establecer paralelos entre las tramas de amor de diferentes épocas; cartas de casi analfabetos a sus novias copiadas de manuales de estilo; y el grabado del cuadro de Rembrandt, que aparece como una imagen espejo para quien la mira, un determinante necesario en las decisiones de algunos personajes y en la transformación del protagonista en las últimas páginas de la novela.¹¹⁶

En esta conformación de la identidad, atravesada por más de cien años de historia de una aldea española, los medios actúan como vectores que hacen posible la conformación del sujeto: las fotografías, tanto las antiguas como las contemporáneas, le permiten reflexionar al narrador sobre cada persona que aparece fotografiada y “narrarse” la historia de ese personaje alrededor del instante de esa foto y puesto en relación con su propia vida, su existencia.

No es ingenuo aquí sino fundamental el uso de la fotografía como medio. Escribe Barthes: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa” (1992: 31). Al tomar una por una las fotografías de su pasado, el narrador repone el acontecimiento para darle significado al presente. Agrega Barthes que “[...] con la fotografía jamás puedo negar que la cosa estuvo ahí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (1992: 34). El personaje mira las fotos, de las que se siente desconectado temporalmente, y debe encontrar un puente que lo vincule con su pasado, no puede negar su existencia. Cada nueva foto exige contar –explicar a su novia– el instante en que fue tomada. La foto no es solamente indicio de que eso estuvo allí, sino que es signo positivo para que esa realidad exista como memoria. Las fotos no son un accesorio visual de la narración, sino que

¹¹⁶ También la música acompaña significativamente las acciones de los personajes, y el narrador se encarga de enfatizar los intérpretes o las tradiciones que cita. Creo igualmente que un análisis más detallado de la música en esta novela nos permitiría afirmar que son citas cultas que señalan más al autor que a las acciones de los personajes. En otros textos del autor, la música pasa a tener un valor semántico mayor e importante en la trama.

sostienen con su existencia el relato del personaje.

b.3- El baúl de Ramiro Retratista

Ninguna obra de arte es considerada en nuestra época con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada.
Lichtwark en 1907, citado por Benjamin en "Pequeña historia de la fotografía"

Como he analizado previamente, ha muerto el padre de Nadia, y ésta recibe como legado el grabado del cuadro del jinete de Rembrandt y un baúl repleto de fotografías, desordenadas y desconocidas, anónimas, hasta que su pareja, Manuel, les dará voz en este "Reino de las voces", que es como se titula la primera parte de la novela. El motivo de las fotos permite al autor presentar los antepasados de los protagonistas y contar su historia con una particular versión de la analepsis. No es un recuerdo compacto y organizado del pasado que irrumpe en el hilo de la narración en presente, sino que al ver Manuel la foto debe describirla y *narrarla* para Nadia:

...deslumbrados unas horas después por el magnesio de Ramiro Retratista, que perpetuó sus pupilas alucinadas y muertas en las fotografías para que yo ahora 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. (*Jinete*: 5)

La foto no es algo que ilustra el argumento, sino que, al ser otro lenguaje, incorpora densidad de significado en la novela, que acompaña la ficción. Pero a su vez, en la ficción de Muñoz Molina, ese lenguaje de imágenes nos llega a través de palabras. Hay que entender entonces qué es la foto. Philippe Dubois en *El acto fotográfico* sostiene:

...que con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es solamente una imagen (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un procedimiento y una habilidad, una figura de papel que uno mira simplemente en su aspecto de objeto terminado); ante todo es también un verdadero acto icónico, una imagen si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no es posible concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin literalmente hacer la prueba: por lo tanto, algo que es a la vez y consustancialmente una imagen-acto, habida cuenta de que ese "acto" trivialmente, no se limita al solo gesto de la producción

propriadamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que además incluye el acto de su recepción y de su contemplación. En suma, la fotografía como inseparable de toda su enunciación, como experiencia de la imagen, como objeto totalmente pragmático. (2008: 14)

Es con esa concepción que podemos asumir el uso estético de la foto en la novela como un uso intermedial, porque no es una imagen que se congela y acompaña, sino que es un “agujero de gusano” en la cronología, que permite leer distintas capas del tiempo a la vez. El cruce intermedial provoca un nuevo tropo en la narrativa.

El protagonista en ese relato lentamente va explicando su pasado y explicándose a sí mismo cómo ha llegado a ser quien es. La importancia de cada fotografía que escoge para hablar en un supuesto azar está marcada por el momento histórico que invoca. El relato que hará Manuel perderá la forma de diálogo y el narrador de la novela nos llevará con discurso directo libre a las impresiones y emociones de la galería de personajes que desfilan por las manos de Manuel. Las fotos son mucho más que una imagen congelada en gelatina: transportan en sí mismas el instante en que fueron tomadas e invocan todo un contexto cultural.¹¹⁷

Pero yo he visto sus fotografías escondidas en los cajones y duplicadas ahora en el baúl que Nadia examina a mi lado pidiéndome que asigne nombres a las caras que vemos, que calcule fechas y vínculos y le cuente historias que pueblen únicamente para nosotros dos el espacio vacío de nuestro pasado común, inventado, imposible, y al encontrar la foto de mi abuelo Manuel firmada en el último año de la guerra por don Otto Zenner lo veo tal como mi imaginación me lo exaltaba cuando veía su retrato en los cajones prohibidos, como lo recuerda mi madre bajo la luz de su infancia, no una tiesa figura en blanco y negro sino un hombre más alto que ningún otro que ella conociera, rubio y grande con su uniforme azul y su gorra de plato, alzándola vertiginosamente en el aire para darle un beso antes de marcharse como todos los días a ese cuartel de donde una vez no volvió porque lo habían detenido. (*Jinete*: 80, subrayado mío)

La foto en blanco y negro se funde en escena llena de color e historias. La serie se inicia con la fotografía del abuelo del protagonista, también llamado Manuel, con uniforme de guardia de asalto, sonriente. Esto permite integrar recuerdos de antes de la guerra, y componer el personaje del abuelo, que de peón de mulas fue guardia de asalto durante la

¹¹⁷ Es constante en la novela la comparación de la memoria iluminada por las fotos con la cubeta de revelado en la que lentamente, en un proceso químico, aparecen las sombras y luego las figuras nítidas.

República, y ahora está “sentado en un sillón como un buda voluminoso y decrepito, como un mueble arcaico que nadie se atreve a desplazar” (*Jinete*: 81), “en un sofá tapizado de plástico y dormitando sin dignidad ni recuerdos frente a un televisor” (*Jinete*: 28).

Frente a las fotos, el narrador que se instala en la voz de Manuel oscila entre los verbos ver-recordar-imaginar, como si los tres sirvieran para describir lo que él hace para Nadia ante cada foto. Las fotos cobran espesor en la novela para otorgar un pasado y justificar el presente amoroso de los protagonistas, pero también hacen visible el vínculo entre pasado y presente. El uso de las fotos como medio enfatiza la importancia de la memoria en la construcción de la identidad, y ese uso lo podemos pensar en los términos de Bergson de “memoria vital”. El filósofo consideró “dos tipos de memoria: la *memoria técnica* (o constructiva), que se basa en la repetición y hábitos motores. La *memoria vital*, que revive un acontecimiento pasado en su originalidad única. Constituye el fondo de nuestro ser” (1900: 87). Se cita a Bergson para pensar la memoria en la fotografía, ya que es él quien comienza por estudiar a los materiales no orgánicos que tienen capacidad de recuperar algunos aspectos prístinos tras haber sido alterados. Esa concepción de los objetos es la que invoca en algunos fragmentos el narrador:

A su alrededor, en su conciencia, en su mirada, hasta en la superficie de su piel, todas las cosas irradiaban vínculos en el espacio y en el tiempo, todo pertenecía a una secuencia nunca interrumpida entre el pasado y el presente, entre Mágina y todas las ciudades del mundo donde había estado o soñado que iba, entre él mismo y Nadia y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas. (*Jinete*: 14)

Las fotos en la novela funcionan como productores de contenidos, sostienen la memoria de las cosas por su mera existencia.

La foto impone su ser en el entramado argumental de la novela, por eso podemos hablar de intermedialidad. La foto convoca el instante en que se tomó, la juventud de los retratados y la ocasión en la que posan. Usar las fotos pone en primer plano no solo la motivación de guardar memoria de una escena, sino también elegir un momento de la vida para que sea retratado. Los usos de la fotografía en la primera mitad del siglo XX se describen aquí como una necesidad social de una clase que aspira a verse retratada. Las fotos que se enumeran en la novela corresponden mayoritariamente a hortelanos de

Mágina, y los usos difieren según avanza el siglo (y las generaciones). Manuel no encuentra fotos del casamiento de sus abuelos –un peón de mulas y la hija de un expósito– pero sí encuentra una foto familiar de estos tomada para probar en la Seguridad Social la “familia numerosa”.¹¹⁸ También sí encuentra la boda de sus padres, y una foto del padre en su juventud, tomada en la plaza un día de fiesta, jugando con los amigos con la moto del fotógrafo. Ya entonces el trabajo de Ramiro Retratista cambió: al prestigioso trabajo en el estudio el fotógrafo ha tenido que combinarlo con las fotos ocasionales en las ferias.

b.4- En las fotos *está* el relato

Me gusta el cuadro del Jinete Polaco como podría gustarle a un niño: porque es el comienzo de una historia contada por un anciano que ha visto muchas cosas y nunca encuentra el momento de irse a dormir. John Berger

El inicio de la segunda parte, “Jinete en la tormenta”, que acompaña la adolescencia del protagonista, es también la afirmación de su voz como narrador, ya que hasta aquí sólo había relatado la historia a través de las voces de los demás. El personaje ha tomado la palabra para relatar las fotos, y así llenó su discurso de recuerdos y memoria que ordena, y con ello afirma su identidad. Es el juego con la fotografías, el orden que les ha dado,¹¹⁹ lo que ha permitido esa nueva escritura del texto de la historia. La foto es índice y prueba de que eso fue. Su uso, la existencia de la fotografía como tal, permite que el personaje pueda volver sobre su pasado no sólo a partir de recuerdos nostálgicos, sino con pruebas de que cada cosa pasó.¹²⁰ En la segunda parte de la novela se cimienta la identidad del personaje

¹¹⁸ “...mi bisabuelo Pedro Expósito, que murió antes de que yo naciera, que fue recogido de la inclusa por un hortelano muy pobre y se negó siempre a conocer a la familia que lo había abandonado cuando nació, que combatió en la guerra de Cuba y sobrevivió al naufragio en el Caribe del vapor donde volvía a España, que sólo fue fotografiado una vez, sin que él lo supiera, desde lejos, mientras estaba sentado en el escalón de la puerta, desde la ventana de la casa de enfrente, donde Ramiro Retratista había ocultado su cámara, a regañadientes, inducido, casi obligado por mi abuelo Manuel, que necesitaba una foto de todos los suyos para que le concedieran el carnet de familia numerosa y no podía obtenerla porque a mi bisabuelo, su suegro, no le daba la gana que lo retrataran.” (*Jinete*: 25)

¹¹⁹ La importancia de la relación del orden de los recuerdos y la memoria está puesta en la novela en la voz del fotógrafo Ramiro, que cuando lega su baúl al comandante Galaz dice: “Nadie se acuerda nada ya pero yo sí, a lo mejor por mi trabajo, me paso los días mirando fotos antiguas y ordenándolas” (*Jinete*: 295). No el mirar sino el ordenar permite a Ramiro ser el que se acuerda.

¹²⁰ Existen innumerables reflexiones que avalan esta elección por la foto para imponer un recuerdo verosímil;

por la posibilidad de narrar esa historia a partir de las imágenes de Ramiro Retratista, y es a través de la ficción de la existencia de las fotos que Muñoz Molina construye un relato “realista” de la historia del siglo XX. Dice Barthes sobre el lenguaje:

Es la desdicha (aunque también la voluptuosidad) del lenguaje, ese no poderse autenticar a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza: para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento; mientras que la Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma.¹²¹ (1992: 150)

b.5- La realidad mediatizada

En el texto también se reitera la presencia de los medios en la interpretación de la realidad. Así lo asegura el personaje del médico, Don Mercurio, cuando lo interrogan por la gran fábula construida en torno a la mujer emparedada, y él niega toda la historia y simplemente afirma que la gente hace que la literatura interprete la realidad. Eso es visible en pequeños textos a lo largo del libro, como cuando la guardesa, que es quien encontró la momia, la describe: “Guapísima, dijo la guardesa, como una artista de cine, y rápidamente se corrigió, como una estampa de la Virgen” (*Jinete*: 52). Luego Ramiro: “Se fijó en la cara y pensó que era lozana y redonda, ya que había leído esos dos adjetivos en una novela” (*Jinete*: 72), y muestra esa misma foto luego “[la momia] cuyo retrato póstumo mostró al comandante Galaz más de treinta años después, como queriendo convencerlo de que él no había inventado la historia de su hallazgo” (*Jinete*: 71). Y también cuando recuerda la noche del alzamiento fascista: “Yo estaba muerto de miedo, pero no paraba de hacer fotos, pensaba que si moría esa noche a lo mejor se salvaba por casualidad la película y me

por ejemplo: “La Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*, Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo (cuántas fotografías se encuentran fuera del tiempo individual), sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa” (Barthes 1992: 149).

¹²¹ Ya ha escrito anteriormente: “La foto es literalmente una emanación del referente” (1992: 142).

recordaban como a un héroe” (*Jinete*: 291), el fotógrafo busca la gloria a través de su don, que es el uso de la cámara.¹²² Describe a la mujer del comandante Galaz con las fotos del joven militar “que se la mostraba al niño para que no olvidase la cara de su padre y le diera besos como a una estampa religiosa” (*Jinete*: 292).

“Me acerco a la ciudad desde muy lejos, desde arriba, como si soñara que viajo silenciosamente en un planeador...” (*Jinete*: 24). La entrada por el cine sirve para ingresar a los recuerdos de la infancia y para explicar la fugacidad del tiempo cuando habla de los abuelos: “A ellos se les pasaba la realidad igual que viendo las películas, que se les iba el hilo” (*Jinete* 244). También hace referencia a los medios en la conformación de la imagen adulta de los niños en el siglo XX; cuando Manuel trata de recordar su infancia y sus sueños infantiles, leemos:

Pero no había nada que yo quisiera ser exactamente el día de mañana, como decían con reverencia mis mayores: no quería ser algo, sino ser alguien, una figura solitaria y novelesca concebida en la infancia, hecha irresponsablemente de personajes de películas, de aventureros de novelas y tebeos, de desconocidos que pasaban por la plaza de San Lorenzo y a los que yo me quedaba mirando como si prefigurasen mi apariencia futura, la identidad escondida y cambiante que yo deseaba para mí. (*Jinete*: 251)

Cuando recuerda cómo imaginaba las escenas con su amor adolescente no correspondido, Marina lo refiere como una *remake* de *Casablanca* conjugada con otras películas del género, y bajo la lluvia no evita tomar el papel del solitario para sí (que es el héroe de la película).¹²³ No es aquí el primer lugar donde se hará referencia a la importancia

¹²² El personaje del Comisario también hará referencia a la inmortalidad por los medios, y escribe apurado sus memorias cuando se jubila, ya que “se le acentuó el miedo supersticioso a la muerte, pues temió que le llegara antes de que diera fin al relato de su vida” (*Jinete*: 59).

¹²³ “Una noche, a oscuras, bajo la lluvia, montaba solo en un jeep y me dirigía a cierto chalet de la colonia del Carmen que gracias a mis órdenes expresas no había sido incautado. Bajaba de un salto junto a la verja, soportando con indiferencia militar la lluvia que me chorreaba por el uniforme, hacía sonar la campanilla. Se encendía una luz en el vestíbulo y una mujer joven, despeinada, con mal color pero muy hermosa todavía, Marina, salía a abrirme al jardín con un chal sobre los hombros. Teníamos preso a su marido, un notorio franquista, y bastaría mi firma para que saliera libre. Me suplicaba, con sus grandes ojos verdes anegados por el llanto, como decían siempre en las novelas y en los seriales de la radio, me juraba que su marido no era un conspirador, me prometía entregármese, casi me arrastraba a su dormitorio. Tenía desabrochada la blusa y yo podía ver a la luz macilenta el inicio de los pechos blancos que había visto desnudos y con los pezones pintados de verde oscuro en un sueño. Yo no le contestaba al principio. Dejaba la azada en el suelo y no seguía arrancando patatas de la tierra oscura y removida, y mi padre decía a mi lado, «pero hombre, que es para hoy, que se te van los pavos». La miraba fríamente a los ojos, ocultando

del repertorio iconográfico del cine en la narrativa del siglo XX, pero es fundamental abordar su análisis o lectura desde una mirada que no solo lo rescate como una cita *ornamental*, sino que lo ponga en perspectiva para comprender hasta qué punto la estética de la foto o del cine modifican la cosmovisión y la conciencia de uno mismo. Hay también en la novela citas ornamentales: con un guiño al lector llama a un personaje secundario, un capitán, “Capitán Monasterio” (*Jinete*: 326), como el célebre enemigo de “El Zorro”. El cine se mezcla también en las escenas contemporáneas: “Las fotografías que he visto en el baúl de Ramiro Retratista se agregan a mis sueños como las imágenes de una película que estuviera viendo mientras me dormía, figuras inmóviles cuyos labios empiezan a moverse y adquieren una voz que sin darme cuenta es la mía mientras le hablo a Nadia” (*Jinete*: 178).¹²⁴

No solo nuestra percepción del mundo está marcada por la influencia de los medios en ese proceso, sino que nuestra relación con el otro también. El protagonista enumera cantidad de imágenes, canciones y medios con los cuales definía el amor, hasta ahora, que siente que lo ha conocido de verdad y que entonces ya no le servirán para describirlo: “Pero me dan miedo esas palabras, nunca y ahora, a los amantes les gusta mucho repetirlas, [...] yo las odiaba cuando me encontré contigo, había decidido curarme del amor, [...] me sublevaba su prestigio, su vacuidad, su omnipresencia, todas las canciones y todos los libros y todas las películas mareando el amor, en todos los idiomas, todos los amantes jurándose nunca y nunca más y sólo ahora y para siempre, todo el mundo esperando el amor, o fingiéndolo, [...] por nada, por haber leído libros o escuchado canciones donde la gente se enamora” (*Jinete*: 385).

todo el deseo, todo el sufrimiento y la ternura de tantas tardes en las aulas y en los pasillos del instituto, tantos años atrás. Sin decirle nada, hacía allí mismo dos llamadas de teléfono: una al campo de concentración, para pronunciar el nombre odioso de su marido –a quien ella, en lo más íntimo de su corazón no amaba– y ordenar que lo pusieran inmediatamente en libertad. La otra a la frontera, para que los dejaran salir del país. Sacaba del interior de mi uniforme verde olivo un sobre y se lo tendía a Marina. Eran dos pasaportes. Los dejaba caer, mirándome con los ojos de nuevo empañados de lágrimas, pero ahora de gratitud y acaso de amor. Me besaba en los labios, quería decirme algo, yo la hacía callar con un gesto, salía al jardín, donde aún diluviaba, dejaba entornada la verja, saltaba al jeep y lo ponía en marcha sin encender los faros y no me volvía para mirarla por última vez.” (*Jinete*: 253-254)

¹²⁴ La imagen del grabado de la obra de Rembrandt que, como indiqué *ut supra*, aparecerá como motivo en la imaginación de los personajes en la novela, que dialogan con su imagen enigmática, es también parte de la imaginación de Nadia: “Soñaba con los dibujos de los cuentos que él le había leído: y algunas veces con el hombre a caballo y el bosque y el castillo en tinieblas de aquel grabado que él tenía en la pared de su estudio” (*Jinete*: 274). En el protagonista la relación con el grabado es diferente porque ve la pintura luego de estar con Nadia, conocer el amor y enfrentar un cambio en su vida.

b.6- Comentarios finales para una lectura intermedial

El uso de la imagen, ya sea fotos o cine, permite conjugar en la misma escena dos puntos diferentes de la línea del tiempo. Los autores pueden valerse de este juego introduciendo las imágenes para que el lector mismo experimente la observación o, como en el caso de esta novela, citar, describir, “relatar” imágenes para introducir al lector en esa otra dimensión del texto intermedial que combina lo visual con la escritura.

El procedimiento de Muñoz Molina le permite elegir el modo en que como lectores “observamos” la imagen. Es en *La cámara lúcida* que Roland Barthes plantea los modos de ver una foto,¹²⁵ de encontrarse con el significado que surge de los elementos que contiene la misma foto. Llama *studium* al campo de interés cultural que puede tener una foto, ya sea por la información histórica, política, etnográfica o geográfica que pueda reponernos. Pero cuando se interroga acerca del porqué del interés puntual, personal, en una fotografía frente a otras, por qué una imagen se recuerda y permanece, propone la existencia del *punctum*, algo inesperado que atraviesa el campo y “pincha” al espectador. Hammerschmidt otorga al texto de Barthes importancia fundacional afirmar que:

El tema y la técnica intermedial se reflejan mutuamente, ya que, como se sabe desde *La Chambre claire* de Roland Barthes, lo que diferencia a la fotografía de los demás medios es su calidad de representación espectral de lo que existió, ya no está, pero vuelve en la fotografía. Para Barthes, que por su vínculo al espectáculo y a lo espectral denomina a la foto explícitamente *spectrum*, la fotografía siempre se constituye por un *revenant*, algo presente-ausente que deambula entre las esferas distintas que son el presente y el pasado. Es espectral justamente porque hace regresar, al mismo tiempo que abre una diferencia temporal y hace visible el “avoir-été-là” de los referentes que ya no están. Pero la resurrección de los que ya no están, que regresan y reviven a través de la foto, no es un mecanismo automático y técnicamente repetible; todo al contrario, siempre es algún detalle pequeño producido por el azar que asalta al que la mira

¹²⁵ Como se desprende de las citas anteriores, el libro tiene un formato ensayístico y el escritor reflexiona mientras se desarrolla el proceso de escritura, por eso muchas de las ideas (que no se establecen categóricamente como categorías) se describen casi como un conjunto de observaciones que el autor intenta compartir con el lector. Así, un poco, la idea de muerte que acompaña a la foto trata de evitarse con la escritura, que prolonga la existencia.

lo que constituye el *punctum* barthesiano –una punzada, un pequeño agujero, una mancha, una cortadura– y que garantiza la representación espectral de lo que fue. Es este pequeño detalle lo que en la fotografía establece el pasaje entre tiempos y espacios alejados. (Hammerschmidt 2010: 136-137)

La manifestación radical del *punctum* es el tiempo: “Es el desgarrador énfasis del noema («esto ha sido»), su representación pura” (Barthes 1992: 164). El uso intermedial –o las imágenes en literatura– Barthes lo observa en general en las culturas contemporáneas:

Lo que caracteriza a las sociedades llamadas avanzadas es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antaño, creencias: son, pues, más liberales, menos fanáticas, pero son también más «falsas» (menos «auténticas») –cosa que nosotros traducimos, en la consciencia corriente, por la confesión de un tedio nauseabundo, como si la imagen, al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias (indiferente) del que sólo puede surgir aquí y allí el grito de los anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos las imágenes, salvemos el Deseo inmediato (sin mediación). (1992: 199)

La novela de Muñoz Molina pone el foco en las imágenes: relata el pasado reciente no a partir de testimonios de testigos, sino que propone imágenes, fotos, que sustentan la credibilidad de su relato. Asimismo, al ser su artificio solo palabras, elige el *punctum* por nosotros. Del azar del baúl lleno de fotos propone las que nos contarán la historia: “Manuel y Nadia *buscan* en el baúl que Ramiro Retratista legó al Comandante Gálaz y se remontan en el curso de las voces hasta alcanzar el relato de esa noche y se preguntan qué parte de verdad ha podido sobrevivir”: *buscan* en el baúl, en las fotos está el relato.

La memoria, la identidad, el baúl de fotos son metáforas intercambiables en la novela. Así, el personaje encuentra con las fotos su identidad y su destino. No es la lectura de un libro ni una epifanía, sino el artificio del medio lo que provoca la anagnórisis necesaria para el cambio del destino del protagonista: “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” (*Jinete*: 29).

4- Las novelas cortas

4.1- Primeras

En el año 1992 Antonio Muñoz Molina publica *Los misterios de Madrid* y un año después, *El dueño del secreto*. En 1999 Alfaguara edita *Carlota Fainberg* y el Círculo de Lectores, *En ausencia de Blanca*. Las cuatro están presentadas por las editoriales como “novelas”, y es diferente el trato que había dispensado hasta entonces la crítica a estos volúmenes, de alguna manera considerados parte de una obra menor. Para 1999, luego del paso del escritor a la Editorial Alfaguara del grupo Prisa y del llamativo éxito de *Ardor guerrero*, *Carlota Fainberg* aparece con un prólogo en el que el autor aborda el tema y hace una reivindicación de la novela corta como género.

El título de *Carlota Fainberg* había tenido una versión previa como cuento, por lo que el análisis de las variantes entre una y otra obra permiten reflexionar junto con Muñoz Molina respecto de este tema. Este análisis resulta pertinente ya que considero que la exploración en los géneros (tanto de estas novelas cortas como la autobiografía novelada de *Ardor guerrero*) forma parte de los procesos que el autor se propone, luego de su consagración por el Premio Planeta, para liberarse de una etiqueta que lo encasillara como escritor de un solo tipo de novelas de gran circulación. En el mismo sentido creo que se puede interpretar la búsqueda por el canon no español que realiza. A continuación detallo algunos datos de las ediciones y luego analizo la reescritura de *Carlota Fainberg*.

Los misterios de Madrid: Se publica en 1992 por Seix Barral, y cuenta con 189 páginas.¹²⁶ En su página personal, el autor cuenta que el libro surge de una propuesta del diario *El País* de escribir un folletín por día durante el mes de agosto, y así se publicó entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre: “Iba por Madrid –sobre todo por los distritos de la Latina y centro, donde habíamos empezado a vivir Elvira y yo por entonces– y me imaginaba escenas de una historia insensata y paródica. Me gustó rescatar a un querido personaje de *El jinete polaco* y de un cuento anterior, Lorencito Quesada” (Publicaciones). Lorencito es el personaje que llega a Madrid –otra vez, el tópico del provinciano que se deslumbra en la

¹²⁶ Luego aparecerá también por RBA.

ciudad. Parte del libro transcurre también en Mágina, con unos escenarios y personajes de su universo novelesco que ya conocemos. El efecto cómico se produce por una repetición de los clisés de género y por una sobreactuación de Lorencito como personaje literario:

El dependiente casi dio un salto en el sofá y volvió a mirar con terror a Lorencito. Manejaba un cuchillo muy raro que parecía un berbiquí.
–Un cris malayo –dijo Lorencito, que no había visto nunca dicha arma, pero tenía noticias exactas sobre ella gracias a las novelas de Emilio Salgari. (*Misterios*: 71)

El dueño del secreto: Se publica en 1994 por la editorial Ollero & Ramos.¹²⁷ Un narrador en primera persona nos cuenta una experiencia vivida en Madrid en 1974, según su particular entendimiento. La perspectiva de la primera persona habilita al autor una serie de juegos con la interpretación de los hechos que le suceden al personaje, que en el tiempo actual en el que se instala el narrador aun duda de qué fue lo que realmente le sucedió. Así relata su llegada por primera vez al que creía el despacho del abogado que lo contrata:

No sé si había esperado una doncella de cofia blanca y mandil blanco o un severo mayordomo, pero encontrarme frente a una señora de mediana edad, despeinada, con unas zapatillas viejas y una bata de casa echada sobre un camisón no me impresionó menos. A una amiga de mi madre, peluquera a domicilio y muy lectora de revistas del corazón y de novelas de Carlos de Santander, yo la había oído decir que los verdaderos multimillonarios y los duques y condes con grandeza de España se vestían de cualquier modo, a diferencia de los ricos de medio pelo y de los títulos falsos, que careciendo de sustancia se desvivían neciamente por mantener las apariencias. Aquella señora debía de pertenecer al grupo más selecto de los multimillonarios, o de los grandes de España, porque eran las cinco de la tarde y se veía que estaba recién levantada de la cama, y traía consigo un aire recalentado de pereza y alcoba. (*Secreto*: 39-40)

Este año el autor comentó el texto diciendo: “Empezó como un encargo de relato breve y se convirtió en una novela corta y en una falsa confesión personal: la de alguien que no era yo pero que podría haberlo sido, que vive una de esas vidas fantasmas que podrían haber sido la de uno con ligeros cambios de circunstancias. Ha sido siempre un libro casi

¹²⁷ Julio Olleros trabajaba entonces también como director de Mondadori. Se publica primero una edición para la librería FNAC y luego una edición regular. Luego, en 1997, la editará también RBA; Alfaguara hará una edición en audio-libro; y Castalia publicará una edición “didáctica” como para alumnos de instituto. En 1999 la edita Espasa Calpe. En 2007 la edita Seix Barral en la colección Booket Biblioteca Antonio Muñoz Molina.

secreto, no sé si por contagio de su título” (Publicaciones). Sin embargo, por la cantidad de ediciones diferentes que tiene el libro podría pensarse lo contrario, pero evidentemente han sido estrategias para tratar de encontrarle un lugar a ese texto en la trayectoria del autor.

En ausencia de Blanca: Se publica por primera vez en 1999 por el Círculo de Lectores, con 127 páginas.¹²⁸ El autor la vincula con *Otra vuelta de tuerca* de Henry James por la presencia de una suerte de fantasmas que rodean a los personajes. Son característicos en estos textos los personajes inseguros que dudan de su propia condición, en este caso, un enamorado “[...] pasó el fin de semana preguntándose qué pasos podría dar a continuación, cuál sería la manera más propicia de acercarse otra vez a Blanca. A los veintiocho años, la experiencia sentimental de Mario era sumamente limitada” (*Blanca*: 93).

Carlota Fainberg: Se publica como volumen en 1999 por Alfaguara.¹²⁹ El autor la comenta hoy como una combinación de “géneros anglosajones que me gustan mucho, la novela de campus y el cuento de fantasmas”. A continuación hago un análisis detallado de esta *nouvelle* por tratarse de aquella que el autor prologó, inscribiéndose en un catálogo de autores universales de novelas cortas.

¹²⁸ Luego la publicará en 2001 (y 2007) Alfaguara; en 2003 Suma de Letras y en 2008 como Punto de Lectura en la colección del autor; en 2009 la publica Seix Barral en la edición Booket Biblioteca Antonio Muñoz Molina.

¹²⁹ Luego en el 2000 la publica Suma de Letras- Punto de Lectura; Alfaguara, de nuevo en 2007. No pasó a Seix Barral.

4.2- La reescritura de *Carlota Fainberg*

Para reflexionar acerca de este texto de Muñoz Molina voy a comenzar por volcar algunos datos mínimos de la tradición del relato breve y la *nouvelle*, que son el marco de su propuesta para una tradición de novela corta en español.¹³⁰

La tradición del relato breve consta de una extensa trayectoria europea cuya consagración puede establecerse en el éxito del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio y las sucesivas réplicas que el libro tuvo en italiano, francés y español. En el siglo XVI las colecciones de María de Zayas Sotomayor (*Novelas amorosas y ejemplares*) y Miguel de Cervantes (*Novelas ejemplares*) consolidan el género en lengua española. Este largo recorrido en versiones escritas de los relatos ha llevado a un refinamiento de las formas que estos van tomando, ya sea en cuento o en *nouvelle*, ya sea que se publique de manera independiente o en el marco de una colección.

La movilidad de los textos de una nación a otra permitió que el género evolucionara independientemente en las distintas lenguas y en distintas épocas, lo que torna muy difícil albergar en una definición todas las manifestaciones de las *novelas cortas*. El nombre del género también ha sufrido derroteros diversos. Esto se debe a que en español y en inglés no se registra una trayectoria histórica constante de las *nouvelles*, como sí ocurre en alemán, francés e italiano.¹³¹ En español y en inglés, por diferentes motivos desaparece el contraste léxico y conceptual entre *novela* y *roman*. Gillespie lo explica para el español de esta

¹³⁰ Estos considerandos y reflexiones surgen del seminario de doctorado “*Novelle* como género literario: concepto y definiciones. Un enfoque comparatístico” dictado por la Dra. Isabel Hernández, catedrática de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid.

¹³¹ Sobre las particularidades del nombre: “En términos generales, en italiano, francés y alemán, novela, *nouvelle* y *Novelle*, a partir de su origen medieval eran narraciones en prosa de extensión varia. Podían ser muy breves, una o dos páginas, por ejemplo las del anónimo *Novellino* (XV), o más extensas y complicadas como las del *Decamerón* de Boccaccio. Eran de carácter anecdótico y didáctico, con personajes y acciones representativos de la vida real, ya fueran esos del pasado o del momento actual. El realismo ficticio, al cual le daban énfasis, era su elemento esencial. Y el carácter y la intención narrativa, no la extensión, eran los factores más importantes para determinar el género. En estas mismas lenguas, *romanzo*, *roman* y *Roman*, designaban obras poéticas de carácter épico, prosa de caballería y, por último, narrativas populares escritas en romanice (lat.), y no en latín, al estilo del *Amadís de Gaula*. Cuando estas obras desaparecen como género, el término se usa a la par de otros más vagos como cuento o historia, para referirse a narraciones no escritas en latín de carácter fantástico, proceso que termina alrededor del siglo XVIII” (Gillespie 1967: 120).

manera:

En español la dislocación ocurre porque la palabra *romance*, con la cual originalmente se nombraba a todo lo escrito en lengua popular para diferenciarlo de lo escrito en latín, hacia el siglo XV adquiere un uso específico; designa leyendas heroicas, épicas y líricas en verso del tipo “Afuera, afuera, Rodrigo”. No pudiendo llamarse *romance* a la prosa de ficción, para esta se empleó la palabra *novela*. Entonces la palabra se usa para referirse tanto a los libros de caballerías y de pastores, que no cumplen con el requisito de mantener el elemento de lo actualizable, como a otros libros no escritos en verso de dimensión considerable y contenido diverso. Por lo tanto, la palabra pierde su significado restringido de narraciones que le daban énfasis al elemento de la realidad ficticia y lo actualizable con una intención anecdótica y didáctica aunque este uso se mantiene con resabio de extranjerismo durante el Siglo de Oro. (Gillespie, 1967: 120)

En español, entonces, se pasa a usar el término “novela corta”, siguiendo un criterio cuantitativo y sin tomar en cuenta el mecanismo interno de la materia narrada. Sería preferible suplantarlo por un criterio cualitativo o por el nombre en francés, pero este no está aceptado por la RAE. Se ha intentado también sistematizar las diferencias entre *nouvelle* y cuento para acercarse así a una definición por rasgos, pero es difícil sostener pares de rasgos opuestos que den cuenta de todas las características de estos géneros (de todas maneras, en literatura una definición exacta y atemporal de un género es una ficción). Una sistematización también debería dar cuenta del horizonte de expectativa del lector al elegir leer un cuento o una *nouvelle*. Pero estos parámetros resultan difíciles de establecer hoy, ya que se encuentran atravesados por intereses de la industria editorial: los formatos de los volúmenes en los que se editan los textos son los que mejor se adaptan a la actividad editorial y no necesariamente a los deseos del autor. Sí podemos decir que en el cuento el final debe llegar rápido, por ello tiene un número reducido de personajes que no deben complicar la trama, el camino hacia el final. Si en el cuento las coordenadas espaciotemporales no se atan a una referencia clara, en la *nouvelle* buscan identificar un espacio y un tiempo que sumen significado a la trama. La *nouvelle* completa con personajes el universo que presenta para otorgarle verosimilitud al relato; aun así debe tener pocos personajes, un escenario restringido y limitaciones en el tiempo y el tema; una acción

completa, economía, condensación y escorzo, y debe crear además ilusión de austeridad.¹³²

a- Del cuento a la *nouvelle*

En el verano de 1994 Antonio Muñoz Molina publicó el cuento “Carlota Fainberg” en *El País*, a pedido de periódico. El motivo era un homenaje a Robert Louis Stevenson para conmemorar el centenario de su muerte. Para la ocasión se convocó a Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez-Reverte para que publiquen un cuento de algún modo “tocado” por *La isla del tesoro*. El conjunto de cuentos se publicó luego en octubre de ese año por Alfaguara como libro colectivo de esos autores con el título *Cuentos de La isla del tesoro*. Cinco años después el escritor volvió sobre la historia y la publicó como *nouvelle* en formato de libro, presentándola como una reivindicación del género. Es en las variantes entre ambas versiones en donde encontramos la noción que Muñoz Molina propone para la *nouvelle* como género.

La *historia* es sencilla: el motivo de un tesoro, oculto y propio, que nos aguarda en algún sitio, enhebra en la trama la obra de Stevenson un soneto de Borges (“Blind Pew”) y un personaje hechizado por un relato. Dos españoles se encuentran en un aeropuerto: un profesor de filología que se dirige a Buenos Aires a leer un *paper* sobre el soneto de Borges, caracterizado como un crítico literario asimilado al ambiente académico americano, ya casi bilingüe, que ha aprendido a medir cada uno de sus movimientos desde lo académicamente correcto (y la “*political correctness*”). El otro, un locuaz agente de negocios alicantino que desplegará ante el apático profesor la historia de una aventura erótica en Buenos Aires, de manera tal que el *scholar* Claudio quedará lentamente absorto con el discurso de Abengoa: la actitud del profesor, distanciada y crítica, casi escéptica, con el correr de la historia mudará al redescubrir una visión apasionada de la literatura que él ya había perdido. Esta paradoja que descubre en sí mismo el personaje del profesor será acentuada por Muñoz Molina de una versión a otra de la historia, del cuento a la novela corta. Los discursos sobre la literatura representados en cada personaje, que en el cuento sólo se enfrentan, en la novela se descubrirán creciendo recíprocamente como construcciones opuestas que el

¹³² Para consultar las fuentes de esta sistematización véase Goethe (2004), Gillespie (1967), Baquero Goyanes (1949), Cardona López (2003) y Hernández (2000).

profesor percibe, pero de las que no puede escapar. Asimismo, la estructura de ambos relatos tiene la forma de historia dentro de otra historia: el encuentro de los personajes en el aeropuerto, donde están atrapados y refugiados de la tormenta que arrecia detrás de los ventanales, es el marco propicio para disparar la narración. El uso del marco como motivo para contar es un tópico repetido en la literatura, dado que permite introducir un escenario diferente, es casi una necesidad y una técnica para introducir el texto.

Ambas versiones utilizan la primera persona del personaje del profesor para introducir la segunda historia, pero la marcada diferencia está en el uso del tiempo narrativo, ya que el cuento está narrado desde un momento posterior a todo lo que transcurre. El narrador expondrá los sucesos, explicitará las sensaciones que le provocaron en el momento que le ocurrían, y los analizará en función de la situación final que expone la historia. Esta versión nos propone un mundo cerrado, donde el lugar que juega cada personaje será estático y determinado en relación a las concepciones de la literatura que sostienen.

En el cuento, entonces, el narrador recordará desde el presente su encuentro con Abengoa, que primero fue a disgusto pero más tarde provocó el inicio del relato.¹³³ Luego del planteamiento de la escena inicial, que sirve también para presentar a los personajes y delimitarles su rol, cuando el personaje del profesor se sienta atrapado por el relato pasará de la primera persona al discurso referido de la voz de Abengoa: “Era un edificio enorme, me dijo extendiendo los brazos con una gesticulación a la que yo ya no estoy acostumbrado, de quince pisos en su cuerpo central, pero dotado de torreones de diversas alturas, como los rascacielos antiguos de Nueva York, [...]” (C: 175).¹³⁴ Y en el párrafo siguiente:

Su mujer iba a reunirse con él unos días más tarde: Abengoa pensó que el hotel le gustaría. A las mujeres, me dijo, les gusta ir a sitios que parezcan de época, les hace sentirse románticas: «Si de algo entiendo yo, Juan Luis, es de hoteles y de mujeres». Venía sonriéndome con un can de refresco en cada mano, con un traje azul marino que le estaba un poco demasiado justo y un opulento abrigo echado sobre los hombros de una manera que me pareció más bien *old fashioned*. (C: 176) (subrayado mío)

¹³³ El encuentro fortuito o por obra del destino –Abengoa ve en el bolsillo de Claudio un ejemplar de *El país* y lo saluda por español– se repite en ambas versiones.

¹³⁴ Las citas provienen de las ediciones citadas en la bibliografía, y señalo con C las que provienen del cuento y con N las que provienen de la *nouvelle*.

Rompe la primera persona del ahora del aeropuerto. Comienza a *contarnos*, y eso lo hace con discurso referido. A partir de aquí, se sumerge en el relato.

Será central en el cuento la aventura de una sola noche de Abengoa en Buenos Aires, tanto, que por eso el profesor irá al hotel en que sucedió buscando a Carlota Fainberg. Lo que encontrará es un hotel en ruinas envuelto en fábulas, creará ver la sombra de Carlota y la interpretará como un fantasma que recorre los pasillos.

El profesor descubre en el despliegue de los artificios del relato oral de su compañero de aeropuerto el “recóndito tesoro” que nombra Borges en su soneto, y que Muñoz Molina en su artículo “La disciplina de la imaginación” identifica con la literatura: “La Literatura, pues, no es aquel catálogo abrumador y soporífero de fechas y nombres con que nos laceraba aquel profesor [...], sino un tesoro infinito de sensaciones, de experiencias y vidas que están a nuestra disposición igual que lo estaban a la de Adán y Eva las frutas de los árboles del Paraíso” (1993: 56); “Un libro verdadero –porque también hay libros impostores– es algo tan material y necesario como una barra de pan o un jarro de agua. Como el agua y el pan, como la amistad y el amor, la literatura es un atributo de la vida y un arma de la inteligencia y la felicidad” (1993: 52). El cuento, por medio de las sensaciones que atraviesan al profesor, reivindica el relato como forma de placer humano.

Finalizada la historia, decepcionado del conjunto de sus colegas, el profesor extraña a Abengoa. De cuando llega al congreso de filología relata: “Fui teniendo un sentimiento cada vez más agudo de estar al margen, de no enterarme de muchas de las cosas que se decían [...] Me preguntaba si de verdad valdría la pena convertirme en full profesor, ahora que tenía tan cerca ese sueño”(C: 197-198). Se observa que el planteo en el cuento es binario: el *scholar* que se enfrentaba a la experiencia del relato ajeno al goce literario que experimentaba Abengoa, luego de esa experiencia se siente ajeno al mundo académico, su mundo anterior.

b- Como *nouvelle*

Es Paul Heyse quien, a partir de su análisis del relato noveno de la tercera jornada del *Decameron*, concibe la repetida frase de que toda *nouvelle* debe tener su halcón, su elemento aglutinador en torno al cual gira la trama, capaz de diferenciarla de otras mil

narraciones. En el texto de Muñoz Molina el personaje de Carlota funciona como tal, pero está presente en ambas versiones. Es el armado estructural de esta reescritura del cuento el que le imprime su identidad como *nouvelle*. Como he referido previamente, el género tiene una tradición en la narrativa occidental, pero en España no ha tenido la misma continuidad. En la presentación de su novela corta¹³⁵ dice Muñoz Molina:

Muchas novelas que se publican ahora son, técnicamente, novelas cortas, pero sus autores y sus editores procuran no decirlo, sabiendo que aquí lo breve se califica de menos y se considera secundario. Si alguien dice abiertamente que ha escrito una novela corta enseguida se sospechará que no ha tenido capacidad o talento para escribir una novela larga. Pero la novela corta es tal vez la modalidad narrativa en la que mejor resplandece la maestría. Quien lee *Otra vuelta de tuerca*, *La invención de Morel*, *La muerte en Venecia*, *Los adioses*, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, encuentra a la vez la intensidad y la unidad de tiempo de lectura del cuento y la amplitud interior de la novela. La razón principal para escribir un libro es la misma que para leerlo: que a uno le guste mucho estar haciendo lo que hace. Lector inveterado de novelas cortas, yo he disfrutado tanto inventando y escribiendo esta *Carlota Fainberg* que me ha dado algo de pena que se acabara tan pronto. (N: 13)

Más allá del gesto de *captatio benevolentiae*, hay en el autor una justificación en la elección del género, reivindicativa tanto en el afirmar que muchas novelas que se publican son técnicamente novelas cortas aunque no lo expliciten, como en la enumeración de un canon propio de *nouvelles* que por sí mismas justifican la existencia del género. Entre ellas, dos de escritores hispánicos (Juan Carlos Onetti y Adolfo Bioy Casares).

La *nouvelle* respecto del cuento presenta varios cambios, más allá de su longitud. La historia de la aventura de una noche de Abengoa crecerá con tintes fantasmagóricos y con una cita homenaje a *La invención de Morel*: se repetirán las acciones dos noches, que para Abengoa será la idéntica escena repetida sin que lo pueda comprender:

El cansancio, la angustia, enredaban el sueño y el recuerdo. La noche anterior había pensado que el encuentro prodigioso que estaba sucediéndole era irreal y era también irrepetible: pero todo se repitió, casi punto por punto, desde los boleros en el tocadiscos anticuado hasta las carcajadas y los gritos de Carlota, y también el ruido de la tormenta y la furiosa lluvia contra los cristales, y los cigarrillos ávidamente fumados por ella, echada en el respaldo, contando las mismas historias sobre triunfos teatrales con la misma convicción y la misma

¹³⁵ El autor utiliza la forma "novela corta", que es la aceptada por la RAE.

amargura que si él no las hubiera escuchado ya, [...]. Había vuelto a tener los mismos accesos de silencio y miedo, cuando se llevaba el dedo índice a los labios hinchados como si hubiera oído que se acercaba alguien, y lo único que él escuchaba era el ruido del ascensor. (N: 109-110)

El personaje, además, matizará con comentarios sobre su matrimonio y su trabajo, y el modo en que fue expulsado del hotel al ser descubierto como empresario español. Esto otorga al personaje espesor novelesco, superando la sencillez del mero tipo que aparecía en el cuento.

c- La forma

El texto presenta una doble estructura: una externa (el aeropuerto de Pittsburgh envuelto en una tormenta de nieve que *atrapa* a los pasajeros dentro; dos personajes sentados frente al ventanal), y otra interna, que es la historia en el hotel en Buenos Aires narrada por un personaje. En la primera el narrador será el profesor, que contará las circunstancias por las cuales ambos personajes llegan a estar sentados juntos en la escena y luego referirá el relato del otro pasajero. Hay entonces doble narrador y doble historia: en la versión de la *nouvelle* la historia personal previa de Claudio, que aparecerá en *flashbacks* que ralentizan el avance, resulta una clave importante para dotar de sentido al relato de Abengoa. Este segundo personaje también vemos que crece en complejidad respecto del cuento. Por otro lado, cambia el tiempo de narración; el relato en presente del profesor, interpretando sus propias circunstancias vitales a partir del “tesoro” que encuentra en el arte de relatar de Abengoa, entrelaza definitivamente la historia externa y la interna, aumentando así la complejidad de esta versión respecto de la del cuento.

En la *nouvelle* aparecen personajes sólo mencionados o inexistentes en la versión cuento, lo que abre el juego para incorporar nuevos discursos. Un argentino, que había trabajado con Claudio en Estados Unidos, pone en escena la posibilidad para Claudio de volver a España. Mediante digresiones a la trama, en esta novela corta generará espacios nuevos con los que hablará de Argentina y los argentinos, y registrará los clisés de los latinoamericanos en el mundo. Recordará sus años en Madrid, reconstruyendo un poco melancólicamente la España que representa Abengoa. La relación con este personaje se cifra

teniendo en cuenta que más de una vez le recuerda bruscamente a su padre, sintiéndose Claudio intimidado por esa figura y su explosión discursiva, que lo atrapa con el relato, que lo convierte en un “lector hembra” (según él mismo siente). Si en el cuento la condición de “naif” que encontraba en su interlocutor le parecía a Claudio “saludable”, por incorrupto y ajeno a los discursos de la academia sobre la literatura, para el *scholar* más delineado de la *nouvelle*, que añora la literatura que se preocupa por contar historias, que es perseguido y atacado por una crítica que solo da cuenta de las relaciones políticas de las instituciones dentro del campo literario, se transforma en “envidiable”.

El texto sostiene una ácida crítica hacia la concepción del arte *para iniciados*. Describe con ironía el ambiente académico y las circunstancias del congreso, y principalmente desplegará una concepción de la literatura que dialoga con la figura del crítico literario. Es este un tópico que cuenta con una larga tradición literaria también, y en el que los escritores con gran éxito de público, como Muñoz Molina, se refugian ante las críticas adustas de los intelectuales que creen posible separar arte culto y arte para el gran público, o que desprecian la vinculación del hombre común con el arte, cuestión a la que alude el personaje de Abengoa. Esta discusión, vigente en toda la literatura española desde en entre siglos XIX-XX, podemos remitirla a la postura de la llamada generación del 98 y el “problema de España”. Los argumentos que operan son los mismos y las fuerzas dentro del campo también. Referido a los noventayochistas, describe Facundo Tomás la actitud de los llamados “intelectuales”:

Los intelectuales se despegan del resto de la sociedad para constituirse en clase separada con aspiraciones regentes; los términos «vulgar», «vulgaridad», «cotidianidad» se prodigan en los escritos, habitualmente como señal de rechazo y desprecio aunque, en otras ocasiones, designarán un «objeto de laboratorio» digno del estudio del intelectual –es notoriamente el patrón de buena parte de la literatura de Azorín, así como la «intrahistoria» de Unamuno. En las propias citas que Inman Fox señala como las primeras que ha encontrado en que se utiliza el sustantivo [intelectual], éste aparecía con un sentido claro de oposición, o al menos separación, con las masas, con la gente. (Tomás 1998: 34)

Esa separación es la que existe entre Claudio y Abengoa, crítico y relator. Asimismo, “vulgaridad” es la palabra que resume la primera impresión que el viajante deja en el académico. Esta dicotomía acentúa las oposiciones de la estructura de la *nouvelle*, que se

complementa entonces con un doble espacio, tiempo doble y dos protagonistas –uno para cada relato, una historia dentro de otra historia, un marco y una historia engranada–. Con estos elementos ya podemos hablar de *nouvelle* pensando en las correspondencias con la tradición del género. En ese sentido se refiere Hernández (2000) a las *Nouvelles* de Meyer:

El marco no es aquí un mero añadido, un recurso que facilita al autor la distancia entre el tiempo presente y la historia (Meyer crea siempre un personaje de ficción, a través del que se expresa y tras cuya máscara se oculta sin temor a ser descubierto como organizador de la trama narrativa), sino un recurso que convierte el propio hecho de narrar en una *Novelle*: el proceso narrativo se convierte de esta forma en argumento literario. No interesa tanto *qué* es lo que se cuenta, sino *cómo* se cuenta. (Hernández 2000: 454)

Del mismo modo, el personaje del profesor del libro de Muñoz Molina escucha el relato de Abengoa: son sus modismos, sus pausas, sus maneras de construir las atmósferas de las escenas; el *modo* en el que se cuenta es lo que despierta el interés de Claudio, tanto como para entregarle el valor de ese tesoro que busca el ciego Pew en el soneto de Borges.¹³⁶ El modo como se cuenta el segundo relato compone el nudo argumental del primer relato.

En el mismo sentido, Cardona López (2003) comenta los argumentos de Lauren Cowdery sobre la *nouvelle* y dice que “Cowdery se basa en las ideas de Henry James y afirma que en la *nouvelle* debe predominar el significado (*subject*) sobre la historia (*story*). Define la historia como ‘la sucesión de eventos que contiene la trama de acción de la ficción’, y el significado como ‘el recurso de significación humana –o sea la dimensión moral– y también el recurso del orden –o sea el mérito artístico’”. El significado en la *nouvelle* de Muñoz Molina cobra importancia por sobre la historia, más allá de la aventura de Abengoa. El profesor descubre que, cada vez que el personaje cuenta su historia, la reactualiza en el placer de contarla, y que este es tanto más fuerte que el placer de haberla vivido.

Ahora imaginaba que no estaría sólo recordando a Carlota Fainberg, sino

¹³⁶ “Blind Pew”: “Lejos del mar y de la hermosa guerra,/ que así el amor lo que ha perdido alaba,/ el bucanero ciego fatigaba/ los terrosos caminos de Inglaterra.// Ladrado por los perros de las granjas,/ pifia de los muchachos del poblado,/ dormía un achacoso y agrietado/ sueño en el negro polvo de las zanjas.// Sabía que en remotas playas de oro/ era suyo un recóndito tesoro/ y esto aliviaba su contraria suerte;// a ti también, en otras playas de oro,/ te aguarda incorruptible tu tesoro:/ La vasta y vaga y necesaria muerte. (J.L. Borges, *El hacedor*)

también viéndola, porque hasta sus arrebatos de romanticismo debían de tener una sustancia práctica, un fondo tangible, sin la menor neblina de desmemoria o de melancolía. “Como si hubiera un tesoro esperándome y fuera mío aunque yo no vuelva nunca para recogerlo”, me había dicho. (N: 91)

Ese significado, el del disfrute de los placeres de la literatura por sobre las interpretaciones escépticas de un crítico literario, es el valor añadido que proporciona la *nouvelle* y el énfasis está propuesto a partir de las numerosas interrupciones de la narración para volver al marco en la conciencia del narrador externo. Otra vez, la separación de los intelectuales del resto de la sociedad fundamentado en un goce racional se puede rastrear en España en el entre siglos XIX-XX, consolidado luego en doctrina en los textos de principio de siglo de Ortega y Gasset. Tomás argumenta:

Así pues, los escritores noventayochistas inauguraron una actitud estética que se convirtió en dominante a partir de la primera década de este siglo y se constituyó en pensamiento rector de la cultura española. Uno de sus principales fundamentos era esa división entre los «intelectuales» y el resto de la sociedad, por lo que lo «vulgar», «las opiniones de todo el mundo», tantas veces reclamadas por Azorín, materia básica de las novelas de Baroja, objeto de laboratorio para Unamuno, se convirtieron sin embargo en uno de los más importantes motivos de crítica. Ortega y Gasset se encargó de sistematizar esas ideas en el interior de un conjunto de razonamientos relativamente estructurados, argumentándolas con coherencia interna. (Tomás 1998: 41)

Ortega se separa entonces del gusto popular. Así lo hará también el profesor ante el relato de Abengoa. A través de esas interrupciones aparece el “significado” de la *nouvelle* en las reflexiones del *scholar*:

[...] ¿Sabes a quién vi aparecer?

Dije que no con impaciencia, ya puerilmente atrapado en el relato: en su manejo de las pausas Abengoa mostraba un perfecto control de los *devices* narrativos.

—A una tía de caerse de espaldas —dijo, triunfal, tras unos segundos muy calculados de silencio—. A la mujer más guapa que he visto en mi vida.

IV.-

Abengoa era un yacimiento inagotable de sexismos verbales, un arcaico depósito sedimentario del idioma español (y de las implícitas ideologías patriarcales de dominación) con el que yo me había topado por azar en el aeropuerto de Pittsburgh, aislado no se sabía para cuánto tiempo por uno de los *blizzards* más tremendos del siglo, según repetían con victorioso entusiasmo los *weather men* (y *women*) de la televisión. Me veía a mí mismo como enfrentado a un *case*

study, como un antropólogo que encuentra de repente a uno de los últimos miembros de una tribu al filo de la extinción. ¿Cuántos años habían pasado desde la última vez que yo oí hablar de (*quote*) «una tía de caerse de espaldas» (*unquote*) ¿Diría también Abengoa que aquella mujer a la que vio en el pasillo del Town Hall estaba como un camión o como un tren, o que (comillas, por favor) «tenía un polvazo»? (N: 57-59)

Muñoz Molina identifica en el texto el relato de Abengoa y el deseo erótico. El interlocutor, que estaba alejado del goce de la literatura, lo está también del deseo que se filtra en la selección semántica de las palabras de Abengoa. En *Pura alegría* afirma: “Yo sé que la oscuridad tiene más prestigio intelectual que la transparencia, y la confusión que la serenidad, pero también sé que, si la mayor parte de los estudios sobre literatura a la moda de estos tiempos son ininteligibles, casi todas las mejores obras de la literatura pueden ser entendidas y disfrutadas por cualquiera, sin otra condición que un dominio solvente de la lectura y un poco de atención” (*Pura*: 14).

La novela corta de Muñoz Molina se ciñe a la estructura dramática citada por la crítica para el género: planteamiento (situación original de los personajes en el aeropuerto conversando); desarrollo (se dispara el relato de Abengoa cuando Claudio se refiere a Buenos Aires); nudo (escenas en el Town Hall de Buenos Aires, ahora referidas por el segundo narrador); ralentización de la tensión dramática (el primer narrador interrumpe la narración con sus reflexiones que vinculan el segundo relato con su vida personal,¹³⁷ a partir de imágenes que con analepsis explican la situación actual); catástrofe (en el relato interno expulsan a Abengoa y su esposa; en el externo, cuando se presenta Claudio en el congreso es humillado y desautorizado por quien va a ocupar su lugar en la universidad). Este último episodio es el momento desesperado del personaje, que provoca el giro inesperado en su vida. Es esencialmente trágico, ya que entra en conflicto con la sociedad: debe adaptarse o fracasar, el necesario *giro inaudito* que pide Goethe en su *Poesía y verdad* para las *Nouvellen*. A diferencia del cuento, en la *nouvelle* este episodio no se refiere como sucedido en el pasado, sino que el personaje lo relata mientras lo experimenta, lo que otorga a la

¹³⁷ “Mi locuaz compatriota había empezado poco a poco a interesarme, pero no por sus devaneos sexuales, sino por los textuales, y por el modo en que yo, como un lector, podía deconstruir su discurso, no desde la autoridad que él le imprimía (¿se ha reparado lo suficiente en los paralelismos y las equivalencias entre *authorship* y *authority*?) sino desde mis propias estrategias interpretativas, determinadas a su vez por el *hic et nunc* de nuestro encuentro, y –para decirlo descaradamente, descarnadamente– por mis intereses. No existe narración inocente, así que el texto es a la vez la batalla y el botín [...]” (N: 32).

trama complejidad y expectación. La ampliación del texto que produce el cambio de género suma significados y enriquece estéticamente el libro.

d- Lectura final

El paso del texto de Muñoz Molina de cuento a *nouvelle* permite individualizar rasgos que particularizan este género. En una primera instancia nos hace dudar acerca de la verosimilitud de lo que cuenta el narrador interno, pero al incluir los elementos fantásticos en el relato marco se transforma en la clave de la *nouvelle*. La mujer fatal, que es fantasma, que es sombra, es el halcón de *Carlota Fainberg*. Asimismo, la fortuita y continua implicancia del relato de Abengoa en el presente del profesor Claudio lo convierten en el hecho “inaudito” que pide la primera etimología de las *nouvelles*, el acontecimiento único y especial. Del mismo modo, la instancia de la narración por un personaje de ese hecho inaudito también se convierte en estructurante de la trama.

Dentro de la trayectoria de la obra del Muñoz Molina, estas dos novelas cortas de 1999, *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca*, tienen la particularidad de permitirle explorar otros temas fuera del universo novelesco que el autor crea en torno a Mágina (presente en *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *El dueño del secreto*, *Los misterios de Madrid*, *Plenilunio*, *Ventanas de Manhattan*) y justifica la propuesta de géneros del prólogo de *Carlota Fainberg*. Se desprende también de los temas y tópicos de su novela más leída hasta entonces, *El jinete polaco*, pero mediante una explícita reivindicación del arte del gusto popular por la narración. *Carlota Fainberg* justifica el éxito de *El jinete polaco* porque vindica la narración por los sentidos, la búsqueda de los placeres de la lectura. Viene a poner en entredicho la sistematización en “dos gustos” opuestos:

Una conciencia del mundo como negación radical del presente que necesariamente deriva en la orteguiana separación del intelectual y las masas, en la sistematización de «dos gustos» abiertamente opuestos entre sí, caracterizados uno como «racional», capacitado para establecer la suficiente distancia respecto a la obra de arte como para permitir juzgarla desde fuera; el otro como «cordial», «sensorial», «ingenuo», gozador inmediato del presente absoluto en el que la conciencia del fin se diluye sin posibilidad de memoria histórica ni sentimiento de futuro, ineludiblemente concibiendo la obra de arte como servicio a la vida, [...] Es el gusto popular, «cordial», «ingénuo»,

declaradamente vitalista, el único que puede informar hoy –a las puertas del tercer milenio- toda estética, todo pensamiento con posibilidades de firmeza y expansión renovada. Ahí se coloca Blasco Ibáñez, como su amigo Sorolla, cosa que explica la negación que conocieron después de muertos, el rechazo por la conciencia de un siglo XX impregnado del sentimiento de futuro de la vanguardia, un siglo que afortunadamente termina en Europa abriendo las puertas del goce del presente para entre muchas otras cosas que podamos volver a complacernos sin ningún complejo de inferioridad con Blasco, con Sorolla y con todas las negaciones que llegaron a amargarnos la existencia. (Tomás 1998: 51-52)

En el relato del alicantino Abengoa, Muñoz Molina inscribe su opción por una literatura vital, que relate la aventura de la vida de los personajes, alejada de las discusiones teóricas. Esta es una novela corta, pero que retoma en sus líneas la materia de la que están hechas las mejores escenas iniciales y los vertiginosos finales de sus novelas.

La prosa de Muñoz Molina luce bruñida en esta reescritura en la que ha cambiado mucho más que la extensión del texto. El entramado del tiempo a través de la superposición de las historias de los personajes, construye una arquitectura perfecta en esta *novela corta*, que vuelve sobre el motivo del tesoro a través de la melancolía de Claudio. Este texto, que es tanto la historia de una aventura, una intriga, una reivindicación del relato tradicional, una protesta a la analítica mirada de la crítica, una burla a las «*gender wars*» y a lo «políticamente correcto», constituye un excelente pretexto para seguir buscando el “recóndito tesoro”, para seguir leyendo novelas. (Corbellini 2000: 228)

5-Las novelas *largas* de Alfaguara

5.1- Cambios

a- Ardor guerrero. Una memoria militar¹³⁸

Con un epígrafe de Montaigne (“Así pues, lector, yo mismo soy la materia de mi libro”) y una foto del autor en uniforme de fajina (ver imagen 14), se abre este libro de Muñoz Molina de 1995, que resulta una memoria reflexionada sobre la condición humana en situaciones de encierro y opresión. El libro es la memoria de la experiencia del servicio militar y de cómo ella participa macabramente en la construcción de la identidad del autor, ya que las condiciones de alienación y hostigamiento traen a la superficie lo menos humano del sujeto.

En el primer capítulo sostendrá una justificación para la escritura de este libro, que se adivina surge de la necesidad de contar, por no poder desprenderse del recuerdo, del carné militar que sigue apareciendo entre sus papeles, y de los sueños, las pesadillas que lo llevan de nuevo al cuartel:

Pero el miedo, en el despertar, se mantenía intacto, no gastado por el olvido: miedo y pánico, vergüenza por tanta sumisión y asombro de que aquellos sentimientos pudieran haber durado tanto, siguieran actuando sobre mí sin que yo lo supiera, debajo de mí, en aquella parte de mí mismo a la que no llega el coraje, ni el orgullo, ni siquiera la conciencia de una cierta dignidad civil. [...] Y lo peor de esa parte del sueño era que casi todas sus exageraciones oníricas se correspondían exactamente con los hechos más crueles de la realidad. (*Ardor*: 12)

Es este un libro diferente respecto a los que había ya publicado el autor: no es una novela que relata unas estetizadas memorias de personajes de pueblos del interior español, pero constituye con esos libros un conjunto complejo donde las completa. Muñoz Molina hasta aquí nos había relatado ese pasado español del siglo XX en el cuerpo de otros protagonistas sobre los que colocaba la literatura. Ese ciclo podemos pensarlo, al menos en 1994, después de publicar una novela de *mundo completo*, proteica, como *El jinete polaco*, acompañada además su escritura y su aparición con la repercusión que tuvo, con la

¹³⁸ Se publica en marzo de 1995 por Alfaguara, y ese mismo año tiene una edición por el Círculo de Lectores. En 1996 tiene una edición de Alfaguara Bolsillo, y en el 2000 como Suma de Letras-Punto de Lectura. También en el 2000 la edita RBA. En total registra ocho ediciones diferentes.

sobreexposición del Premio Planeta. También se completa el ciclo con la asignación de una identidad pública como autor, como novelista, como ganador del Planeta, como referente de la “nueva narrativa española”.

Con *Ardor guerrero* busca transitar otros caminos. Para abordar el análisis para esta nueva etapa el énfasis debe recaer sobre el rasgo de *ficción*, en su doble valor gnoseológico y estético. ¿Por qué estas memorias, este fragmento de autobiografía, es literatura? Albert Chillón en su libro *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, en el que Manuel Vázquez Montalván firma el “Acta de nacimiento del comparatismo periodístico-literario”, propone una definición para la literatura que pueda albergar todas las manifestaciones que hoy consideramos tales para pensarla en su sincronía, y formula como definición: “La literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia” (1999: 69).¹³⁹

“Es un modo de conocimiento” implica que en la escritura del texto el autor y el lector encuentran un modo de cognición. Publicar esta memoria militar y encontrarles una causalidad a una serie de hechos alrededor de su reclutamiento constituye para Muñoz Molina un modo de comprensión de su pasado y de la construcción de su identidad; su empeño político hoy por mantener el civismo y exigir a la sociedad civil que asuma sus responsabilidades políticas se explican en la *incivilidad* que ve, relata y condena en los cuarteles.

Estas memorias son de “naturaleza estética”, porque buscan cultivar las facultades sensibles y desarrollar la imaginación simbólica pues no son tampoco crónicas secas. Busca “aprehender y expresar”, *mimesis* pero también *poiesis*, representación y expresión; la literatura se produce en tanto es lenguaje. Escribir las memorias de esos hechos de 1979 los recrea en un modo simbólico y los dota de significado efectivo; en el lenguaje vive el pensamiento, la reflexión sobre aquellos hechos. Al recordarse a sí mismo reconstruye también su vínculo con la escritura, la lectura, y cómo ese vínculo lo prefigura como Autor.

Ardor guerrero completa a *Beatus ille* y a *El jinete polaco*, porque sitúa al autor en la isotopía temática de aquellos, sus relatos, y con ello, al estar su propia identidad en este

¹³⁹ A continuación reflexiono sobre la pertinencia de esa definición a partir de los considerandos de Chillón en las páginas 69 a 73.

libro, justifica la escritura de la memoria del siglo XX. Asimismo, también será una muestra de las potencialidades expresivas, ya que el estilo y los procedimientos narrativos que use serán los que el autor ha utilizado hasta aquí en sus novelas, y que ahora utiliza en una *memoir*. Baste de ejemplo este fragmento en el que describe un plato que se servía en las fondas del pueblo al que accedían los soldados el día de permiso:

El urtain, lo mismo por su tamaño que por su composición y su textura, era más que un plato el sueño materializado del hambre. [...] Comerse un urtain, el primero de todos, después de una semana de soportar el rancho del campamento, constituía un delirio de gula, aunque ni los huevos ni la carne fueran demasiado frescos y las patatas estuvieran refritas. En la imaginación cuartelaria, en los paraísos artificiales que todos acabábamos compartiendo, el sueño del urtain se situaba en una posición tan de privilegio como el sueño de la novia con la que se iban a satisfacer las más desatadas ambiciones carnales durante el permiso de la jura. (*Ardor*: 118-119)

Los modos de la descripción y el tono elegíaco repiten el estilo constante que ya le conocíamos, el estatuto de *ficción* o *memorias* no modifica la prosa del autor. El cambio está en integrar sus propios recuerdos *con su nombre* dentro de sus obras de creación. Esta prosa testimonial suma nuevos aspectos en la discusión sobre la vinculación de lo público y lo privado. Al introducir su historia personal en el relato de la memoria de los estertores de la dictadura, Muñoz Molina vincula su individualidad con el tejido social que observa las transformaciones de los años setentas en España. Asimismo, se legitima como relator de la memoria del siglo XX al incorporarse como protagonista. Al respecto, y reflexionando sobre la obra de Luis García Montero, ha dicho Oleza:

La propuesta poética que hace Luis García Montero para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia, la de "reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico", la de "concebir la intimidad como un territorio ideológico" (García M. 1993: 18). Esa es la propuesta que define como realismo singular, "una reivindicación poética y política de la individualidad" (1993: 24), reivindicación que Antonio Muñoz Molina convierte en eje argumental de sus dos grandes novelas, *Beatus Ille* y *El jinete polaco*, o en este híbrido de autobiografía, panfleto y novela –tan postmoderno– que es su último libro, *Ardor guerrero*, en que la experiencia privada del servicio militar del propio autor se impregna de experiencia colectiva e histórica, desplegándose con procedimientos de ficción sobre una urdidumbre

de realidades referenciales. (Oleza 1997: 3)

La experiencia privada se impregna con la experiencia colectiva, y el autor se transforma en legítimo locutor testigo de la memoria de un siglo. Muñoz Molina la describe hoy “No es una ‘novela de la mili’. Ni siquiera es una novela: es una memoria personal en la que no me permití ni un rasgo de ficción, y en la que quise contar un tiempo convulso, el final de los años 70, a través de la experiencia de un hombre joven que se ve sometido a la disciplina militar y confrontado con zonas no muy agradables de los seres humanos, él mismo incluido” (Publicaciones). Esta novela, junto con las *nouvelles*, abre una época de exploraciones con la forma de la prosa del autor después de la novela *Planeta*. El siguiente libro, *Plenilunio*, continuará con esa tendencia.

b- *Plenilunio*¹⁴⁰

Para la aparición de *Plenilunio*, de 1997, se genera expectativa en la crítica, ya que lo considera el primer libro con formato de novela desde *El jinete polaco* en 1991. Es un libro muy duro por el tema (un policía que busca al culpable del ataque sexual y muerte de una niña), construido con largos monólogos interiores en los que el personaje del policía reflexiona sobre la condición humana y la identidad. Esta reflexión parte tanto de pensar la identidad del delincuente, como la del personaje del inspector, que toma la resolución de este delito como medio para encontrar un sentido a su vida y a su identidad.

Incluyo esta novela entre las que considero diferentes con respecto al ciclo anterior, ya que visiblemente se despegaba del cronotopo que marcaba la vasta producción de Muñoz Molina. No la alienta el agobio gris de la dictadura, y aunque la ciudad en que transcurre la trama remite al lector iniciado con detalles e indicios a la *Mágina* literaria de las novelas del autor, la escenografía se borra para centrarse la escritura en las reflexiones del personaje.

¹⁴⁰ La publica Alfaguara en febrero de 1997 (y la reeditará en 1998 y en 2006). También en 1997 se edita por el Círculo de Lectores; en 1999 por RBA; y en 2000 y 2008 por Suma de Letras-Punto de Lectura. Mereció el Prix Fémina francés de 1998.

Con respecto al estilo, el autor reconoce que: “Mientras la escribía estaba leyendo a Simenon y a Saul Bellow, y *Luz de Agosto*, de Faulkner. A uno le gustaría no ser indigno de sus mejores influencias” (Publicaciones) Es notorio ese cambio de estilo, que el autor refinará para *El viento de la Luna* de 2008, donde lo maneja con maestría, lo que permite que los tiempos de la lectura acompañen mejor a los de la narración.

Considero que es en proyecto una novela muy ambiciosa, pero, por alguna razón, los quizás demasiado extensos monólogos internos de los personajes (que brillan maravillosamente en otras novelas como *El jinete polaco*) no permiten que se luzca la eufonía que la prosa de Muñoz Molina tiene en otros libros. Probablemente el tema elegido para la trama policial, el ataque a una niña y su muerte, no colabore para un discurso eufónico.

7.2- *Sefarad*¹⁴¹

Empezó como un cuento breve y se fue multiplicando en tantas historias entrelazadas que no había manera de darle fin. Tantos años después aún sigo descubriendo testimonios que podrían haber encajado en ésta que llamé novela de novelas, sin saber a dónde me llevaba mientras la escribía. (Publicaciones)

a- Deber de novelista

Muñoz Molina ha encontrado el modo de escribir su propio relato de la historia dentro de sus novelas. He analizado ya en *Beatus ille*, *El jinete polaco* y *El invierno en Lisboa* la lenta pero constante construcción de un discurso que utiliza los hechos relevantes de la historia del siglo pasado en España como marco o motivación para narrar las historias de la vida privada de sus personajes, los hombres anónimos del siglo XX. Este proyecto de escritura ha alcanzado un nuevo estado en su novela *Sefarad*, texto que toma como escenario a Europa entera. La novela, transformada en herramienta para el recuerdo de hechos imposibles ya de reconstruir, se compone del relato de cientos de momentos únicos y privados, pequeños, pero que han sido esenciales en la vida de cada uno de esos hombres. Mediante estos mosaicos se confecciona un lienzo que retrata la discriminación y la marginación como motivos recurrentes. Del examen del texto se desprende que el lugar que se asigna hoy Muñoz Molina como autor con respecto a la sociedad, y el que le asigna a la literatura, plantea un nuevo compromiso, un *deber* como novelista no ya con las “grandes teorías” ideológicas, sino con la cotidianeidad terrible de algunos hombres comunes. Esta concepción de la literatura lo lleva también a transitar las fronteras de los géneros en el

¹⁴¹ La edita por primera vez Alfaguara en 2001, y hará otra edición en 2007. El Círculo de Lectores la edita en 2007; y Punto de Lectura en 2002 y 2006. La novela pasará a Seix Barral en abril de 2009, y en septiembre de ese mismo año verá una edición en Booket. En agosto de 2010 se editó en soporte digital.

sentido canónico de su definición. Al respecto dice Macciuci:

...[L]a disolución de las fronteras de géneros y disciplinas es una dominante en la literatura de la memoria. El mestizaje con los géneros del yo –dietarios, memorias, autobiografías, autoficción– como con los discursos filohistóricos – crónica, novela histórica, documento, testimonio– tiene una alta incidencia en este proceso. El relato resultante es uno poroso a los saberes y discursos de la historia, el derecho, la filosofía, el periodismo y, muy especialmente, a los debates y reflexiones que dan cuenta del modo en que una sociedad elabora y resuelve la herencia de recuerdos acumulados que son tamizados por las inquietudes del presente pero también, cuando no es un mero ejercicio arqueológico, por los proyectos para el porvenir. (2010b: 20)

La propuesta de *Sefarad* como novela, como texto, abre el recorrido que el autor transitará luego con *Ventanas de Manhattan* y *Días de diario*. El autor subtitula a su libro “una novela de novelas”. En este simple juego de palabras que abre el texto, el relato y los modos de circulación del relato son protagonistas de un nuevo episodio en que el lenguaje germina a través de las palabras en busca de una nueva forma para la literatura. En este libro personajes de ficción se entrecruzan con personajes del siglo XX y con textos de autores del siglo XX. La discusión que generó al ser publicado acerca de si era o no fiel a las “vidas reales”, a los “hechos históricos”, que algunos críticos decían “realmente” conocer, puso en evidencia que la comunión en la literatura del discurso histórico y la ficción genera una tensión que hoy sigue desestabilizando lectores.¹⁴² Es oportuno agregar aquí que simultáneamente a la aparición de *Sefarad* Anagrama publica la exitosísima *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Dicho libro se transforma rápidamente en *best-seller* y tema de conversación en la España toda, por la posibilidad de reconciliación sin matices que propone, por la ambigüedad entre novela y reportaje que plantea el autor, y porque toma como personaje central una de las figuras claves de Falange. Esto provoca que la discusión entre ficción e historia esté presente en los reportajes y en las declaraciones cuando se presenta *Sefarad*.

Esta novela es el relato de la añoranza, el recuerdo melancólico de lo que se ha perdido, pero este tema no será abordado como un tema central sino a través de un sinnúmero de pequeñas evocaciones de personas que han perdido parte de la que creían su

¹⁴² Para un ejemplo de esa discusión ver Serna (2001) y Mora (2000).

historia, que solo tienen sentido en la totalidad del relato de la civilización europea de la centuria. El libro recopila memorias personales que se enmarañan unas con otras a lo largo de los diecisiete capítulos que la componen, de personajes diversos que comparten entre sí un destino único de añorar lo que no se tiene. La mirada de un oficinista insatisfecho que por las veredas de Madrid se encuentra con un antiguo paisano le otorga el marco a Muñoz Molina para contarnos no solo la historia de esos personajes sino también las vidas de estos personajes cuando eran niños, en otros lugares: “no somos todos los días la misma persona”, dice el narrador, y nos transporta en el tiempo y el espacio en busca del relato. El tren aparece una vez más como medio necesario y como tópico para naufragar entre las distintas edades y suertes; aparecerán los que conducen a la frontera, al destierro, al amor (como en la historia de Kafka y Milena), al exilio, al *Lager* alemán o al *gulag* soviético.

Sefarad construye la memoria de los perseguidos del siglo XX con una especial atención a la *shoá* como paradigma del momento de las pérdidas de los lugares y las identidades. Lo que está presente no es la lectura ideológica ni filosófica de lo que hizo crecer tanta barbarie, sino cómo algunos actos de algunos hombres determinan el cambio trascendental en la vida de otros. Es el relato de la vida de esos hombres. Dice el autor:

Es una novela de judíos en el sentido de que son una construcción de aquellos que quieren expulsarlos de los sitios. En este sentido, todo el mundo es judío o puede ser judío en cualquier momento. Es la historia del siglo XX, la historia de gente tradicionalmente perseguida porque, como los judíos, son culpables de lo que hacen en los sueños de los otros. Cualquiera puede tener su Sefarad. Todos somos posibles condenados. (Mora 2000a).

Como podemos leer, la novela también busca cumplir una voluntad historiográfica, un compromiso con la memoria como el que he analizado para *Beatus ille* y *El jinete polaco*, pero que ahora trasciende las fronteras españolas para pensarse europea.

b- Las voces del relato

Cada personaje “relata” su propia historia. Muñoz Molina justificó este procedimiento diciendo que no quería apropiarse de las historias de otros sino contarlas, sin

que perdieran su identidad. Los procedimientos que usa para incorporar otras voces son diversos, y eso otorga dinamismo a la trama. Díaz Navarro ha dicho al respecto: “En ocasiones, el narrador imagina lo que pudo pensar el personaje, por ejemplo, cuando sabía que lo iban a detener o a deportar, y ahí a veces emplea la segunda persona, de manera que el lector se implica más en el texto; esto es, se trata de una ficción verosímil, pues lo que pudo suceder se articula claramente sobre lo que sucedió” (2004: 20). Convierte en literatura la historia de otros. El título del libro, que nos remite directamente a España, carga con una mayor responsabilidad simbólica: señala a España pero a través de la diáspora. La novela en sí no está centrada en ningún territorio en particular, vaga entre uno y otro y entre el recuerdo y el presente de la narración. El autor ha referido que, para los españoles, el Holocausto ha sido algo ajeno, aunque muchos republicanos hayan terminado en las cámaras de gas. Argumenta entonces que, al conocer las vidas de estas personas, se le presentan a él como una gran historia que debe ser escrita, que no debe perderse, y por eso se propone organizar el libro con esos retazos: “más que inventar una novela, lo que he hecho es seguir el hilo de las narraciones y de las vidas. Ésta es la verdadera novela” (Muñoz Molina 2001a).¹⁴³

En la elección de estas historias se deja de lado lo que él llama el “provincianismo español” y se piensa Europa como unidad. Sin embargo, el libro es un diálogo constante, ya que pasa del hombre de provincias que vive en Madrid a Víctor Klemperer en Viena, a Primo Levi en Auschwitz, a Evgenia Ginzburg, a exiliados españoles en Moscú luego de la Guerra Civil, a un militar español de la División Azul en el frente de Leningrado, o a el señor Isaak Salama, judío sefardí que dirige el Ateneo Español en Tánger. Se trata de personajes diversos que comparten entre sí un destino único de añorar lo que no se tiene, y en ellos mismos conviven varias historias: el niño sefardí que ve a los Cruz y Flecha llevarse a su madre en Budapest se transforma en ciudadano español en Tánger, es el joven que reniega contra la religión de su padre y huye a Madrid, es el paralítico que se enamora de una mujer en el tren y no se anima a conquistarla pues no puede saltar la barrera de su propia discapacidad, es el

¹⁴³ La mayoría de las fuentes que utiliza el autor son libros de memorias que señala al final del libro. La mayoría de ellos, al momento de escribirse *Sefarad*, no se conseguían en España o siquiera estaban traducidos al castellano. En el Apéndice IV, donde registro los Prólogos del autor, enumero una serie de libros de memorias en sus ediciones españolas, que el mismo incentivó o ayudó a difundir.

anciano que visita un descampado perdido en Polonia donde funcionó un campo de exterminio para cumplir el deseo de su padre. Su historia se une a la del hombre que lo lleva como turista al lugar donde su madre encontró la muerte, a los escritores que concurren al ateneo español en Tánger, y todos aquellos que han quedado hipnotizados por la mirada de una mujer y no se han atrevido a conquistarla, que también tienen una historia.

En esta novela, la identidad de los personajes para Muñoz Molina “es el contrapunto entre lo que uno cree que es, lo que uno sueña con ser, lo que uno piensa que no es y lo que otros le atribuyen. El malentendido terrible de que tú crees que eres una cosa y de pronto una ley o una frontera o lo que sea te convierte en otra” (2001a); “Eres no tu conciencia ni tu memoria sino lo que ve un desconocido en ti” (*Sefarad*: 339). *No somos los mismos todos los días*, repite una y otra vez el narrador de esta novela, y al fundamento de ese cambio es a lo que trata de ponerle luz.

c- La identidad

Cada uno de estos personajes ha cambiado rotundamente su vida, ha cambiado su identidad en dos sentidos: la identidad “como atribución que uno mismo decide tener” y la identidad “como una atribución que los demás aplican sobre uno”, dice el narrador, y por eso la duda constante en el libro sobre esa identidad. Comienza el capítulo “Tan callando” diciendo:

He despertado rígido de frío y no sé donde estoy y ni siquiera quién soy. Durante unos segundos he sido un fogueo de conciencia pura, sin identidad, sin lugar, sin tiempo, tan sólo el despertar y la sensación del frío, la oscuridad en la que yazgo encogido, abrigándome en la temperatura de mi cuerpo. (*Sefarad*: 95)

“Recuerde el alma dormida”, repite el alumno de bachillerato recordando la voz que lo insta a despertarse, de su profesor que ya fue fusilado en otra guerra, “avive el seso y despierte”, repite rápidamente mientras yace tendido con el ejército alemán en el frente de Leningrado.

El camino de la identidad se recorre con el de la historia. El deber del novelista enfrentado a los relatos es convertirlos en literatura:

Cada una de esas criaturas ínfimas es un ser humano, tiene un nombre y una vida, una cara que no es idéntica a la de nadie más [...] Cada uno tuvo una vida que no se pareció a la de nadie, igual que su cara y su voz fueron únicas, y que el horror de su muerte fue irreplicable, aunque sucediera entre tantos millones de muertes semejantes. Cómo atreverse a la vana frivolidad de inventar, habiendo tantas vidas que merecieron ser contadas, cada una de ellas una novela, una malla de ramificaciones que conducen a otras novelas y otras vidas. (*Sefarad*: 569)

Y agrega en la presentación del texto: “A veces la novela o la ficción no es necesaria. Tú tienes que contar las cosas con el máximo de pasión, de eficacia y claridad, pero no tiene por qué ser una novela” (Hasumi 2001).

Muñoz Molina entonces propone a la literatura una función que antes de la publicación de *Sefarad* no había explicitado de manera tan clara. Pero ¿qué es lo que está proponiendo? Su libro se constituye de “las novelas” de las vidas de una serie de personajes, históricos e imaginarios. Construye un texto completo para hablar del desarraigo, para contar el desarraigo, considerándolo la separación del hombre del lugar al que *pertenece*, de la identidad a la que se siente unido. Parte de la consideración de que el acto de contar es un acto primitivo del hombre: “Contar es una cosa fundamental en la vida, contar y escuchar” (Hasumi 2001), repite, y hace que en el libro se sucedan una constelación de historias, que reúne con una mirada española, pero donde, además, cada voz al “contarse” pueda reconstruir y dar sentido a su identidad. Podemos afirmar que el autor siente un compromiso hacia los relatos con los que se ha sensibilizado, para seleccionarlos y convertirlos en literatura. En este sentido otorga a la crónica periodística también un rol, ya que afirma que “la precisión de escritura que se pide al periodismo forma parte de la literatura [...] en la crónica en la que uno cuenta lo que ha visto, no como si fuera una cámara, sino como un ser humano” (Cano 2004). La crónica es relato, no imagen. El sujeto interviene en esa construcción del relato e influye sobre su resultado final. En el capítulo que cita los versos de Baudelaire de “Á la passante” nos dice el narrador:

Lo más firme se esfuma, lo peor y lo mejor, lo más trivial y lo que era necesario y

decisivo, los años que alguien pasa trabajando tristemente en una oficina o remordido de indiferencia y lejanía en un matrimonio, el recuerdo del viaje a una ciudad donde se vivió o a la que se prometió volver al final de una visita única y memorable, el amor y el sufrimiento, hasta alguno de los mayores infiernos sobre la Tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones, y llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar. (*Sefarad*: 142)

Entonces, ¿puede servir la literatura para fijar el recuerdo? La literatura aparece como la memoria posible, como cronista de ese relato. Dice en *Sefarad* también: “Cómo será de verdad Tánger, desfigurada en la memoria por el paso de los años, por la insolvencia del recuerdo, que nunca es tan preciso como lo finge la literatura. Quién puede recordar de verdad una ciudad, o una cara, sin el auxilio de las fotografías, que quedaron en los álbumes perdidos de una vida anterior, una vida que pareció invariable” (Muñoz Molina 2001b: 165). La imagen y el relato, los lugares de la memoria, pierden su significado si no se los relata. La urdimbre de la literatura cobra una importancia fundamental aquí, como en *El jinete polaco*, de mantener vivo el significado y la memoria de unas imágenes.

En la presentación de su libro en Madrid el autor enfatizaba sobre la necesidad de que la literatura rompiera los moldes de la ficción, para poder así dar cuenta estéticamente de la diversidad humana. En ese sentido es anecdótico que el autor siga o no fielmente los documentos que certifiquen qué pasó con cada uno de los deportados a Auschwitz. No existe registro de las sensaciones, de los olores, de los sentimientos que provoca la anagnórisis de la muerte y el reconocimiento de que se ha vuelto de ella. La propuesta del autor es mantener viva esa memoria, esa experiencia individual.¹⁴⁴ “Recuerde el alma dormida”, repite el narrador, y ese amanecer nebuloso remite al año 36, al 41 o al 2004. Ese lugar es el que propone el autor para la literatura en *Sefarad*.

“*Sefarad* se incluye en una larga lista de novelas que funden narrativa, memoria y realidad. Hay que ampliar los límites de lo literario. Se ha identificado ficción con literatura, pero la literatura puede ser muchas cosas más. La ficción tiene unos códigos que a veces pueden cansar. De hecho la ficción es bastante convencional”, dice Muñoz Molina en la entrevista que Sanz Villanueva le hace para la presentación de *Ventanas de Manhattan*. El

¹⁴⁴ Sobre la pertinencia de las imágenes sensoriales, individuales en su manifestación, es bueno recordar aquí *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, en la que los recuerdos del *Lager* desordenados dan vueltas en el pensamiento del narrador y cambian cada vez de significado. Lo único que permanece invariable en ese recuerdo es el olor de los hornos crematorios, impregnado en la memoria del narrador.

autor se refiere a su siguiente libro: “Es como cuando dicen que la ficción es superior a la realidad, que la imaginación es más rica que la experiencia. Eso es mentira. Tú te paseas un rato por un parque sólo con fijarte en los árboles te das cuenta que la complejidad de lo real es tan infinita que la imaginación humana no puede alcanzarla nunca. [...] Se ve que cualquier faceta de la vida real es de una complejidad inabordable para la literatura” (Reinoso: 2001). La literatura organiza de una manera lo real; al modo de un autor, cabría agregar aquí, pero también al modo de la literatura. *Sefarad* no es una biografía, ni un manual de historia del siglo XX: es literatura. La propuesta es superadora de los debates posmodernos, en tanto quiebra las dicotomías negándolas y generando un nuevo texto que sea historia-memoria y novela. Dice Díaz Navarro al respecto:

Muñoz Molina con esta novela parece sugerir, dejando a un lado algunas aporías de nuestra época, que si bien la “verdad” de la ficción tiene que ver con su forma, no por ello debemos dejar a un lado el juicio moral, el concepto de responsabilidad y, en consecuencia, el concepto de sujeto. Esto podría tener una conexión con ese pasado ya remoto que es la Ilustración, pero también tiene que ver con esa confrontación indeseada con la historia y con los textos como los de Levi y Améry. Su importancia, en el ejercicio de intertextualidad que supone *Sefarad*, está relacionada con su carácter testimonial con una verdad que desborda los límites de la subjetividad. Creo que puede encontrarse, en las obras que menciona el escritor, una capacidad de distanciamiento e implicación del sujeto hasta ahora inusitada. De extraña manera, conseguirían ese deseo de Valle-Inclán de alcanzar la perspectiva de la “otra ribera”, la visión que los muertos deben tener de los asuntos de los vivos. Los libros mencionados presentan al reo del campo de concentración, a esa nueva figura que ha dejado de ser hombre y ha pasado a ser otra cosa para la que no tenemos término. (Díaz Navarro 2004: 21)

El autor asume la existencia de ese actor social (el desplazado, el humillado), pero además de darle estatuto de personaje literario, por eso hay que encontrarle un lugar en la novela. Del mismo modo que Muñoz Molina ha compuesto una memoria personal sobre la Guerra Civil y la posguerra española, creando una discursividad y un modo de abordar ese tiempo histórico, produce con *Sefarad* un modo literario de recorrer las *novelas* de estos desplazados del siglo XX. En una serie de reportajes realizados para conmemorar los 25 años de la “nueva narrativa” en el año 2000, el autor afirmó: “Mis intereses son ahora muy distintos a los que tenía hace 12 o 15 años. Antes, lo que me importaba era resaltar lo literario de la literatura, es una tentación a la que nadie se resiste. A lo que aspiro ahora es a

que la literatura se note lo menos posible, aspiro ser un escritor realista sobre todo” (Mora, 2000b). Podemos suponer que aquí esté separando lo artificioso del lenguaje de sus primeras novelas –que se ha ido depurando hacia un estilo más llano, propio de la madurez, si es que esta existe– del autor, aunque para *Sefarad*, en la forma que está relatada, no sería muy pertinente hablar de “realismo” opuesto a “artificiosidad”. Para la publicación de la edición en inglés en el 2002 explicaba, de manera extensa, su novela diciendo: “En el libro juego con cosas reales y de ficción, pero no soy un posmoderno y no creo que la realidad sea lo mismo que la ficción. Hay cosas reales que merecen ser contadas como tales y hay cosas que pertenecen al mundo de la novela, que son de ficción Y más en este caso en que quería contar experiencias vividas por mucha gente. No quería hacer más sus historias sino que siguieran siendo suyas. Al hablar de los personajes públicos no he modificado nada, no he hecho ficción. He hecho ficción cuando he escrito de personajes privados o partiendo de mí mismo. Ahí sí tenía derecho a hacerlo. En conjunto, creo que las lindes entre lo real y lo ficticio están bastante claras, por una razón sobre todo ideológica, porque no soy posmoderno sino moderno” (Cano 2004). Debemos recordar el contexto de publicación: como dije al inicio de este apartado, la novela se publica de modo simultáneo con *Soldados de Salamina*. En dicha novela, Cercas se toma una serie de licencias históricas que provocaron un enconado debate en su momento, y suscitaron luego la aparición de otra serie de novelas que de algún modo retrucan el planteo de Cercas (por ejemplo, *El corazón helado*, *Mala gente que camina*, *El vano ayer*, por citar algunas).¹⁴⁵

Muñoz Molina llama “Novela de novelas” a un largo ensayo sobre el destierro en el siglo XX, en el cual ha querido borrar las marcas ideológicas para no pensar los exilios y las tragedias que relata socialmente, sino subjetiva e individualmente. Dado el importante lugar que el autor ya ocupaba en el campo de producción cultural español en 2001 como escritor consagrado, es una apuesta política contar, mirar los desplazamientos, los genocidios, solo desde un punto de vista subjetivo y dejar como marco, en igualdad, las fuerzas ideológicas

¹⁴⁵ Michel Wieviorka (2007) se refiere a formulaciones en las cuales la voluntad explícita de antagonismos es la que se elige como apta para servir de guía en el presente reconciliado “Se acabó ya la época del consenso, en la transición democrática, para no situar en el debate público los dramas y horrores de la guerra civil. Se ha pasado de una política del olvido a una del conflicto entre memorias, circunstancia que –así lo deseamos a España- podría seguirse de una tercera fase, aquella en la que el tratamiento político del pasado sirva para proyectarse con confianza hacia el futuro y no para dar vueltas machaconamente sobre un pasado terrible.”

colectivas que provocaron la Guerra Civil Española, los *Lagers* alemanes, el *gulag* soviético, la represión de todo lo diferente. Cambia el punto de vista sobre la historia para poder dar cuenta de la pequeñez de cada sujeto frente a la locura colectiva.

“Por donde quiera que va, el hombre lleva consigo su novela”; la cita de Galdós es repetida una y otra vez por Muñoz Molina. *Sefarad. Una novela de novelas* es la suma de estas pequeñas novelas individuales que intentan dar cuenta de la tremenda heterogeneidad del siglo XX. Así también él mismo arrastra el peso de su propio sino de novelista.

6- Nuevos textos

6.1- Autoconciencia de escritor

a- *Ventanas de Manhattan*¹⁴⁶

“Los mejores retratos de Nueva York se deben a inmigrantes y a hijos de inmigrantes, a recién llegados, a viajeros de paso. Existe también el Nueva York arbitrario y fantástico de Franz Kafka que en la primera página de América dice que la estatua de la Libertad sostiene en alto una espada, no una antorcha. Una sola mirada parece sucederse en fotografías, en libros y películas: los inmigrantes de la cubierta del barco en esa foto de Alfred Stieglitz, The steerage; el niño recién llegado a América en las primeras páginas de Llámalo sueño, de Henry Roth; aquel otro niño, no de la literatura sino del cine, el Vito Corleone que mira Manhattan desde el ventanuco de la habitación donde lo tienen confinado en Ellis Island.” (Muñoz Molina, 1999)

La publicación de *Ventanas de Manhattan* en febrero de 2004 nos da la oportunidad a los lectores críticos de interrogarnos sobre el estatuto genérico de los textos y los preconceptos anquilosados que guían la lectura. El libro fue presentado como novela, o crónica de viajes, o como diario de escritor, referencias diversas que solo sirvieron para enfatizar su ambigüedad. La configuración actual del circuito editorial en papel admite pocas opciones a la hora de publicar un texto: el formato externo será novela, colección de relatos, antología de artículos literarios de prensa, libro de poemas... Y claro que esto no será igual para un escritor novel que para uno consagrado. Es una constante en las reseñas de este libro de Muñoz Molina –tanto en las positivas como en las negativas– que los reseñadores ensayen una explicación y una clasificación del texto dentro de los moldes genéricos más o menos ortodoxos: otra vez se habla de novela, libro de viajes, crónica, ensayo, relato autobiográfico... No estamos frente a un escritor novel sino ante una de las firmas fuertes del catálogo literario, por lo que Muñoz Molina puede escribir sin ataduras formales su libro y publicarlo en la Biblioteca Breve.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Publicada en febrero de 2004 por Seix Barral y el Círculo de lectores. En 2005 también en edición Booket, y en agosto de 2010 en versión digital.

¹⁴⁷ La identificación de esta colección con una colección de novelas se sostiene en primer término por la tradición de su premio, el Premio Biblioteca Breve de Novela, cuyas bases anuncian en el primer artículo: “Podrán optar al Premio Biblioteca Breve novelas inéditas y escritas en lengua castellana. El autor de la

También debe tenerse en cuenta la circunstancia de su publicación. El autor relata:

Mi regreso a Seix Barral, por una serie de casualidades beneficiosas. El libro me lo encargó mi amigo Luis Suñén, al que está dedicado. Luis dirigía Espasa, y lo echaron sin mucho miramiento justo cuando este libro estaba a punto de salir. Preferí llevármelo a otro sitio. Siempre me ha atraído una escritura de observación y viaje, de crónica y recuerdo, sin argumento, sin género preciso, tomando cosas de unos y otros, a la manera de Bruce Chatwin. Desde que era muy joven había tenido la idea de que alguna vez escribiría un libro sobre Nueva York. (Publicaciones)

Con la mirada global que esta tesis intenta dar a toda la obra del autor, podemos decir que esa edición pudo responder a un hecho fortuito, pero la vuelta a Seix Barral del autor y la reedición allí de casi toda su obra no es un hecho menor ni azaroso.

El texto constituye una serie de escenas de la vida cultural de la isla de Manhattan, mediadas hasta nosotros por la mirada del autor. Para ello, comienza reconstruyendo sus primeras noches en Nueva York, un viaje ya lejano. Aquel arribo a una ciudad nueva e inhóspita se contrasta con el presente de la escritura, y las imágenes y sensaciones que entonces no tenían lógica ni sentido hoy se configuran en un análisis profundo de la cultura americana. La voz del autor se fortalece, y los íconos de la industria cultural estadounidense, percibidos habitualmente como universales, son desmontados en su contexto y re significados a partir de una mirada localista que los vuelve a su contexto primario. El mismo procedimiento servirá en las reseñas, las ventanas de Manhattan a las que se irá asomando el autor para traernos postales de música, de paisajes, de pintura. Describir los procesos culturales, las obras, en el contexto en el que surgen y funcionan es el hilo conductor que le permite construir una instantánea, una foto textual o, como él propone, “un dibujo rápido” de la capital del mundo. Me detengo en esta descripción porque es importante para mi análisis vincular la particularidad de la voz de este libro con la actitud del autor frente a la materia que narra.¹⁴⁸

novela garantizará su autoría, originalidad y que no es copia ni modificación de ninguna otra ajena”. Y que ha tenido dos etapas: desde 1958 a 1972, y desde 1999 a la actualidad.

¹⁴⁸ El autor tiene dos volúmenes previos sobre ciudades: *Granada la ciudad en el tiempo* (en colaboración) de 1990, y *Córdoba de los Omeyas*, de 1991. En este último escribe: “También para escribir sobre una ciudad hace falta previamente haber sido poseído por ella. Del encuentro apasionado entre una ciudad y una mirada convertida luego en memoria y palabras han nacido algunos de los más altos episodios de la literatura: palabras, casi siempre, de invocación y de elegía, que quieren simultáneamente apresar a las

No es esta una ficción de la memoria; luego de los tres primeros apartados donde funciona esta historia antigua, aquel primer viaje desaparecerá del presente de la narración, y sólo será retomado de manera intermitente, como intermitente era la luz roja del teléfono que no lo dejó dormir aquellas primeras noches en que inició su relación con Manhattan. El botón rojo del teléfono servirá de motivo para separar pasado y presente a lo largo del libro, y para comentar que no ha sido solo el tiempo lo que ha pasado en su relación con la ciudad.

Hay otro motivo fundamental en la escritura del autor que se repite en varias de sus novelas y que es necesario recordar aquí y que ya hemos mencionado. Es el personaje que llega a la gran ciudad, se deslumbra y se siente incapaz de desenvolverse. Este motivo aparece con características particulares en *El dueño del secreto* y en *Los misterios de Madrid* fundamentalmente; también como he señalado en *El jinete polaco* y en *Sefarad*, y con menos claridad en *Beatus ille* y *Beltenebros*, y le ha permitido al autor introducir una perspectiva ingenua para la descripción de la escena y el desarrollo de la trama. No es una excepción este inicio de *Ventanas de Manhattan*, en el cual esta perspectiva le permite ilustrar lo hiperbólico de las marquesinas y los rascacielos de Nueva York, y el vértigo con el que se mueven las personas.

Ahíto de sueño, de cansancio, de excitación y felicidad, le había pedido al taxista que me dejara unas esquinas antes de llegar a mi hotel, y me encontré solo, aterido, al pie de los rascacielos monótonos de acero y cristal de la Sexta Avenida, frente al letrero encendido del Radio City Music Hall, sus neones rosas, azules y rojos brillando para nadie más que para mí, tiñendo de manchas de color el lomo negro y húmedo del asfalto. La soledad me exaltaba y me daba miedo. Me habían dicho que caminar solo y de noche por Nueva York podía ser muy peligroso. Alzaba la mirada y me estremecía el vértigo de la distancia vertical de las torres del Rockefeller Center, adelgazándose hacia la altura y las

ciudades en la fuga del tiempo y volverlas imaginarias, salvarlas y mentirlas, hacerlas inmortales y dar noticia dolorosa de su extinción. Se podría establecer un catálogo de escritores y ciudades tan numeroso como el de las parejas de amantes que han merecido el recuerdo del mundo. Baudelaire y París, Dickens —o De Quincey, o ConenDoyle, o Baroja...- y Londres, Bassani y Ferrara, Durrell y Alejandría, Galdós y Madrid, Juan Marsé y Barcelona, Onetti y Santa María (aunque Santa Mría no exista), Walter Benjamin y todas las ciudades que visitó en su vida y la ciudad abstracta que lo resume en una sola, infinita como Bagdad o Berlín, material y también ilusoria, como aquella mujer a la que tanto quiso, Asja Lacis, como las ciudades que visitamos sabiendo que su nombre es casi lo único que permanece en ellas indemne: Granada, Córdoba” (*Córdoba*: 11, énfasis mío) Basta el encuentro entre una ciudad y una mirada para convertirla en memoria y palabras. A través de las palabras de los poetas, la memoria, la identidad de las ciudades. Estos textos, que llamo de modo general crónicas, son un episodio más en la escritura del autor en que intenta atrapar con palabras el mundo que lo rodea para construir una imagen estética.

nubes veloces como agujas de catedrales góticas. (*Ventanas*: 13)

Del mismo modo que al inicio no sabe operar el teléfono, tampoco sabe tomar un ómnibus:

Mi cosmopolitismo novelero de transeúnte solo en Nueva York se trasmutó velozmente en aprieto de palurdo cuando intenté pagar el trayecto con un billete y el conductor, un negro grande con cara de fastidio, con gestos malhumorados de impaciencia, me dijo algo que yo no llegaba a entender, porque el sobresalto de vergüenza me cerraba todavía más los oídos ineptos. (*Ventanas*: 18)

Estas escenas en el inicio del libro se proponen como la prehistoria del personaje, que prepara el desarrollo de la novela, para cuando será evidente el cambio en la escritura del autor: el narrador del resto del volumen no será ya un “palurdo”. La escritura de los capítulos siguientes será asumida por un narrador en presente, que describe la ciudad de Nueva York como una experiencia vivida y cercana, no se deslumbra o asombra a la ciudad, sino que interpreta gozoso y participa del ambiente cultural que describe:

Había pasado más de un año desde la última vez que estuve allí, pero podía haber ido a tomar una copa tan sólo la noche anterior: detrás del mostrador del fondo se atareaban los músicos, cada uno a lo suyo y los tres confabulados, idénticos a mi recuerdo. (*Ventanas*: 50)

Otra:

La figura de Giacometti parece haber reaccionado instintivamente a la señal de WALK que se ve en el semáforo al otro lado de la calle, y que actúa sobre el cuerpo como una descarga eléctrica (...) un solo paso aislado de los demás, único e idéntico, el paso que se vuelve mineral y eterno en la escultura. (*Ventanas*: 208)

El personaje se convierte en excepcional guía cultural por un Manhattan diverso y cercano, donde cada rincón se transforma en motivo para una reseña –de hecho el volumen hoy se lo consume como una guía cultural de Nueva York. El libro está fragmentado en capítulos, que también han sido calificados como “secuencias”. Pasada la introducción, estos fragmentos operan como pequeños relatos o minificciones que, en conjunto, construyen este texto polimorfo que no es entonces una memoria: el trayecto aparece en tiempo real:

32. Las sirenas me despiertan cuando acababa de entrar en el sueño y ya no me

pude dormir hasta mucho más tarde. Me levanto con sigilo y me asomo a la ventana, sin ver nada más que la acera de siempre y las pequeñas acacias pobremente alumbradas por una farola amarillenta. (*Ventanas*: 127)

El formato de artículo literario subyace en los fragmentos, y es por esto también que la figura del autor gravita sobre el texto. Los minirelatos, las opiniones, están dentro de un volumen de relato continuo que se presume novela (la Biblioteca Breve), pero que responde al formato de colección de artículos. No es tampoco este volumen un relato biográfico: el autor no nos cuenta su vida, ni se inventa unas aventuras para contarnos. Pero sin embargo la que resulta es una intrincada relación entre ambos estilos, con una fuerte presencia de indicios que remiten a la vida del autor y unas escenas callejeras montadas sobre el formato de aventura. Con respecto a las características del narrador del artículo de prensa, hay hipótesis diversas que se desprenden del trabajo con autores particulares y que son muy difíciles de universalizar para sistematizar un análisis. A ello se refiere Macciuci al deslindar la descripción del narrador de la no-ficción de la del narrador de las columnas en la prensa, siempre con algo de sujeto poético y mucho de autoficcional, cuando dice que:

Esta modalidad de nuevo periodismo está lejos de constituir el modelo dominante; la literaturización del género en la mayoría de los casos tiende a desentenderse del documento y de la prueba; por otro lado, la fuerte impronta subjetiva, autoficcional y hasta confesional del artículo firmado, y en especial de la columna, dista mucho igualmente del estilo seco y objetivo del narrador de *A sangre fría*. (Macciuci 2009b: 237)

Tampoco podríamos pensar *Ventanas...* como un texto para ser considerado autoficción, y sigo aquí la definición propuesta por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* de 2007:

En mi opinión, lo más adecuado para que el concepto y el término sean útiles y mantengan su valor es limitar su uso sólo a los relatos, que se presentan inequívocamente como “novelas”, es decir como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad del autor, narrador y personaje. De acuerdo con esto, una definición clara y funcional podría ser la que sigue: una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. (Alberca 2007: 158)

O por Colonna en 1989: “Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor

se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)” (1990, 30). *Ventanas de Manhattan* no es autoficción entonces en ese sentido estricto, porque no se inventa unas acciones, sino que narra lo que el personaje vive como testigo. Este planteamiento ingenuo de la creación verbal puede sostenerse en las declaraciones de Muñoz Molina. En la entrevista que Nuria Morgado le hizo para la revista *Anales de la literatura española contemporánea* a propósito de la publicación de *Ventanas de Manhattan*, decía el autor:

Los mecanismos de creación son los de la ficción. El efecto, literariamente, puede ser muy parecido, pero moralmente... De los personajes de ficción yo soy el único dueño, de la no-ficción no soy dueño de los seres a los que retrato. No puedo hacer con ellos lo que quiera. Eso es extraliterario. ¿Te acuerdas del problema que tuvo el pobre Truman Capote con *Answered Prayers*? Había un capítulo en el que retrataba a gente de Nueva York que él conocía y que le costó un ostracismo absoluto. A la larga todo se convierte en ficción. Todos nos convertimos en ficción. (2006: 298, énfasis mío)

Todos nos convertimos en ficción: el vuelco radical está en no utilizar más máscaras de referencias ambiguas. Muñoz Molina como Autor no acepta que este concepto haya muerto, y el modo de sostenerlo es elegir ser el referente directo al que señalan todos los deícticos del texto.

b- Únicos

Estos mismos procedimientos que señalan al autor configuran el siguiente volumen publicado por el autor: un libro pequeñito de la colección “Únicos” titulado *Días de diario*¹⁴⁹. Es diferente la génesis, ya que de *Ventanas de Manhattan* el autor había declarado que la base eran unos cuadernos suyos de anotaciones de un viaje a Nueva York, que no los había pensado como libro hasta más adelante. Decía entonces el autor:

Esas notas están corregidas pero quizás las dos terceras partes del libro son las

¹⁴⁹ Dietario personal publicado en marzo de 2007 por Seix Barral.

notas tomadas sobre la marcha. En el cuaderno lo que intentaba, como digo en alguna parte, era imitar al dibujante. (...) Mezcla de relatos de viajes, de confesión personal, de guía de caminante... y por qué no un libro sobre las músicas que he conocido y he disfrutado en Nueva York. (2006, 293)

En cambio, *Días de diario* es un diario personal y también de la escritura de una novela. El autor relatará tanto actividades, pensamientos y reflexiones sobre la vida familiar, como sus observaciones sobre los avances del proceso de escritura de *El viento de la luna*, novela que publico en 2006.

Escribe en el Diario el 20 de julio:

Volví anoche a mi libro posible, a mi libro quizás improbable. ¿Qué quiero contar en él? No parece que haya más historia que la mía ni más personaje que yo mismo. Como dijo aquel crítico con tanta malevolencia, aunque tal vez con precisión, puede que yo sea un novelista venido a menos. (*Diario*, 7)

En este registro personal del autor en el que reflexiona sobre su propia práctica aparece explícito el cambio de actitud frente a sus propios personajes, “no hay más personaje que yo mismo”. La propuesta exige al autor de establecer como hasta entonces intrigas textuales para ocultar referencias, o inventarse geografías en la que los personajes cuenten sus propias historias, pero refiriendo veladamente al escritor.

El cambio de actitud hace aparecer otra vez la figura del autor que llama la atención sobre sí mismo. El personaje público que no puede dejar de serlo y se expone desnudo. Es interesante pensar estos cambios en Muñoz Molina, que cuando comenzó su éxodo hacia Nueva York lo hizo escapando del agobio de la vida pública madrileña, de la falta de libertad de calle que le ocasionaba su condición de escritor reconocido. Decía entonces sobre el caminar por la nueva ciudad:

La soledad es muy fuerte, tremenda en una ciudad donde interactúan fuerzas muy poderosas, como el ruido y las máquinas. (...) Pero esa soledad es muy buena porque hace que te despojes de muchas tonterías de quién crees ser y te conviertas en un caminante, sin más. Eso es muy estimulante. (*ABC* 12/2/2004)

Ahora estamos frente a la presencia de un yo enfático que narra y que a la vez señala al autor. No utiliza los nombres propios pero cuenta sus viajes, su trabajo. En *Días de diario*, por la característica del texto, el autor además se permite un tono más íntimo, privado. Así, cuenta que paulatinamente ha estado preparándose para hacerle una entrevista a Philip

Roth, la que finalmente llega. La realiza en la agencia de Andrew Wylie, lugar en el que entra y nadie lo conoce, ni lo tratan con alguna deferencia. Sobre el episodio relata:

Muy en el fondo, lo que sentí nada más llegar allí fue una cierta vejación. Un empleado me abrió la puerta y enseguida estuvo claro que yo allí no era más que un periodista de un país de segunda categoría y de un periódico cualquiera. No tengo ya la costumbre de ser tratado sin el menor rastro de la consideración que suele depararme mi nombre. No estoy acostumbrado a estar con personas del mundo literario para las que soy un desconocido. Lección difícil de humildad. Roth me preguntó con moderada curiosidad, «What is your background?», y yo le contesté, tontamente, «I am a professional writer». «A professional writer!». Le debí parecer bastante tonto, o fatuo. (*Diario*, 40-41)

La transcripción de esta escena en un diario personal que va a ser publicado nos lleva casi a las cenizas del fuego fatuo con el que rodean a los escritores en Madrid. Muñoz Molina se pone a sí mismo en escena para mostrar que ese fuego es fatuo y que un novelista de primera línea en español resulta un desconocido en la capital del imperio.

Como adelanté, *Días de diario* es también el diario de escritura de *El viento de la luna*, que publica en 2006, resultado de un trabajo profundo con su estilo, su escritura y su propio yo. El personaje de la novela comparte la edad y el contexto familiar, social e histórico con el autor.

c- *El viento de la luna*¹⁵⁰

En *El viento de la Luna* un narrador contemporáneo recuerda al adolescente que fue, y que un caluroso verano de 1969, en una ciudad de provincia, esperaba la llegada del hombre a la Luna. El narrador de esta novela, que es muy reflexivo, se extiende por largas páginas reconstruyendo los pensamientos de aquel niño que, en un mundo sin agua

¹⁵⁰ Novela, publicada en septiembre de 2006 por Seix Barral; en febrero de 2007 por Círculo de lectores y en octubre en "Booket especial Navidad" y en 2008 como Booket regular; desde agosto de 2010 está disponible en edición digital. Previo a su publicación hay una serie de acciones de promoción del libro. Vease por ejemplo este artículo publicado en *El País*, si firma, el 5 de mayo 2006: "La nueva novela de Antonio Muñoz Molina *El viento de la luna* (Seix Barral), será una de las protagonistas del próximo otoño editorial. El escritor, director del Instituto Cervantes de Nueva York, regresa a la editorial en la que dio sus primeros pasos, Seix Barral, que se ha propuesto recuperar toda la obra del autor. El imaginario de *El viento de la luna* remite al mundo de escritores como J.D. Salinger o Philip Roth." *El país* 05/05/2006 "Muñoz Molina publicará en otoño la novela *El viento de la luna*". (énfasis mío)

corriente, ve por la televisión a Armstrong pisar la Luna y clavar la bandera. Cito la novela:

Para encontrarme de pronto extraviado al amanecer en un dormitorio que al principio no reconozco, en otra ciudad de otro mundo y en un siglo futuro no he necesitado una de aquellas máquinas del tiempo que imaginaba en el verano de 1969. De qué viaje larguísimo vuelvo yo ahora cuando despierto cada amanecer, viendo por la ventana un bosque de torres oscuras en las que ya empieza a haber luces encendidas. Hasta qué profundidades del olvido y del sueño me he tenido que sumergir para encontrarme de regreso en la plaza de San Lorenzo, con la que sueño ahora casi todas las noches, ahora que estoy tan lejos y hace tanto tiempo que no he vuelto a pisarla. (*Luna*, 313)

Otra vez la presencia del autor como referente, que desde el presente en Nueva York recuerda aquel verano como un sueño que lo acompaña y que no termina de interpretar hasta que logra ubicar en él a su padre. Del mismo modo, el autor, que en los textos ha permanecido escondido tras sus criaturas, ahora emerge e intenta instalarse como identidad para afirmar la legitimidad de su relato y su propia memoria.

En esta novela es más importante la presencia de la tradición literaria anglosajona, probablemente por sus largas estadías en Nueva York, el contacto con otros textos, como él mismo lo deja entrever en su *Días de diario*. Leemos en el diario la preocupación por su padre y su presencia en la escritura ahora que está ausente. Los recuerdos de la relación con el padre que repone el autor no son actuales sino que recuerdan su propia adolescencia, la edad del protagonista de la novela, y la edad de sus propios hijos que lo rodean profusamente mientras escribe la novela. Mira a su padre, y construye el padre de la novela, mirando a través del cristal de su propio rol paterno actual. Los temas de los libros cambian porque cambian las condiciones vitales del autor, que está íntimamente alojado en su escritura.

La reseña de Jordi Gracia hace hincapié en la diferencia de la vida del autor, en la distancia del niño que fue al autor actual, que se refracta sobre el personaje del niño de la novela:

Esa densa lentitud hipnótica está hecha de piedad y escarcha sentimental, quebradiza al paso del esparto o de las bestias, pero brillante y luminosa a la mirada de quien regresa de un larguísimo viaje al mundo ajeno y extraño, lejos de las hortalizas y los curas de la infancia, de las rutinas sin sentido y protectoras, de las (malas) costumbres dictadas en los refranes y las conversaciones calcadas

un día y otro día. Al acecho de esa vida que es ya de otro se ha puesto Antonio Muñoz Molina para grabar un moroso homenaje de piedad por una vida de adolescente que vivió en la Luna, escapando en el cobijo de los libros y las fantasías, las novelas y las historias de viajeros, insolente sabelotodo incomprendido y querido por un padre hecho de manos grandes y hortalizas cultivadas, de madrugadas nocturnas y esfuerzos de animal de carga” (Gracia 2006)

El viento de la Luna es una maravillosa fábula del paso a la adolescencia hecha con un ejercicio de memoria que repone sensaciones de la juventud, por un autor que ya está lejos de aquel momento pero lo revive en la vida de sus hijos que le encienden el recuerdo melancólico de su padre.

En la entrevista que publica Juan Cruz apenas aparecida la novela, el autor explicaba sobre el contexto social que está inscripto en la novela, y que además lo ha constituido como sujeto, y como autor del resto de sus novelas: “Había una coacción fortísima sobre la conciencia... Y yo quería retratar en la novela ese momento en que alguien, un niño, va descubriendo que hay otro camino. Otro mundo es posible, un mundo de racionalidad, ciencia, progreso, un mundo que no está regido ni por el pecado ni por la providencia divina. ¡Es muy poderoso el descubrimiento de que las cosas no ocurren porque Dios te castigue!” (Cruz, 2006). Construir con la literatura nuestra propia historia personal en clave poética nos permite cada vez escribir nuestra identidad, *contar* el hijo del hortelano que pisó la Luna.

Cuando hablo de literatura no me refiero sólo a literatura de ficción. Literatura es contar el mundo con palabras, contar lo que existe y lo que no podría nunca existir, lo que nos ha sucedido y lo que nos pudo suceder tan sólo si el azar hubiera introducido un cambio mínimo en la trama de la vida. Lo que ahora se divide tan crudamente en las listas de ventas entre ficción y no ficción -¿pero cómo puede nombrarse a algo por lo que no es?- responde a las mismas fronteras que Aristóteles estableció entre la Poesía y la Historia, sobre las que tan agudamente reflexionó Cervantes en un libro tan fronterizo como el *Quijote*. Nosotros llamamos ficción a lo que Cervantes, lector de Aristóteles, llamó poesía: el relato de las cosas no como realmente fueron sino como pudieron o debieron ser. (Muñoz Molina 2007)

La literatura posibilita crear mundos donde la belleza del relato defina nuevamente ese itinerario, ese pasado que nos volvemos a contar.

d- Escritura de Autor

Hay dos hipótesis desde las que podemos pensar estas elecciones o cambios en las marcas del estilo de autor. Por un lado, su estancia en Nueva York le permitió (y le permite) estar en contacto con otro campo de producción cultural, en el que se practican géneros diversos o con tradiciones diferentes de las de España. La serie del *New Yorker* que se publica desde 1925 bajo el título “The talk of the town”¹⁵¹ pueden ser ejemplo de ello, ya que tienen similitudes con la propuesta de autor-narrador de *Ventanas de Manhattan*. La otra hipótesis interpretativa para el análisis de este cambio podríamos enunciarla como la *autoconciencia del escritor*.

¿Por qué llamarla “autoconciencia”? Es que luego de estos episodios que el autor nos relata, y de la publicación de su siguiente novela, *El viento de la luna*, el autor trabajará para incorporarse a la agencia literaria de Andrew Wylie en Estados Unidos y convertirse así en el primer hispano vivo de su catálogo a partir de agosto de 2008. Con *autoconciencia* quiero definir, por analogía y connotación, un cambio de actitud fundamental del Autor con respecto a su escritura. Muñoz Molina asumirá el lugar de sujeto de escritura en todos los textos, ocupará el lugar vacío: los libros publicados, las representaciones a la prensa, las publicaciones en su blog, sus opiniones en Twitter, la elección de la editorial, el cambio de agente literario son acciones firmadas por Antonio Muñoz Molina. Joan Oleza ha reseñado ese cambio de actitud en este y otros autores del fin de siglo, y lo ha descrito como “la vuelta del demiurgo”:

Pero para sorpresa del observador atento el entresiglo en que nos encontramos ha engendrado también una posición de autor radicalmente contraria a la de su canto funeral, y contraria también a la de la escritura colaborativa, y distinta, aunque no incompatible, con la de la metaficción. Me refiero a la posición del autor en posesión de todos sus atributos, en pleno ejercicio de su autoridad. Me refiero al retorno del demiurgo.” (Oleza 2010: 31)

Para el “retorno del demiurgo” Oleza detalla casos puntuales de autores que lejos de

¹⁵¹ La cercanía de *Ventanas de Manhattan* con *The talk of the town* ha sido señalada por Iwasaki (2004): “A menudo confundimos literatura y ficción, olvidando que una narración puede ser la reelaboración de un recuerdo que llamamos invención. «Ventanas de Manhattan» atesora invenciones que merecen formar parte de esas miniaturas literarias que el *New Yorker* publica desde 1925 bajo el título «The Talk of the Town», aunque las mejores invenciones de «Ventanas de Manhattan» son las que nos remiten a otros libros de Muñoz Molina”.

haber asumido en sus textos la “muerte del autor” preconizada por la crítica posestructuralista, tienen hoy una presencia en los medios semejante a la que se propone desde la industria del ocio:

De forma convergente, en el mercado cultural de consumo es perfectamente observable el fenómeno según el cual el lector de novelas, o mejor aún, el consumidor de actualidad literaria, no sólo consume novelas, consume también la figura del autor. Es la imagen de éste la que se convierte en mercancía, en objeto disponible para su consumo, por mucho que en algunos casos el autor se resista o no se preste a ello. Pero las conferencias, las presentaciones de libros, los artículos de opinión en la prensa, las campañas civiles de opinión en que participan, los cursos universitarios a los que son invitados, las entrevistas en la prensa o en la televisión, los cargos políticos o culturales con que se les distingue, las pre publicaciones de lo que están escribiendo, los blogs administrados por ellos o en su nombre, los premios literarios, los reconocimientos institucionales, etc. He aquí la abundante gama de protocolos por los que el autor es situado contantemente a la vista de su público, en el mercado, allí donde se suscita el deseo de adquisición del libro, vaya a ser leído o no. De la misma manera que hay un público que consume vida de famosos, hay otro que consume presencias literarias. (Oleza 2010: 31)

Esta circunstancia, que no es acotada solo a España, se acompaña del proceso de universalización de la literatura española. Me he referido a ello en los capítulos previos, donde se aprecia la apuesta por la literatura universal que hace el autor desde sus textos literarios y sus ensayos. También me he referido a que la consolidación y el crecimiento del mercado editorial español iniciada a mediados de los ochentas produjeron una fuerte presencia local de autores y un crecimiento de la cultura del libro ampliamente desarrollada para el año 2000.¹⁵² Muñoz Molina, que participó como autor en ese proceso de crecimiento y consolidación del campo de producción cultural, se convirtió también en una de las figuras de referencia ineludibles.

Desde mediados de los noventas y particularmente desde su paso a Alfaguara, el autor ha reseñado, prologado y presentado una larga lista de autores.¹⁵³ De la nómina que

¹⁵² Gracia lo reseña: “Los autores españoles se convierten con relativa facilidad en lectura habitual de alemanes, italianos, franceses o portugueses, como ilustran los casos, cada vez menos extraños, de escritores con tan buena acogida local como internacional. Y aunque los motivos puedan ser muy dispares, en esa inusual situación se encuentran Fernando Savater o Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías o Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez Reverte o Enrique Vila-Matas.” (Gracia 2000b: 14)

¹⁵³ William Faulkner, Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, Isaak Bábel, Luis García

surge puede plantearse que Muñoz Molina ha trabajado para incluir en el circuito de lectura español autores extranjeros y se ha inscripto en la tradición de relatos de ellos. Baste recordar la presentación de la *nouvelle Carlota Fainberg*, donde enumeraba los autores de novelas cortas con las cuales vinculaba su trabajo: Bioy Casares, Onetti, pero también Henry James y Stevenson. En sentido inverso, también ha trabajado por la universalización de la literatura española.

En sus intervenciones públicas construirá un canon personal que incluirá desde Galdós hasta Max Aub, Borges, Onetti, y también a Faulkner, Proust y, últimamente, a Philip Roth y Don DeLillo. Como hemos analizado, su libro de 2001, *Sefarad*, subtulado “Novela de novelas” tiene como tema central el exilio y la persecución, y del personaje del españolito que se pierde en Madrid saltará a los perseguidos por el nazismo, por los soviéticos, o por sus recuerdos. Es una novela *européa*, en la que aparece también el matiz autobiográfico tal como ha sido descrito aquí para el autor y como característica de la escritura contemporánea.¹⁵⁴

En las páginas finales el autor implícito recorrerá los salones de la Hispanic Society y se desvelará frente a lo que llama “delirio barroco de carnaval”, los murales de la *Visión de España* de Joaquín Sorolla. Su valoración está teñida de juicio previo y, en su afán de proponer una España universalista, lee las identidades como folclorismos y bisutería. En 2009, en la reseña que hará de la exposición en El Prado se retractará de esa apreciación:

Para nosotros, espectadores modernos habituados a los ascetismos visuales de las vanguardias, Sorolla es mucho mejor cuando está más contenido, cuando vence la tentación de sucumbir a sus facultades más evidentes, aquellas que facilitaron la caricatura injusta de su colorismo superficial y folclórico, de una opulencia entre ordinaria y fallera de pintor de hectáreas de paletos con trajes regionales o de niños brillantes como botijos chapoteando en las playas. Cuántos malentendidos, cuánta suficiencia. Da vergüenza comprobar que uno mismo ha compartido la biliosa tendencia española al desdén hacia lo que de verdad no se conoce, hacia lo que uno no se ha molestado en mirar ni en leer. Sorolla quería jubilosamente pintarlo y además tenía el afán de acumular encargos de quien ha sido pobre de niño y ya no pierde nunca la inseguridad ni el miedo a la escasez.

Montero, Juan Manuel Serrat, Joseph Conrad, Juan Carlos Onetti, Ian Gibson, Paul Steinberg, Eduardo Mitre, Primo Levi, Evgenia Ginzburg, Margarete Buber-Neumann, Idea Villarino, Marguerite Duras, por citar algunos. Agrego el listado completo en el Apéndice 4.

¹⁵⁴ Cf. con Oleza (2007).

En su ambición abarcadora se parece a Galdós, que disfrutó como él de un gran éxito cuando estaba en la plenitud de sus facultades y luego fue también arrojado al purgatorio del descrédito. En la exposición de El Prado que ahora le hace justicia a Sorolla está ese retrato de Benito Pérez Galdós que se ha reproducido tanto, pero que yo hasta ahora nunca había visto de verdad. La clase intelectual de un país que a lo largo de varias generaciones se permite el lujo de desdeñar por igual al pintor y al retratado ha de estar enferma de mezquindad o de ceguera. (Muñoz Molina, 2009)

Aparece la misma postura de respeto a los localismos que se propuso para Nueva York en *Ventanas de Manhattan* al que hice referencia al inicio de este capítulo, ya que el deslumbramiento previo por Manhattan se desvanece a medida que crece la mirada en perspectiva a España en un movimiento que no tiene tanto de nostalgia como de afirmación de la autoconciencia del valor identitario hispánico en los Estados Unidos y en el mundo.

Me detengo en estas lecturas de los textos de Sorolla dado que ilustran acabadamente los cambios en la percepción de la *españolidad* por el autor. Las polémicas sobre la pintura de Sorolla que existieron durante el siglo XX tuvieron su eclosión pública nuevamente en la restauración y exposición de 2007 sobre su serie “Visión de España”. Emblemática desde su título, provoca al receptor a definirse no tanto sobre la idea de España como sobre la forma en el arte del siglo XX. La presencia física de la majestuosidad de los murales de Sorolla hace que observadores sutiles como Muñoz Molina valoricen la pincelada de color, que es local, pero que primero es color y forma. Al respecto se refieren Felipe Garín y Facundo Tomás:

Pero no sólo los contenidos geográficos- populares de los cuadros de Sorolla, la reivindicación de la indumentaria tradicional o la descripción de los baños de la Malvarrosa convierten al pintor en emblema de valencianidad, de cierta españolidad, si se prefiere, sino principalmente su protagonismo histórico como defensor de determinado sentido de la *forma* (*forma, formositas, hermosura, belleza, proporción, equilibrio...*), por su valoración central de la superficie del lienzo como lugar de goce de los sentidos, por su comprensión *pictórica* de que los valencianos somos gente *formal*, apegados voluntariamente a la materia de las cosas, gozadores de los elementos que, por sí mismos, llegan a componer cualquier «significado». [...] Formalidad sorollista, pues; organización del plano del lienzo como sustancia de cualquier creación, *composición*, de la representación pictórica, articulación racional de lo que se entrega absolutamente a los sentidos, *orden* establecido sobre los colores y el brío de las pinceladas. (2007: 12).

En una nota concedida en ocasión de las celebraciones por el aniversario de la publicación del *Quijote*, comenta:

Alonso Quijano es el estandarte de la libertad personal que reclama, junto a Don Quijote de la Mancha, el orgullo de las raíces hispánicas. No estamos en un gueto cultural ni lingüístico. Estamos al mismo nivel. Nosotros no tenemos por qué estar aparte. Ni por debajo ni por encima. La cultura hispánica es igual que la cultura anglosajona. (Martínez 2005, 62)

Este reto de la difusión de la cultura hispánica en Estados Unidos moviliza su actividad y su escritura. Cuando en junio de 2006 dejó el Cervantes, reclamó al gobierno central en rueda de prensa más recursos y que se piense racionalmente en cómo difundir los tesoros de España.

6.2- Las columnas de *Ida y vuelta*

Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina constituyen un espacio textual que le permite al novelista establecer una vinculación diferente con sus lectores a través del juego con el narrador y con el lenguaje. La presencia de un yo enfático, creador, con un estilo propio, reinventa la realidad al comentar lo cotidiano, y la elección de los temas y motivos de sus columnas con especial atención al mundo del arte y al despertar de los sentidos por la belleza conducen la mirada del lector, proponen lo que yo llamo un “narrador pedagógico”. La imagen pública de este autor se construye no solo a partir de sus novelas. La importancia que en el total de su obra tienen las columnas de prensa puede dimensionarse al recordar que fue en un diario de Granada y en una columna que este escritor comenzó a publicar en 1982. Desde entonces ha mantenido de manera intermitente su presencia en la prensa diaria, y ha recopilado y seleccionado algunas de sus columnas en formato libro.¹⁵⁵ Desde el 27 de octubre de 2007 volvió a ocupar una sección semanal fija en el suplemento *Babelia* bajo el marbete “Crónica:¹⁵⁶ ida y vuelta”.¹⁵⁷

Antes de la crónica semanal no era fija la sección ni el lugar del diario en que se publicaban los artículos firmados por el autor; sus textos aparecían en diferentes zonas del diario, que cobijaban también diferentes géneros periodísticos.¹⁵⁸ Es evidente que el horizonte de expectativa del lector se adecua a cada sector del diario; el género guía la

¹⁵⁵ *El Robinsón urbano* (1984), *Diario del Nautilus* (1986), *Las apariencias* (1995), *La huerta del edén* (1996), *Escrito en un instante* (1997), *Travesías* (2007).

¹⁵⁶ La denominación de “Crónica” no ha sido fija y ha alternado con “Reportaje” y “Fragmento literario”. A lo largo del año 2008 se consolidó la categoría de Crónica en el título; por eso la utilizo como generalizador, y porque creo que caracteriza las columnas del escritor más acabadamente que la categoría “Reportaje”. Las citas corresponden a las columnas de la sección “Crónica: ida y vuelta”, publicadas los días sábados en el suplemento *Babelia* del diario *El País*. Se indica la referencia completa en el apartado Bibliografía. La cifra indica el número de línea en que se inicia la cita, ya que las consulto en versión digital.

¹⁵⁷ Durante los años 2005 y 2006 no hay artículos firmados por el autor en *Babelia*. Desde enero a octubre de 2007 el diario publicó nueve textos firmados por el autor: en la sección Opinión, tres que se asocian a la forma de columna (“Guerras de religión” el 4 de enero; “Estado de delirio” el 27 de enero; “La patria gutural” el 1 de octubre) y la réplica al artículo de Suso del Toro sobre la literatura hebrea; dos artículos en la sección Cultura (sobre Claudio Guillén y sobre el IV Congreso de la Lengua), una entrevista a Don DeLillo y un fragmento literario.

¹⁵⁸ Informativos, o interpretativos, o de opinión.

lectura del texto. La variabilidad del género parece una búsqueda en estas nuevas primeras columnas de la forma definitiva que tendrán en el formato semanal.¹⁵⁹

Desde entonces la presencia de Muñoz Molina en ese medio ha sido ininterrumpida. Los temas que aborda continúan los tópicos y preocupaciones sobre los que ya ha trabajado este autor en el formato columna (la denuncia de los abusos del poder político, la necesidad de volver a mirar la memoria colectiva a través del arte; el maltrato de las libertades cívicas, el maltrato a la escuela y a los maestros, ...) pero con un renovado hincapié en el objeto y en el procedimiento, en citar, nombrar y poner en circulación objetos culturales que la banalidad cotidiana esconde en un segundo plano: exposiciones de arte (pintura, escultura, fotos, ...) conciertos, discos *gloriosos*, novelas, versos, lugares de la ciudad poco frecuentados. Este conjunto de citas arman las diferentes columnas, algunas marcadamente retratos de artistas,¹⁶⁰ otras claramente ensayos argumentativos sobre un tema.

El artículo en soporte prensa pone en circulación información cultural a escala de arte de masas, al difundir lo que de individual tiene la obra de arte.

a- *Imagino...*

La vocación del escritor es la de redescubrir los objetos culturales que yacen olvidados en los rincones de nuestra vida cotidiana: “En las salas deshabitadas de la Academia de San Fernando imagino una escena de una novela que no sé si llegaré a escribir, pero que veo en todos sus detalles” (Escenas: 61). La escritura de la probable novela alimenta la columna “Escenas de museo”. La crónica se teje a través de los grandes museos contemporáneos y el efecto se logra con la descripción desnuda del suceso:

¹⁵⁹ Para Carlos Bousoño, tanto los géneros literarios como los periodísticos cumplen la “ley de la individualización” y la “ley del asentimiento”: “El género es un modo convencional para la representación de hechos informativos según determinados modelos frente al ámbito infinitamente polifacético de discursos posibles. [...] La configuración genérica reduce las posibilidades interpretativas, pues la información que proporciona, como representante de un género, orienta la significación del texto” (1970: 14).

¹⁶⁰ Vease “Los ojos de Bruno Schultz” (3 de noviembre de 2007), “Zukerman vuelve” (1 de diciembre de 2007), “Idea Vilarino” (8 de marzo de 2008), “Leiro, sin Tribeca de fondo” (22 de marzo de 2008), “Memoria fotográfica” (5 de abril de 2008), “Balcones de ausencia” (12 de abril de 2008), “El dibujante renegado” (17 de mayo de 2008), “Dos formas de talento” (28 de junio de 2008), “El prodigio invisible” (13 de septiembre de 2008), “Las glicinas de Faulkner” (18 de octubre de 2008), “Remordimiento de los árboles” (8 de noviembre de 2008), “Astronomía de Morandi” (15 de noviembre de 2008), como ejemplos ilustrativos.

Los museos no quieren parecer museos, que es lo que son en realidad, así que emprenden costosas operaciones de cirugía estética encargando ampliaciones a las estrellas internacionales de la arquitectura, que los llenan de escaleras mecánicas y aspavientos de titanio. Y como muchos de ellos, luctuosamente, están llenos de obras del pasado, sus directivos intentan disimularlo organizando exposiciones de motocicletas, de vestidos de noche, hasta de videojuegos. (Escenas: 23)

A este planteo escenográfico¹⁶¹ se contraponen la imagen de los pequeños museos que conservan los objetos culturales en el contexto creado para su posible apreciación: “En los museos medianos, en los un poco menos célebres, uno puede encontrarse en una sala silenciosa y desierta delante de una maravilla que no sabía que existiera, o no recordaba que estuviera aquí” (Escenas: 43). La columna se cierra con la elección final, que aparece con una gran marca autoral conducida a este desenlace a través de la argumentación previa:

Pero en Madrid no hay mejor espacio para disfrutar la pintura con recogimiento que la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tiene algo de invisible a pesar de encontrarse en un edificio enorme, de pesadez ministerial, en el centro mismo de la ciudad y como fuera de ella. En los museos medianos se ve mejor esa pintura de oficio *excelente* que es como la serie B de la Historia del Arte, pero en la Academia de San Fernando está además, como un coloso agazapado, don Francisco de Goya, más sobrecogedor aún porque es un Goya menos familiar que el del Prado: el de las escenas de la Inquisición y de manicomio, el del retrato de Godoy, obsceno en su poder y en su insolencia física. (Escenas: 55, énfasis mío)

¹⁶¹ También se ha referido a ellos en la reseña que hace del libro *Arquitectura milagrosa* de Llàtzer Moix (columnista de *Arquitectura de El País*), donde vincula arte y vida e ironiza un poco sobre la supuesta autonomía del arte en la que hoy vivimos: “El origen de todo, explica Moix, fue el éxito del Guggenheim de Bilbao. Porque el edificio de Frank Gehry se convirtió en un triunfo casi instantáneo no hubo ya alcalde o aspirante a sátrapa regional que no aspirara a repetir el ya cansino efecto Guggenheim. Por algún motivo uno de los efectos del poder, incluso en una democracia, es la inclinación a los proyectos que llevan adherido como con una pinza el adjetivo faraónicos. [...] La escala, no la utilidad, es lo que importa. [...] Los dos capítulos más cómicos y más desoladores del libro de Moix tratan precisamente de dos centros "culturales" agigantados en una metástasis de arbitrariedad y despropósito: la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en Valencia, y la Ciudad de la Cultura, de Santiago de Compostela. [...] La "Ciudad" valenciana, obra íntegra del inagotable Santiago Calatrava, estaba previsto que costara, en los primeros años noventa, 30.000 millones de pesetas, unos 175 millones de euros; en 2007, todavía muy lejos de su terminación, se habían invertido ya en ella 1.137 millones de euros. Su edificio central, el Palau de les Arts, tiene forma, según Moix, "de huevo, de cabeza de tiburón, de coleóptero, de casco de ciclista". En 2008 su mantenimiento anual suponía ya 30 millones de euros. A Calatrava, que se ve a sí mismo como un Leonardo diestro por igual en todas las artes, y a sus patronos, sin duda semejantes a los Médicis, las preguntas sobre dinero les irritan. ¿Nos preguntamos ahora cuánto costaron las catedrales góticas, las pirámides de Egipto? A Michael Bloomberg, el plutócrata alcalde de Nueva York, que se gasta sin pestañear cien millones de dólares de su bolsillo para pagarse él solo una campaña electoral, Santiago Calatrava le parece un arquitecto caro: no así a las autoridades autonómicas de Valencia” (Milagros: 16).

El narrador pedagógico escribe un artículo literario pero su argumentación insta al lector a tomar acciones.

El recuerdo de la visita a una exposición de Giorgio Morandi en el Metropolitan de New York dispara un retrato de artista en el que la elección estética del autor vuelve a transitar las miradas de la naturaleza construidas por el hombre. Las *natura morte* de Morandi lo hacen reflexionar: “No sólo venimos a mirar su pintura: acercándonos a ella estamos sumergiéndonos en la quietud contemplativa que la hizo posible” (Astronomía: 51). La elección de la contemplación de los cuadros de Morandi conlleva la elección de una contemplación mediatizada por el pincel de Autor, que descubre en los objetos cotidianos de su estudio, una y otra vez, la “astronomía de las cosas” en su estudio de luces, sombras y distancias.

Lo que Morandi pide es, en un grado menor, lo mismo que se exige a sí mismo, la quietud fervorosa de una contemplación que suspende el tiempo, que permite ver simultáneamente la verdad y la apariencia de las cosas, su condición doble de presencia tangible y de ilusión de los sentidos. (Astronomía: 27)

Verdad y apariencia, ilusión de los sentidos, a través del arte, buscando el efecto en paralelo de observar el mundo que la columna describe más allá de las apariencias. La escritura de columnas para Muñoz Molina es mucho más que expresar una opinión fundamentada. El narrador de estos textos educa la mirada del lector, lo guía a través de itinerarios señalados para que los sentidos perciban eso que está ahí y que una mirada ramplona no había podido descubrir.

Me gusta esta ciudad que puede ser tan despejada y tan noble y un momento después tan plebeya, igual que es áspera y de pronto acogedora, sin transición ni medias tintas, que tiene una belleza tan desordenada y como en prosa, en la que no hay distracción más subyugante ni más barata que andar por la calle. (Bata: 19)

El gesto de autor en primer plano, la presencia autoral –la forma– es lo que provoca el descubrimiento de las cosas. Describiendo una serie de dibujos, donde el simple trazo marca la forma que quiere el autor, reivindica la *voluntad de estilo* del creador:

¿No es eso lo que nos cansa tantas veces, sin que nos demos cuenta, en una película, en un libro, en un cuadro o una música? El artificio de lo muy logrado:

como esos platos muy hechos de la cocina francesa o los abrumadores bodegones flamencos, o la prosa demasiado lograda y como regodeada en sí misma que nos disgusta en otros y que alguna vez, para nuestro remordimiento, no hemos sabido ver en nosotros mismos. El dibujo es lo logrado, porque su sentido es la instantaneidad de una percepción, pero también lo contrario de lo muy logrado. [...] El dibujo nos enseña a aparecer y desaparecer sin ruido y a brillar por la ausencia. A terminar de improviso, como se detiene una línea, como queda sonando una última nota. (Lecciones: 24)

Muñoz Molina halla en el dibujo lo que quiere lograr en la columna.

b- Espantado... sugiero

El autor escribe contra las “doctrinas confortables” que explican el enclave político como si todo pasara del mejor modo que pudiera pasar. Para Grohmann (2006:26) las columnas son mediadoras entre el lector del periódico y la realidad: “Y yo creo que se tiene que hacer especial hincapié en esa *forma* que toman el pensamiento y conocimiento adictivos en el caso de la columna, el tratamiento a que se somete el material proveniente en un principio de la realidad” (2006:27).

El columnismo de Antonio Muñoz Molina construye un enunciador que desgana la noticia para ponerla en relación con la serie literaria y la serie social. En ocasión de la publicación de *La vida por delante*¹⁶² reflexionaba sobre su propia práctica y el quehacer del columnista y plantea explícitamente la necesidad de generar polémicas, de agitar conciencias para no repetir simplemente el discurso del periódico:

Aquí hay asuntos de los que no se puede hablar [...] la educación, la historia, las mitologías autonómicas o locales: si lo haces, enseguida te lanzan el rayo paralizador. También cuando tratas la inmigración o la inseguridad ciudadana con argumentos, sin etiquetas, cansan los malos entendidos. (Ruiz Mantilla 2002)

Sin etiquetas: la reflexión del autor en las columnas trata de deconstruir estereotipos con los que se lee la actualidad, que generan las “doctrinas confortables” a las que hace referencia. El poder de su escritura está en la ironía con la que enlaza los párrafos de sus

¹⁶² Selección de columnas que el autor publicó, con ese título, entre los años 1997 y 2002, en la última página de *El País Semanal*.

textos. Sus columnas se organizan según la *dispositio* tradicional (introducción, *narratio*, argumentación o *confirmatio* y *peroratio*), como lo propone para la columna Morán Torres (1988): un arranque, que a veces consiste en una cita o en una anécdota, un nudo o núcleo de la cuestión, una explicación discursiva o demostración casuística, una tesis muy concentrada, simple, clara y firme, un desenlace que realza el nudo o vuelve al punto de arranque. La particularidad del autor está en la descripción del tema con el discurso oficial del saber común referido con ironía y su argumentación contrafáctica.¹⁶³

“Más naciones” del 4 de octubre expone una lectura de la recepción que la crítica hace de la película *Sangre de mayo*:¹⁶⁴ “Hace un siglo los gobiernos todavía encargaban pinturas de historia de extensión panorámica para celebrar las glorias de la patria. Ahora se ve que encargan películas” (Naciones: 24). Quebrar el verosímil que plantea el saber común e institucionalizado que ve en la épica *documentales* es un trabajo arduo y mal visto. Pero la columna de Muñoz Molina nos propone que recordar la épica del 2 de mayo con un discurso monológico es ignorar dos siglos de conflictos entre liberales y conservadores tratando de explicar y representarse qué sucedió entonces:

A lo largo del siglo XIX, el 2 de mayo de 1808 dejó de ser un acontecimiento confuso y ambiguo, fácilmente desfigurado por el recuerdo, sometido al escrutinio de la historia, para convertirse en el día sagrado de la fundación nacional. Fundación de lo nuevo y también despertar de lo antiguo: el problema es que ese espejismo de unanimidad encubría explicaciones de los hechos opuestas entre sí, relatos que tenían en común poco más que los detalles escenográficos. Para los liberales, el pueblo sublevado era la encarnación de la soberanía nacional, y por lo tanto de las libertades constitucionales que habrían de barrer el Antiguo Régimen; para los reaccionarios, el pueblo era la noble masa oscurantista y católica alzada en rebeldía contra las ideas extranjeras y corruptoras de la Revolución Francesa; el pueblo, analfabeto y primigenio, desbordó a las élites ilustradas que se hicieron cómplices del invasor y preparó el terreno para el regreso triunfal del rey absoluto, don Fernando VII. (Naciones: 42)

La retórica de Antonio Muñoz Molina actualiza las divergencias, pero también ofrece los modos para rescatar al lector de las redes de la “doctrina comfortable”: “Espantado por el

¹⁶³ Para un modelo de análisis véase también Gómez Calderón (2005).

¹⁶⁴ Dirigida por José Luis Garcí, en España, se estrenó en octubre de 2008, con guión de José Luis Garcí y Horacio Valcárcel.

regreso de la épica del 2 de mayo –la épica es siempre el envoltorio palabrero de la carnicería–¹⁶⁵ voy a buscar refugio en el historiador Álvarez Junco” (Naciones: 37). *Espantado* “busca”, pone en primer plano en el suplemento cultural del diario de mayor tirada en España, a quien ya ha hecho una escritura seria de los sucesos:

Muchos años después, cuando la guerra casi había desaparecido de la memoria viva, en los tiempos de frágil esperanza liberal de la revolución de 1868, Benito Pérez Galdós fijó la épica liberal y popular del 2 de mayo, en la primera serie de los *Episodios nacionales*.

Pero muy pronto, en la ‘Segunda serie’, la cándida ensoñación progresista de los primeros episodios se contamina de desaliento y oscuridad, como si de las litografías patrióticas en colores chillones Galdós hubiera pasado a las tinieblas siniestras de los Desastres de la guerra, donde Goya no dejó ni un resquicio para las mentiras de la épica. (Naciones: 51, énfasis mío)

Al inicio de este capítulo indicaba que la película “al parecer se inspira en uno o dos *Episodios* de Galdós” (10), la ambigüedad queda planteada para que la resuelva el lector. En el camino, con dos frases, ilumina la lectura de Galdós y de Goya, le otorga al lector una perspectiva multimedial para interpretar la serie histórica del siglo XIX, sin por ello dejar de lado la belleza estética.

El autor como escritor, como obligación de par, recuerda, informa de las cosas que ya se han hecho. Denuncia los pasos atrás que ya no se pueden dar. En “Desmemorias” explicita la postura progresista en contra de las políticas oficiales y de estado sobre la memoria pública:

El resultado de esta sentimentalización y oficialización de la memoria es el olvido de aquello mismo que se pretendía recordar. Quien dice que sólo ahora se publican novelas o libros de historia que cuentan la verdad sobre la Guerra Civil y la dictadura debería decir más bien que él o ella no los ha leído, o que los desdeñó en su momento porque no estaban de moda, en aquellos atolondrados ochenta en los que la doctrina oficial del socialismo en el poder era la contraria: con lo moderno que ya éramos, qué falta hacía recordar cosas tristes y antiguas. (Desmemorias: 27)

La argumentación se fundamenta con una extensa y reflexionada enumeración de novelas y películas,¹⁶⁶ que el autor valora otra vez con la presencia de un yo enfático: “Yo no

¹⁶⁵ Sobre la épica véase también “Vanguardias bélicas” (25 de octubre de 2008).

¹⁶⁶ *Las últimas banderas* de Ángel María de Lera; *Tres días de julio* de Luis Romero; *La prima Angélica* de Carlos

me olvido de la impresión que me hizo leer en 1985 *Luna de lobos*, de Julio Llamazares” (Desmemorias: 59). Otra vez el yo enfático que no solo firma una columna, sino que propone al lector una ética a la cual sumarse desde la autoridad con la que sostiene sus argumentos. “Yo no me olvido” genera una complicidad que nos puede dejar afuera si es que lo hemos olvidado. Contra la sentimentalización de la memoria es el argumento presentado por el autor desde la publicación de *Sefarad*. Rechaza las lecturas contemplativas que solo provocan compasión, e insiste en lectura de las memorias de los sucesos y de los sujetos que los padecieron. No es una literatura pasatista, sino que intenta participar en la memoria colectiva para evitar que esos hechos desaparezcan.¹⁶⁷

El arte le permite circular con una sinestesia constante que aumenta el efecto de impresión de los sentidos: “En el jazz el contrabajo actúa como la sombra en la pintura, el fondo sonoro y el cimiento sobre el que se eleva el solista” (Conversación: 21). Esto le permite, en la comparación y la descripción, citar en cada columna un sinnúmero de objetos culturales. Señala, asimismo, los tópicos académicos en los que se ha encasillado al arte y que lo alejan del gran público. Por ejemplo, las vanguardias, que las devuelve al contexto original en el que fueron concebidas:

Uno creía que para ser *absolutment moderne* el primer mandamiento era abjurar de toda aquella guardarropía: que la modernidad era el reverso y el antídoto de la España negra. Pero lo que descubre o recuerda en esta exposición –entre bailaoras de Van Dogen y de Francis Picabia, flamencos de Man Ray, carteles vanguardistas con el nombre de Antonia Mercé, caballos destripados y toros de Picasso en plazas con gallardetes tricolores, picadores de hojalata cubista de Pablo Gargallo, guitarras ascéticas de Juan Gris, letras flamencas de Federico García Lorca– es que los mismos materiales que sirvieron de base para tanta moralla y bisutería folclórica se convertían en oro cuando los manipularon los mejores artistas: cuando muchos de ellos buscaron en la tradición popular el fundamento que necesitaban para rebelarse con verdadera eficacia contra las rutinas y las formalidades del arte académico. (Bata: 60)

Saura; todo *El laberinto mágico* de Max Aub; *La forja de un rebelde* de Arturo Barea; *Días en llamas* de Juan Iturralde; *Largo noviembre de Madrid* de Juan Eduardo Zuñiga; *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez; *Luna de lobos* de Julio Llamazares.

¹⁶⁷ Sobre el mismo tema pero en la sección “Opinión” del diario publicó en 2006: “La memoria, si no es vigilada por la razón, tiende a ser consoladora y terapéutica. Modificar los recuerdos personales para que se ajusten a los deseos del presente es una tarea legítima, aunque con frecuencia tóxica, a la que casi todos nosotros somos proclives” (2006: 11).

Le otorga al lector no lego herramientas para volver a disfrutar las obras fundamentales de la vanguardia española con su mirada de sentido común.

El análisis argumentativo de la historia cotidiana continúa la línea política que siempre ha trazado, en contra de las soluciones simples y totalitarias. Al respecto, sobre las conmemoraciones de mayo del 68 escribe:

A mí, sinceramente, tanta conmemoración de Mayo del 68 me produce un aburrimiento invencible. Ya me lo sé todo: lo de la imaginación al poder, lo de ser realistas y pedir lo imposible, lo de los adoquines y la arena de la playa, etcétera. Otros hechos coetáneos me importan mucho más, y reciben mucha menos literatura. En la primavera de 1968 la gente se sublevaba en Praga pidiendo libertades democráticas, no fantasías totalitarias, y justo ese verano, cuando los estudiantes revolucionarios de París disfrutaban de las vacaciones, carros de combate soviéticos invadían Checoslovaquia y dejaban a Milos Forman sin un país al que volver. No en mayo, sino en abril de 1968, Martin Luther King viajaba a Memphis para apoyar una huelga de los trabajadores municipales de la limpieza y era asesinado por un pistolero a sueldo. [...] Era en Memphis y en Praga donde estaba la revolución, no en París. (Praga: 55)

La impronta novedosa tiene que ver con el papel entregado al arte como medio necesario, imprescindible, para interpretar la complejidad de la cultura: “Mirar enseña a mirar. Hoy me fijo en detalles que la otra vez no supe distinguir; puedo apreciar mejor juegos de correspondencias entre parejas de cuadros que fueron pintados para verse juntos, y que ahora vuelven a colgarse en la misma sala después de siglos de separación” (Poussin: 47).

c- El arte

Pero quizás el rasgo más determinante de esta colección de columnas es su constante vinculación y cita al mundo del arte y la cultura. Las columnas de Antonio Muñoz Molina, como las de Manuel Vicent, arrastran al lector fuera de la percepción automática cotidiana del mundo. La cultura de masas impone un solo modo de apreciar la música o la literatura, basado en su éxito económico. Encontrar las pequeñas delicias que el hombre ha logrado como creador (una grabación de Duke Ellington, *El mundo sigue* de Fernando Fernán-Gómez; *To the lighthouse* de Virginia Woolf; un haiku de Borges...); recorrer

exposiciones plásticas olvidadas, o a contrapunto de la parafernalia que organizan los museos según un modelo de gestión capitalista, si no se integran en el imaginario colectivo.

Sus textos buscan las “grandes minorías” en un afán pedagógico consciente de la falta de espacio y de presencia en los medios de un gran acervo cultural que está destinado a perderse si los que lo conocemos no lo hacemos funcionar como partes de nuestra cultura.

La proliferación de columnas que son artículos-reseñas de espectáculos, exposiciones, libros, retratos de artistas por sobre las columnas que son ensayos argumentativos de políticas, dan cuenta de esa elección deliberada del autor que no modifica la temática de sus columnas con respecto a ciclos anteriores, sino que plantea un nuevo estilo en el que más muestra que demuestra. Su prosa, que nunca abandona la cadencia eufónica que la caracteriza, conforma un nuevo objeto estético para disfrutar.

7- Conclusiones

A lo largo de este documento he tratado de profundizar en el análisis detallado de algunos aspectos que considero centrales en la poética de Antonio Muñoz Molina. En el inicio de su carrera, la elección de temas atados a la España del siglo XX inscribe su obra en una concepción de la literatura comprometida con el universo cultural propio, a la vez que intenta ser protagonista en la escritura del imaginario de su tiempo. La ampliación de su universo de referencia a la cultura europea no hace sino acompañar el movimiento de consolidación de España dentro de las culturas hegemónicas en el fin del siglo XX.

Los personajes contruidos por el autor, retratados en su individualidad, protagonistas cada uno de la historia del siglo XX a través de su propia aventura personal, íntima, subjetiva, intentan explicarse la historia desde la dimensión individual, y son así un logrado objeto literario que da cuenta de la mirada del hombre contemporáneo sobre los acontecimientos que lo rodean, que no los interpreta en términos colectivos sino individuales.

Los tópicos se combinan en sus novelas con un acercamiento libre de prejuicios al acervo cultural que conforma la identidad del autor, tanto para aquellas tradiciones consideradas por la *doxa* como cultas, como aquellas que conforman la cultura de masas de final del siglo XX, lo que le permite consolidarse como figura pública tanto para la academia como para el público general.

Las variaciones en el estilo del autor podemos referirlas a un proceso de maduración de su escritura en tanto el autor pasa por los temas o los estilos, llega a su máxima expresión, y luego busca en otra dirección para innovar, producir, y no repetirse. Como autor no se repite porque su vida está tan unida a su literatura que transcurren juntas.

Como puntos culminantes podemos señalar en primer lugar *El jinete polaco* como novela completa, que contiene en sí la poética de las tres novelas anteriores: la creación del universo literario de Mágina, la recreación de su ámbito cultural de origen, pero también la incorporación a su escritura de la cultura popular (el policial, el cine de la guerra fría) y la literatura culta (Borges, Stevenson, Faulkner, Onetti) que lo formaron hasta entonces. Es

también el cierre de una etapa de su vida: que en agosto de 2010 publique una foto de la que hoy es su mujer y escriba al pie “Esa sonrisa está en *El jinete polaco*” de 1991, redefina su propia vinculación entre el arte y la vida.

Otro punto fundamental de su escritura lo considero la publicación de la *nouvelle* *Carlota Fainberg*, con la impronta de Autor desde el prólogo para sostener el discurso de una literatura para gozar del relato que su novela corta propone, distanciado de las controversias políticas y económicas que discuten su lugar en el campo cultural.

En sus libros posteriores es cuando la presencia del yo autoral cobra un peso gravitante en la interpretación de sus propios textos, y la combinación con sus publicaciones en soporte prensa revelan una relación diferente con el tratamiento del estilo en su poética. En una entrevista de 2006, realizada por su amigo Juan Cruz Ruiz, decía:

-¿No será que poco a poco la ha ido interesando más la vida que la literatura?
- Me interesa la literatura como retrato de la vida, de las cuestiones cruciales de la vida. La literatura como juego de la literatura es algo que me ha interesado cada vez menos. Mi primera novela es la historia de la búsqueda de una novela y de un novelista. Meterme dentro de una novela como entonces ya me interesa mucho menos, como narrador y como lector; y me quedo para explicarlo con esos versos de Antonio Machado: sólo recuerdo la emoción de las cosas y se me olvida todo lo demás, “grandes son las lagunas de mi memoria”... Eso, la emoción de las cosas, es lo que quiero contar cuando escribo.” (Cruz 2006)

El viento de la luna de 2006 y *La noche de los tiempos* de 2009 combinan su vuelta al tema de la Guerra Civil pero después de pasear por Manhattan y huir de Sefarad.

Este lugar público es el que le ha permitido ser el *homo agens* al que hacíamos referencia: escribir la memoria, desarmar la sentimentalización de la memoria, como un desafío lanzado hacia el presente, introducir su literatura en la memoria colectiva.

La libertad que puede permitirse la atribuye el autor a la finalización de la dictadura y al proceso pacífico que significó la transición política en España. Plantea su escritura afirmada en España, participando con compromiso cívico en los procesos culturales y políticos de su nación. Decía en 1994:

De mi país las potencias occidentales esperaban que tras la muerte de Franco se encenagara en una gran corrida de sangre, y ha resultado darse a sí mismo una

gallarda libertad, tan rápidamente aprendida y respirada que ahora España es la más tolerante y la más abierta de las democracias que conozco. Y es justo en ese espacio tan literario de lo recién inventado y de lo casi imposible, la libertad, donde no sé distinguir entre mi condición de ciudadano y la de novelista, y donde está una de las claves para comprender lo que viene ocurriendo en estos últimos años en la literatura española, porque los escritores, al usar la libertad, la aseguran y la ensanchan, y la libertad es el impulso que nos urge a escribir sin miedo a nada, sin más límites que los de nuestro propio talento. (*Pura*, 218-219)

Como conclusión, la esencia de la narrativa de Muñoz Molina se juega hacia la primitiva intención del hombre con la literatura: transformar un serie de signos culturales (recuerdos, imágenes, paisajes, héroes, hechos, memorias...) en relatos que configuren una trama de la que el hombre y su vida puedan sentirse parte.

Apéndice I: Referencias biográficas

Antonio Muñoz Molina nació en Úbeda, provincia de Jaén, el 10 de enero de 1956. Escribe en su “Autorretrato”, publicado en su web en agosto de 2010: “Yo nací en la buhardilla que mis padres alquilaron al casarse. La llamaban “el cuarto de la viga”.¹⁶⁸ Su padre trabajaba en una huerta y vendía hortaliza en el mercado.

Entra a la escuela de los Jesuitas a los seis años, de donde conserva un maestro aun hoy como amigo: don Luis Molina, que convence a su padre para que Antonio siga estudiando, y que tiene su imagen literaria en *Plenilunio*. Termina el bachillerato en la escuela pública, de la que ha sido en toda su carrera tenáz defensor. De la formación musical y cultural de su adolescencia escribe en 1998 en *Pura alegría*:

Yo me eduqué en los pocos libros que podía comprar con mis ahorros o en los que retiraba de la esquilhada biblioteca pública de mi ciudad natal, pero también en un *jukebox* al que llegaban milagrosamente los más furiosos himnos de libertad de los últimos años sesenta. La edición argentina de *Vientos de pueblo* de Miguel Hernández no fue tan importante para mi instinto de rebelión como *Brown Sugar* o *Proud Mary*. (*Pura*, 207)

Es interesante observar en el autor un movimiento natural en el ser humano, que en cada momento de su vida otorga importancia diversa a los recuerdos de la adolescencia y niñez. En el “Autoretrato” de 2010 se detiene mucho más en su infancia, y escribe:

Me gustaban mucho los tebeos, los libros, las películas, los seriales de la radio y los programas de discos dedicados. Cerca de nuestra casa había un cine de verano, al que iba con mi madre, mis abuelos y mis tíos casi todas las noches. Todas las películas me gustaban, salvo las “de llorar”, que eran melodramas mexicanos en blanco y negro. En la radio no me cansaba de oír los folletines de Guillermo Sautier Casaseca y las canciones populares que reinaron en ella hasta la irrupción de la música pop anglosajona y sus derivados: Lola Flores, Juanito Valderrama, Antonio Molina, Joselito, Marisol. En la radio la gente reconocía exactamente su propio mundo sentimental. Cuando se acercaba la Navidad, mi

¹⁶⁸ Agrego este dato, y otros que siguen que parecen gratuitos en una tesis, pero porque son algunos de los múltiples detalles que desde sus novelas señalan la vida del autor: el protagonista de *El jinete polaco* también nace en una boardilla que llama el cuarto de la viga.

abuela Leonor, mi madre y mi tía Juani, su hermana más joven, pasaban la mañana cantando villancicos mientras hacían la cama y arreglaban la casa. Las canciones de la radio y los villancicos de las mujeres de mi familia fueron las emociones musicales más intensas de mi infancia. (*Autorretrato*)

Estudia periodismo por algún tiempo en Madrid en una época signada por la tensión política en la capital, la muerte de Franco y los primeros momentos de la sucesión. Decide regresar y es en la Universidad de Granada (donde reside desde 1974) en la que se diploma en Historia del Arte.¹⁶⁹

En 1982 se casa en Úbeda con Marilena Vico hasta 1991, de quien nacen tres de sus hijos: Antonio en 1983, Arturo en 1986, Elena en 1989. Trabaja como funcionario municipal mientras escribe colaboraciones para diarios granadinos. Sus dos primeros libros publicados serán recopilaciones de estos artículos a partir de un eje de significados (*El Robinson urbano* en 1984 y *Diario de Nautilus* en 1985).¹⁷⁰ En junio de 1985 envía a Pere Gimferrer el original de su primera novela, *Beatus ille*, con la que obtendrá en 1986 un cálido recibimiento de la crítica. Pero será con *El invierno en Lisboa*, en 1987, cuando tanto el público como la crítica den el primer paso hacia su consagración como el novelista que es hoy (obtuvo con esa novela el Premio Nacional de Narrativa y el premio Nacional de la Crítica).

En 1991 obtiene el Premio Planeta con su novela *El jinete polaco* (que también obtendrá el Premio Nacional de Narrativa). En enero de 1992 se instala en Madrid con Elvira Lindo (también escritora) y su hijo Miguel de seis años. Se casaron en diciembre de 1994 en el Escorial.

En 1995 será convocado para ingresar a la Real Academia Española, lo que constituyó un hito importante no sólo (y obviamente) en su carrera personal, sino para la historia institucional de la RAE, que por entonces comenzaba una etapa de cambios y renovación que el ingreso de Muñoz Molina como “el académico más joven” ilustra. El 16 de

¹⁶⁹ En su autorretrato se refiere a ese momento: “Madrid era una ciudad demasiado grande y demasiado hostil para mi apocamiento pueblerino, la grandiosamente bautizada como Facultad de Ciencias de la Información resultó un fraude, mi beca apenas daba para comer. Participé por primera vez en mi vida en una manifestación de protesta por el fusilamiento de Salvador Puig Antich y al cabo de veinte minutos ya estaba preso y esposado. A finales de curso volví a Úbeda, y el otoño estaba comenzando Geografía e Historia en la universidad de Granada.”

¹⁷⁰ “En Granada estudié sin mucho ahínco y elegí especializarme en Historia del Arte y allí escribí mis primeros relatos, mis primeros artículos y mis primeras novelas. En Granada nacieron dos de mis hijos y se publicó mi primer libro”.

junio de 1996 en el sitio u, con el discurso “Destierro y destiempo en Max Aub”.¹⁷¹ Que el tema elegido sea Max Aub también es signo de esos cambios institucionales, aunque veinte años después de la muerte del dictador. Anota Serna al respecto la serie de corrillos desafortunados y, en algunos casos, maldicientes que provocó este ingreso, aunque agrega que:

Sin embargo, la mayoría de los juicios que se le dedicaron en la prensa celebraban la juventud, la audaz elección y su incorporación como el acto simbólico que sancionaba la madurez literaria de una generación –si se nos permite usar esta voz tan gastada y desprestigiada–, la generación de escritores que había renovado la narrativa española en los años 80 (Serna 2004:17).

A *El jinete polaco* le sucedieron un libro de relatos (*Nada del otro mundo*, 1993), dos *nouvelles* teñidas de comicidad (*Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*), y una memoria personal sobre su experiencia militar como conscripto en el año 79 (*Ardor guerrero*, 1995). La ausencia de una “gran novela” de las características de *El Jinete polaco* está compensada por siete títulos de ensayo hasta 1997 cuando se publica *Plenilunio*. Esta novela presenta cambios notables en cuanto a la temática con respecto al núcleo inicial de novelas¹⁷², pero sin embargo mantiene una inconfundible “fraternidad” estructural en cuanto al tratamiento del tiempo, el narrador y el mestizaje de géneros. Analizar este proceso de cambio que fraguó el autor a través de la serie de *nouvelles* y ensayos es parte del objetivo de esta tesis.

Durante su estancia en Madrid colaboró en los suplementos culturales del *ABC* y *El País*, hasta que es contratado por Juan Cruz para quedar fijo en una columna del periódico del grupo Prisa. En los años 2001 y 2002 pasó largas estancias en New York, donde dictó cursos para el Graduate Center de la C.U.N.Y. Simultáneo a esto siguió publicando su columna como cronista de viaje. El azar hizo que se encuentre en Manhattan el 11 de septiembre, por lo que sus crónicas de New York se reprodujeron en gran parte de la prensa editada en español (en Argentina, en *La Nación*).

¹⁷¹ Texto completo en *Pura*, 87-117.

¹⁷² Me refiero a *Beatus ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *El dueño del secreto* y *Los Misterios de Madrid* que, como dije, conservan una ligazón temática muy evidente.

En junio de 2004 fue nombrado director del Instituto Cervantes de esa ciudad. También en 2004 publica *Ventanas de Manhattan* (que se acompaña con la reedición de *El Robinson urbano*;¹⁷³ e inaugura en Granada unas conferencias sobre la pasión literaria y científica por los dinosaurios, organizado por la Junta de Andalucía.

La publicación de su esposa Elvira Lindo desde el año 2002 de la serie de verano “Tintos de verano” que relata en clave personal la crónica de una familia durante el verano, ha valido para que la prensa abunde sobre las vinculaciones de los personajes de los textos de Elvira Lindo con la familia de la que ha protestado el autor. En sendas entrevistas registradas en 1999 el autor sugiere que prefiere mantener una distancia con sus lectores, que estos lo conozcan por sus libros:

-¿Es bueno guardar las distancias con los lectores?

- Lo que hay que evitar es esa falsedad de identificar al autor con su obra. A mí, como lector, me interesa el libro.

-¿Y qué libros le interesan más?

- Me gustan las novelas, la poesía y los libros de historia y memorias. (Cohnen 1999)

- ¿Es bueno para el escritor conocer personalmente a sus lectores?

- Yo no creo que el autor deba tener demasiada relación personal con los lectores. Prefiero guardar las distancias. El lector puede imaginar en el escritor cosas que seguramente no existen y el escritor puede sentir la tentación de sentirse demasiado adorado y halagado. Generalmente, quien se acerca a saludarte te idealiza. A mí no me gusta ir a los actos sociales, pero eso no me impide relacionarme con la gente. Me relaciono con la familia, con la gente que quiero y a la que trato a diario, no en mi condición de escritor, sino en mi condición de ciudadano.” (del Castillo 1999)

Luego comienza una etapa en la que abre más su vida privada a sus lectores. En marzo de 2007 publica *Días de diario*, donde relata de primera mano su cotidianidad doméstica durante la escritura de la novela *El viento de la Luna*. Para la presentación de su última novela *La noche de los tiempos*, en noviembre de 2009 participó de un ciclo de *Babelia* en el que se muestra “La casa del escritor”, con un video en internet mostrando su

¹⁷³ Entonces su editor es Adolfo García Ortega (escritor, nació en Valladolid en 1958, aunque vive en Madrid desde 1982. Descubrió su vocación literaria siendo niño y en los años 80 comenzó a escribir en varios periódicos y revistas de tirada nacional. En 1995 empezó a trabajar en distintas editoriales y, desde enero de 2007, es adjunto a la Dirección General del Área Editorial del Grupo Planeta. Desde el año 2000 al 2007 ha sido Director Editorial de Seix Barral). Actualmente es asesor del Grupo Planeta.

lugar de trabajo para escribir la novela en su casa de Madrid:

http://www.elpais.com/videos/cultura/BABELIA/939/casa/Antonio/Munoz/Molina/elavidlmv/20091120elpepu cul_1/Ves/

Actualmente reside, junto con Elvira Lindo, por temporadas entre Nueva York y Madrid. Muños Molina tiene hoy una página web personal que he citado en esta tesis (la referencia está en el apartado bibliografía). Allí también se registran los artículos que ahora está publicando en la prensa, y otros que escribe solo para la web. Cuenta con una interfaz para permitir a sus lectores intercambiar comentarios. También tiene activa una cuenta en Twitter (@amunozmolina) en la que anuncia a sus seguidores cada nuevo texto que publica.

Apéndice II: Trayectoria editorial

1- Cronología de las obras

1984

El Robinsón urbano

1986

Beatus ille

Te golpearé sin cólera

Diario del Nautilus

1987

El invierno en Lisboa

1988

Las otras vidas

1989

Beltenebros

1990

Granada la ciudad en el tiempo (en colab.)

1991

Córdoba de los Omeyas

El jinete polaco

1992

Los misterios de Madrid

1993

¿Por qué no es útil la literatura? (con García Montero)

Nada del otro mundo

La realidad de la ficción

El dueño del secreto

1995

Las apariencias

Ardor guerrero: una memoria militar

1996

La huerta del edén: escritos y diatribas sobre Andalucía

1997

Plenilunio

Escrito en un instante

1998

La colina de los sacrificios

Pura alegría

1999

Carlota Fainberg

En ausencia de Blanca
La huella de unas palabras (con José Manuel Fajardo González)
2000
Unas gafas de Pla
2001
Sefarad: una novela de novelas
José Guerrero. El artista que vuelve
2003
Vicente Brito: pinturas 1973-2003
2004
Ventanas de Manhattan
2006
El viento de la luna
2007
Días de diario
2009
La noche de los tiempos
2010
Las mañanas lucían: (disparate para las tardes de agosto)

2- Cronología de todas las primeras ediciones

Este apéndice ofrece información sistematizada, ordenada cronológicamente, fiable para analizar la trayectoria editorial del autor. Se detalla a continuación una lista de los títulos editados de Antonio Muñoz Molina, según la información que obra en la base abierta al público de la Agencia Española de ISBN; el catálogo de la Biblioteca Nacional de España; los catálogos de las editoriales; el Catálogo de la Biblioteca de Andalucía¹⁷⁴; el de las Bibliotecas Universitarias Españolas; en el ensayo bibliográfico de Simón Palmer (2006); y también en algunos de los volúmenes propios, en ese orden de prioridad.

Entre las fuentes con las que contamos para hacer el análisis de su trayectoria editorial destacan los registros editoriales, que dan cuenta de los usos que hace la editorial de los límites de una edición y las diferentes reimpresiones. Utilizaré sólo la información de ediciones en España y en castellano, aunque el autor ha sido editado en Hispanoamérica y

¹⁷⁴ Ha sido de enorme valor para este trabajo contar con el Servicio de Consultas de las Bibliotecas de Andalucía, al cual agradezco que hayan buscado y revisado los volúmenes para permitirme completar la información.

traducido en múltiples oportunidades. La información del proceso relativo a su edición en el mercado hispanoamericano, y así internacional, sería abrumadora y no del todo confiable, ya que habría que poner en consideración las estrategias de los grupos Planeta y Alfaguara para sus filiales en el extranjero. En particular, la relación con Hispanoamérica ha ido cambiando en estos 25 años, dependiendo de la situación económica principalmente de México y Argentina, y también en los últimos años se ha manifestado la incursión del autor, y de las editoriales, en el mercado norteamericano.

La primera publicación de cada título se indica en negrita. En los casos en que es posible señalar el mes, se indica, lo cual hasta el momento no se ha podido confirmar en su totalidad. Ninguna de estas fuentes es completa, por lo que varios registros tienen como fuente más de una base de datos. En los casos de datos contradictorios o confusos (por ejemplo diferencias en el mes de edición, o en el número de orden de edición para ese mes) se toman como ciertos los de la Agencia de ISBN, aunque es una fuente que no siempre figura completa y, en consecuencia, produce registros incompletos¹⁷⁵. Otra frecuente dificultad es la información distorsionada en origen, ya que la editorial no siempre registra la primera impresión de una edición, por lo que la fecha de registro es posterior¹⁷⁶.

Este elenco permite, en particular, ver hasta dónde llega la estrategia del *marketing* editorial actual, sobre todo por un motivo fundamental relacionado, evidentemente, con las ventas: cada vez que se presenta un texto nuevo del autor, se reeditan los textos previos ya consagrados. En caso de que las ediciones previas hayan dejado de estar activas, se publica la misma novela por la misma editorial en diferentes colecciones o formatos.

Se agrega un índice más: para cada año se incorpora un índice de publicación mensual (número de volúmenes editados sobre doce meses) para las tres editoriales más significativas por el número de ediciones (Alfaguara incluyendo la colección Punto de

¹⁷⁵ La diferencia que más se observa es en el número de páginas de los volúmenes, probablemente porque a veces se gestiona el ISBN antes de finalizar la maquetación por lo que se tiene un número estimado. También hay algunas dificultades con los volúmenes más antiguos cuando los registros aún no estaban informatizados, y tampoco se habían resuelto los conflictos digitales con la ñ que aparece en el apellido del autor. Aquí la fuente más confiable pasa a ser la Biblioteca Nacional y su catálogo, que incluye los depósitos legales, aunque allí es difícil encontrar los volúmenes editados por editoriales pequeñas e instituciones.

¹⁷⁶ Véase en 1995 el registro de la edición de *Ardor guerrero*: primera edición, séptima impresión, y también en 1998 para la edición de bolsillo. En otros casos el registro de ISBN contiene las dos fechas (edición e impresión) que se aclara con nota al pie. Por ejemplo: en 1991 *Córdoba de los omeyas*, donde como puede verse en el registro hay una segunda edición en marzo y una primera en septiembre.

lectura; Seix Barral incluyendo Booket; y Planeta) para permitir una comparación empíricamente fundada.

1984

- *El Robinsón urbano*, Granada: Silene Fábula, 133 p.
- (jun) *El Robinsón urbano*, Granada: Rafael Juárez editor, 136 p. (1.ª ed.)

1985 Ø

1986¹⁷⁷

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral 0,08

- *Beatus ille*, Barcelona: Seix Barral, 281 p. (1.ª ed)
- *Te golpearé sin cólera* Granada: Diputación, Área de cultura, 41 p.
- (may) *Diario del Nautilus*, Granada: Diputación Provincial (Bibl. de bolsillo 10) 160 p.

1987

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral 0,08

- *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Seix Barral, 187 p.¹⁷⁸

1988

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral 0,08

- *Beatus ille*, Barcelona: Seix Barral, 281 p. (dice 2.ª ed., nota "reimpresión de 1.ª").
- *Las otras vidas*, Pamplona: Pamiela, 138 p.
- (ene.) *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Círculo de lectores, 216 p. (1.ª ed.)¹⁷⁹.
- (may.) *El Robinsón urbano*, Pamplona: Pamiela, Col. Ilargía 136 p. (1.ª ed).
- (dic.) *Las otras vidas*, Madrid: Mondadori, Col. Rectángulo, 92 p. (1.ª ed.).

1989

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral 0,08

- *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, 239 p. (Biblioteca breve).
- (oct) *Diario del Nautilus*, Madrid: Mondadori, (Rectángulo 10), 228 p. (1.ª ed.).
- (dic) *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Círculo de lectores, 256 p. (1.ª ed.).

1990

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral Ø

- (feb) *Granada la ciudad en el tiempo* (en colab.), Granada: Comares, 232 p.
- (feb) *Beltenebros*, Barcelona: Círculo de lectores, 270 p. (1.ª ed.).

¹⁷⁷ Los datos son del registro de la Biblioteca Nacional de España, depósito legal GR 368-1986 , B 42113-1985, y GR 537-1984 respectivamente.

¹⁷⁸ Los datos son del registro de la Biblioteca Nacional de España, donde figuran de impresiones para la Primera edición en 1987, depósito legal B 28892-1987.

¹⁷⁹ La Agencia de ISBN etiqueta este título como [No disponible]. Está registrado también en la Biblioteca Nacional de España, depórito legal B 42171-1987.

1991

Alfaguara Ø Planeta 0,67 Seix Barral Ø

- (ene) *La disciplina de la imaginación*, Asociación de profesores de español, 28 p. (1.ª ed.).
- (mar) **Córdoba de los Omeyas**, Barcelona: Planeta, 208 p. (Ciudades en la historia) (2.ª ed.).
- (sep) *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona: Planeta, 208p. (Ciudades en la historia) (1.ª ed.)¹⁸⁰.
- (oct) *Te golpearé sin cólera y otros relatos*, Madrid: Compañía Europea de Comunicación e información, Biblioteca *El Sol*, 94 p. (1.ª ed.).
- (nov) **El jinete polaco**, Barcelona: Planeta, 664 p. (1.ª ed.).
- (nov) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, 664 p. (Club Planeta) (1.ª ed.).
- (nov) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, 664 p. (Planeta crédito) (1.ª ed.).
- (nov) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, Col Premio Planeta 1991, 664 p. (ed. especial para Planeta Crédito)
- *El jinete polaco*, Planeta. Col. Autores españoles e hispanoamericanos, 577 p. (2.ª ed).
- (dic.) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, Col. Aut. esp. e hispa., 592 p. (3.ª ed).

1992

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral 0,08

- *El jinete polaco*, Barcelona RBA, Narrativa actual 19, 571 p.
- (nov) **Los misterios de Madrid**, Seix Barral Biblioteca Breve, 189 p.

1993

Alfaguara Ø Planeta Ø Seix Barral 0,17

- **¿Por qué no es útil la literatura? (con García Montero)** Madrid: Hiperión, 76 p.
- *El invierno en Lisboa*, Barcelona: RBA, 187 p. (Narrativa actual 34).
- *Beatus ille*, Barcelona: RBA (Narrativa actual 52).
- *El Robinsón urbano*, Barcelona: Seix Barral (Pere Gimferrer prol.), 144 p.
- *La realidad de la ficción*, Madrid: Espasa Calpe, 225 p.
- *Los misterios de Madrid*, Barcelona: Seix Barral, 189 p.
- **Nada del otro mundo** Madrid: Espasa Calpe, 225 p.
- (abr) **La realidad de la ficción**, Sevilla: Renacimiento, Col. Los cuatro vientos, 81 p. (1.ª ed.).
- (may) *Beltenebros*, Barcelona: RBA, 239 p. (Narrativa actual, Lengua española 13).
- (nov) *Sostener la mirada* Andalucía. Conserjería de Cultura. Delegación Provincial de Almería, 150 p. (1.ª ed.).
- (dic.) **El dueño del secreto**, Madrid: Julio Ollero, 128 p. (1.ª ed.)¹⁸¹.
- (dic.) *El jinete polaco*, RBA (Narrativa actual 19), 576 p. (4.ª ed.).

1994

Alfaguara Ø Planeta 0,17 Seix Barral Ø

- *Córdoba de los Omeyas*, Planeta bolsillo 41.
- *Los misterios de Madrid*, Barcelona: RBA, 184 p.
- (mar.) *El invierno en Lisboa*, Barcelona RBA, Col. Narrativa actual 34, 192 p. (4.ª ed.).

¹⁸⁰ La Agencia de ISBN etiqueta este título como [No disponible].

¹⁸¹ La Agencia de ISBN etiqueta este título como [No disponible].

- (abr.) *El dueño del secreto*, Madrid: Ollero y Ramos, Colección Novelas ejemplares, 160 p.
- (abr) *El jinete polaco; La prueba del laberinto* (con Fernando Sánchez Dragó), Planeta Col. Premios Planeta 13, 896 p. (1.ª ed.)
- (may) *Nada del otro mundo*, Espasa Calpe, 228 p. (4.ª ed.).
- (ago) *Beatus ille*, RBA Narrativa actual 52, 288 p. (4.ª ed.).
- (oct) *¿Por qué no es útil la literatura?* (con Luis García Montero) Hiperión, 76, (2.ª ed.).

1995

Alfaguara 0,17

Planeta 0,25

Seix Barral Ø

- *Ardor guerrero: una memoria militar*, Barcelona: Círculo de lectores, 270 p.
- *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta Bolsillo 58, 577 p.
- *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta Grandes éxitos 16, 571 p.
- ***Las apariencias***, Madrid: Alfaguara, 270 p.
- *Nada del otro mundo* Madrid: Espasa Calpe.
- (feb) *Los misterios de Madrid*, RBA coleccionables, 192 p. Obras maestras de la literatura contemporánea, 25 (1.ª ed.).
- (jul) ***Ardor guerrero: una memoria militar***, Barcelona: Alfaguara, 392 p. (1.ª ed., 7.ª imp).
- (sep) *Córdoba de los Omeyas*, Planeta Bolsillo 41 (2.ª ed).
- (sep) *Beltenebros* RBA, Col. Obras maestras, 57, 240 p.
- (nov) *Picasso, 1923: Arlequín con espejo y La flauta de pan*(con Pierre Daix, Tomàs Llorens Serra y José Luis Checa Cremades, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 80 p. (1.ª ed.)

1996

Alfaguara 0,17

Planeta 0,17

Seix Barral 0,08

- *Ardor guerrero: una memoria militar*, Barcelona: Alfaguara bolsillo, 384 p.
- (ene) *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Planeta, Col. Nuestros clásicos contemp., 248p., (1.ª ed)
- (ene) *Nada del otro mundo*. Espasa Calpe, Col. Nueva Austral 373, 292 p., (2.ª ed.).
- (may) *El jinete polaco*, Planeta Bolsillo 58, 584 p., (3.ª ed.).
- (jul.) *Ardor guerrero: una memoria militar*, Círculo de lectores, 368 p. (4.ª ed.).
- (sep) ***La huerta del edén: escritos y diatribas sobre Andalucía***, Madrid: Ollero y Ramos, Col. Novelas ejemplares, 9, 225 p. (1.ª ed.).
- (oct.) *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 240 p., (19.ª ed.).
- (dic.) *Las apariencias*. Alfaguara. Textos de escritor, 272 p. (1.ª. ed., 2.ª imp.).

1997

Alfaguara 0,17

Planeta 0,17

Seix Barral 0,17

- *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta Booket, 577 p. (1.ª ed.).
- *Plenilunio*. Barcelona: Círculo de lectores, 429 p.
- (feb) ***Plenilunio***. Madrid: Alfaguara, 384 p. (1.ª ed.).
- (mar) ***Escrito en un instante***. Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 146 p. (1.ª ed.).
- (may) *El robinson urbano*, Seix Barral, Bibl. Breve, 144 p. (4.ª ed.).
- (jun) *El dueño del secreto*, Barcelona: RBA, Narrativa de hoy, 142 p.
- (jun) *El dueño del secreto*, Alfaguara, Audiolibro [2 cassetes 180 min, leído por el autor] (1.ª ed.)
- (sep) *Diario del Nautilus*, Barcelona: Plaza & Janés (Ave Fénix 243/3).
- (sep.) *Beltenebros*, Barcelona: Plaza & Janés, El ave fénix 234/2, 244 p.

- (oct) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta De Agostini, Col. Premio Planeta 5, 584p. (1.ª ed).
- (nov.) *Beatus ille*, Seix Barral, 288 p. (11.ª ed.).
- (dic) *El dueño del secreto*, Madrid: Castalia, (Castalia didáctica), 212 p.

1998

Alfaguara 0,25 Planeta 0,08 Seix Barral 0,17

- (feb.) *El jinete polaco*, Barcelona: Círculo de lectores, 594 p. (1.ª ed.).
- (feb.) *Los misterios de Madrid*, Seix Barral Biblioteca Breve, (8.ª ed.).
- (mar) *Córdoba de los Omeyas*, (Escritores y sus ciudades. Planeta-Booket 250), 288 p.
- (may) ***La colina de los sacrificios***, Madrid: Ollero y Ramos, 61 p. (1.ª ed.).
- (sep) *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Seix Barral, 192 p. (34.ª ed.).
- (oct) *Plenilunio*, Alfaguara literaturas, 488 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁸².
- (nov) ***Pura alegría***, Madrid: Alfaguara, 230 p.
- (nov) *Ardor guerrero: una memoria militar*. Alfaguara Bolsillo 40, 392 p. (1.ª ed., 2.ª imp.).

1999

Alfaguara 0,17 Planeta 0,17 Seix Barral 0,33

- *Beatus ille*, Barcelona: Seix Barral, 317 p. (Bibl. breve) (1.ª ed.).
- *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, 253 p. (Biblioteca breve) (20.ª ed.)
- ***Carlota Fainberg***, Madrid: Alfaguara, 174 p.
- *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Seix Barral.
- ***En ausencia de Blanca***, Barcelona: Círculo de lectores, 127 p.
- *Los misterios de Madrid*, Barcelona: Seix Barral.
- (ene) *Pura alegría*, Madrid: Alfaguara, Textos de escritor, 240 p, (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁸³.
- (mar) ***La huella de unas palabras (con José Manuel Fajardo González)*** Espasa-Calpe, 344 p., (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (mar) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, 584 p., Col premio planeta (4.ª imp.).
- (abr) *El dueño del secreto*, Madrid: Espasa Calpe, 144 p. (1.ª ed, 1.ª imp.).
- (jul) *Pura alegría*, Barcelona: Círculo de lectores, 256 p. (1.ª ed, 1.ª imp.).¹⁸⁴
- (sep) *Plenilunio*. Barcelona: RBA coleccionables, 320 p. (1.ª ed, 1.ª imp.).
- (nov) *Beltenebros*, Barcelona:Planeta-De Agostini,Grandes autores de la narrativa actual 15

2000¹⁸⁵

Alfaguara 0,42 Planeta Ø Seix Barral 0,17

- *Ardor guerrero:una memoria militar*, Barcelona:Suma de letras, 480p.(Punto de lectura 6/2)
- (feb) *Ardor guerrero: una memoria militar*, Barcelona: RBA, Nueva narrativa 25, 254 p.
- (mar) ***Mirar el mundo con los ojos abiertos***, Consorcio Casa de América, Col. Apuntes de Casa de América 5, 40 p. (1.ª ed, 1.ª imp.).
- (may) *Carlota Fainberg*, Alfaguara hispánica, 200 p. (1.ª ed, 3.ª imp.).

¹⁸² Registrado en la 14ª impresión, en marzo de 2001.

¹⁸³ Registrado en la 3ª impresión, en marzo 1999.

¹⁸⁴ La Agencia de ISBN etiqueta este título como [No disponible].

¹⁸⁵ La Agencia de ISBN anota en diciembre de 2000 un registro de autoría de Muñoz Molina de un volumen titulado *Urgencias pediátricas* y cuya materia es "Patología general. Medicina clínica. Terapéutica", lo cual es evidentemente de otro autor.

- (jul) *Beatus ille*, Seix Barral Bibli Breve, 320 p. (12.ª ed, 2.ª imp.).
- (sep) *Beltenebros*, Plaza y Janes, El ave fénix 234/2, 244 p., (1.ª ed, 4.ª imp.).
- (sep) *Plenilunio*. Barcelona: Suma de letras, 560 p. (Punto de lectura 6/1) (1.ª ed., 3.ª imp.).
- (oct) *Carlota Fainberg*, Suma de Letras, Punto de lectura 6/3, 352 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (oct) *Nada del otro mundo*, 269 p. Plaza y Janés, Col. El ave Fénix 234, (1.ª ed. 3.ª imp.).
- (oct) *En ausencia de Blanca*, Barcelona: Círculo de lectores, 128 p. (1.ª ed. 2.ª imp.).
- (nov) *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, Biblioteca Breve 1, 224 p. (1.ª ed.)¹⁸⁶.
- (nov) *Ardor guerrero: una memoria militar*, Punto de lectura 6/2, 480p. (1.ª ed., 2.ª imp.).
- (nov) *Plenilunio*. Círculo de lectores, 432 p. (1.ª ed., 9.ª imp.).
- (dic) **Unas gafas de Pla**. Madrid. Aguilar, Col. Crisolín, 328 p.

2001

Alfaguara 0,42

Planeta 0,17

Seix Barral Ø

- *Carlota Fainberg*, Madrid: Suma de letras, 191 p. (Punto de Lectura 6/3).
- *En ausencia de Blanca*, Madrid: Alfaguara, 138 p.
- **Sefarad: una novela de novelas**. Madrid: Alfaguara, 599 p.
- *Sefarad: una novela de novelas*. Barcelona: Círculo de lectores, 501 p.
- (mar.) *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 488 p. (1.ª ed, 14.ª imp.).
- (abr.) *Sefarad: una novela de novelas*. Madrid: Alfaguara, 456 p. (1.ª ed, 4.ª imp.).
- (may.) **José Guerrero. El artista que vuelve**. Granada: Diputación de Granada, Col. Ensayos y evocaciones, 93 p.
- (jun) *El jinete polaco*, Barcelona: Bibliotex, Col. Milenium. Las mejores novelas en castellano del s. XX, 508 p. (prol. F. Rico) (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (ago.) *Córdoba de los Omeyas*, Planeta- Booket, 288 p. (1.ª ed., 2.ª imp.).
- (oct) *En ausencia de Blanca*, Barcelona: Círculo de lectores, 128 p. (1.ª ed., 2.ª imp.).
- (nov.) *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Bibliotex, Col. Milenium. Las mejores novelas en castellano del s. XX, 190 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁸⁷.
- (nov.) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, Col. Booket- Bibl. Premios Planeta 5007/5 (1.ª ed., 2.ª imp.), 577 p.

2002

Alfaguara 0,33

Planeta Ø

Seix Barral 0,17

- *Diario del Nautilus*, Barcelona: Plaza & Janés (Ave Fénix 243) (2.ª ed.)
- *Plenilunio*. Madrid: Suma de letras, 553 p.
- (ene) *Beltenebros*, Seix Barral Bibl. Breve, 256 p. (1.ª ed., 21.ª imp.).
- (feb) *Diario del Nautilus*, Barcelona: Nuevas ediciones Debolsillo (R. H. Mondadori), 168 p.
- (may.) *En ausencia de Blanca*. Madrid: Alfaguara, Alfaguara literaturas, 128p. (1.ª ed, 4.ª imp.)
- (jun.) *Sefarad: una novela de novelas*. Círculo de lectores, 512 p., (1.ª ed., 3.ª imp.).
- (sep.) *El jinete polaco*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca breve, 608 p. (1.ª ed. revisada).
- (oct) *La vida por delante*, Madrid: Alfaguara, 329 p. (1.ª ed., 2.ª imp.).
- (oct.) *Sefarad: una novela de novelas*. Madrid: Punto de lectura 6/4, 516p. (1.ª ed., 1.ª imp.).

¹⁸⁶ Registrado en la 9.ª impresión, en enero de 2007 (ISBN 978-84-322-0803-4)

¹⁸⁷ La Agencia de ISBN etiqueta este título como [No disponible].

2003

Alfaguara 0,08

Planeta 0,08

Seix Barral Ø

- *En ausencia de Blanca*, Madrid: Suma de letras, 151 p
- *El jinete polaco y La prueba del laberinto* [de Sánchez Dragó], Planeta, 883p. (6.ª ed.)¹⁸⁸.
- (jun) **Vicente Brito: pinturas 1973-2003**. Ayuntamiento de Santa Fe, 114 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)
- (nov) *El dueño del secreto*, Madrid: MDS Books/ Mediasat, 128p. (Escritores andaluces contemporáneos) (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁸⁹.

2004¹⁹⁰

Alfaguara 0,08

Planeta 0,08

Seix Barral 0,33

- *Ardor guerrero: una memoria militar*, Barcelona: Suma de letras (3.ª ed.)
- (ene) *Los misterios de Madrid*, Seix Barral, 192 p., (2.ª ed., 4.ª imp.)
- (feb) *Los misterios de Madrid*, Seix Barral Biblioteca Breve, 189p. (12.ª ed., 4.ª "en este formato")
- (feb) *El Robinsón urbano*, Barcelona: Seix Barral Bibl Breve (prólogo de Pere Gimferrer), (1.ª ed., 1.ª imp.) 144 p.
- (feb) **Ventanas de Manhattan**. Seix Barral. Biblioteca breve, 384 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁹¹.
- (mar) *Beltenebros*, Madrid: Cátedra, 296 p. (Letras hispánicas 560).
- (jun) *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta De Agostini Col. Premio Planeta, 17, (ed. revisada por el autor), 608 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)
- (jul) *Ventanas de Manhattan*, Barcelona: Círculo de lectores, 361 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁹².
- (sep) **Ludwing van Beethoven, Novena sinfonía** (con Miguel Ángel González Barrio), Ed. El País S.L., Col. Clásica, 2, 56 p. y disco compacto (1.ª ed., 1.ª imp.).

2005

Alfaguara Ø

Planeta Ø

Seix Barral 0,33

- (abr) *El jinete polaco*, Barcelona: Seix Barral Booket 5014/2 (ed. revisada por el autor), 605 p.
- (abr) *Ventanas de Manhattan*, Seix Barral, 392 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (abr) *Ventanas de Manhattan*, Seix Barral, Booket 5014/1, 387 p.
- (sep) *Beatus ille*, Barcelona: Seix Barral, 360 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (oct) **La poseída**, Rivas- Vaciamadrid (A.ASPAN- Kliczkowki Grupo), 64 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).

2006

Alfaguara 0,25

Planeta Ø

Seix Barral 0,50

- (mar) *El jinete polaco*, Barcelona: Seix Barral- Booket 5041/2, 224 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (mar) *Córdoba de los Omeyas* Seix Barral Booket- Bibl. A.M.M 5014/5 (1.ª ed., 1.ª imp.) .
- (mar) *El invierno en Lisboa* Seix Barral Booket- Bibl. A.M.M 5014/4 (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁹³.

¹⁸⁸ Esta edición se publica luego de la "edición revisada por el autor" y no incorpora los cambios.

¹⁸⁹ La Agencia de ISBN etiqueta este título como [No disponible].

¹⁹⁰ La Agencia registra a Muñoz Molina como autor-"director" de la edición de *El vértigo* de Evgenia Ginzburg de Círculo de Lectores de octubre de 2004.

¹⁹¹ Registrado con la 6.ª impresión en julio de 2004.

¹⁹² Registrado con la 2.ª imp en noviembre de 2004.

¹⁹³ La base de datos de la Agencia de ISBN Escribe "infierno" en lugar de "invierno".

- (mar) *Beatus ille*, Barcelona: Seix Barral (Booket – Biblioteca AMM; 5014;3), 368 p.
- (may) *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral, Booket 5014/6, 224 p.
- (jul) *Sefarad*, Punto de lectura 13/1 (1ra ed 1ra imp)
- (sep.) ***El viento de la luna***, Seix Barral, Biblioteca Breve, (1.ª ed.).
- (oct) *Seis narradores españoles en Nueva York (et al.)* Dauro ediciones Col Alminares 7, 120 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (dic.) *Ardor guerrero*, Barcelona: Alfaguara literaturas, 335 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (dic) *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 464 p. (Alfaguara literaturas) (1.ª ed., 1.ª imp.).

2007

Alfaguara 0,25

Planeta Ø

Seix Barral 0,50

- (ene) *El invierno en Lisboa*, Seix Barral – Biblioteca Breve, 224 p. 9.ª imp.
- (feb) *Los misterios de Madrid*, Seix Barral, Booket- Bibl. A.M.M., 192 p.
- (feb) *El viento de la Luna* Círculo de lectores 320 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁹⁴.
- (mar) ***Días de diario***, Seix Barral, 68p. (1ra ed.).
- (abr.) *Córdoba de los Omeyas*, Fundación José Manuel Lara, 238 p. (1.ª ed. 1ra. imp.).
- (jun.) *Carlota Fainberg*, Alfaguara literaturas, 184 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (jun.) *En ausencia de Blanca*, Alfaguara literaturas, 152 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (jun) *Sefarad*, Alfaguara literaturas, 600 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (sep.) *El dueño del secreto*, Seix Barral- Booket- Bibl. A.M.M, 160 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (oct) *Córdoba de los Omeyas*, Fundación José Manuel Lara, 238p. (1.ª ed., 2.ª imp.).
- (oct) *El viento en la luna*, Seix Barral, 320p. (1ra ed 1ra imp) (Booket especial navidad).
- (dic.) *El dueño del secreto*, Castalia didáctica 45, 224 p.
- (oct) *El viento de la Luna*, Seix Barral, 384 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).

2008

Alfaguara 0,58

Planeta Ø

Seix Barral 0,08

- *Carlota Fainberg*, Punto de lectura, Punto de lectura, 13/4¹⁹⁵.
- (abr.) *Ardor guerrero*. Punto de lectura 13/3, 400 p.
- (abr) *Plenilunio*. Madrid: Punto de lectura, 13/2 480 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (abr.) *En ausencia de Blanca*, Punto de lectura 13/5, 152 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (may) *El viento en la luna*, Seix Barral- Booket- Bibl. A.M.M, 384 p.(1.ª ed., 1.ª imp.).
- (may) *Unas gafas de Pla*, Aguilar, Crisolín kioscos, 328 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (jun) *Pura alegría*, Alfaguara literaturas, 200 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (jun) *La vida por delante* Alfaguara literaturas, 240 p. (1.ª ed., 1.ª imp.) [+].
- (nov.) *Las apariencias*, Madrid: Alfaguara, Alfaguara Literaturas 200 p. (1.ª ed., 1.ª imp.) [+].
- (dic) ***Marcel Proust (con Blas Matamoro)*** Sémelé Proyectos musicales, 96 p. y disco compacto, (1.ª ed., 1.ª imp.).

2009

Alfaguara Ø

Planeta Ø

Seix Barral 0,42

¹⁹⁴ Registrado con la 2.ª imp. en octubre de 2007.

¹⁹⁵ Este registro proviene de la BNE y no está en la Agencia de ISBN. Pareciera repetir la edición de octubre de 2000 de la misma novela por "Suma de letras, Punto de lectura 6/3".

- *En ausencia de Blanca*, Seix Barral, Col. Booket Bibl. Antonio Muñoz Molina 5014/12.
- (abr) *Sefarad*, Seix Barral Biblioteca Breve, 539 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (jun) *El robinson urbano*, Seix Barral Booket. Biblioteca Antonio Muñoz Molina 144 p. (1.ª ed., 1.ª imp.).
- (sept.) *Sefarad*, Seix Barral, Booket Biblioteca Antonio Muñoz Molina 5014/11(1ra.ed en colección Booket), 541 p.
- (nov) ***La noche de los tiempos***, Seix Barral, Biblioteca breve, 960 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)

2010

Alfaguara Ø

Planeta Ø

Seix Barral 0,58

- (feb) *La noche de los tiempos*, Círculo de lectores, 840 p. (1.ª ed., 1.ª imp.)¹⁹⁶.
- (mar) ***Las mañanas lucían: (disparate para las tardes de agosto)***, Ayuntamiento de Granada, Col. Granada literaria, 24 (1.ª ed 1ra. imp.)
- (ago) *El jinete polaco*, Seix Barral, Biblioteca breve, EDICIÓN DIGITAL,
- (ago) *El viento de la luna*, Seix Barral, Biblioteca breve, EDICIÓN DIGITAL,
- (ago) *La noche de los tiempos*, Seix Barral, Biblioteca breve, EDICIÓN DIGITAL,
- (ago) *Sefarad*, Seix Barral, Biblioteca breve, EDICIÓN DIGITAL, .
- (ago) *Ventanas de Manhattan* Seix Barral, Biblioteca breve, EDICIÓN DIGITAL.
- (sep) *Beatus ille* Seix Barral, Biblioteca Breve EDICIÓN DIGITAL.
- (sep) *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, Biblioteca breve, EDICIÓN DIGITAL .

¹⁹⁶ Registrada en marzo de 2010 con la 2.ª impresión.

Apéndice III: Lista de prólogos del autor

1984

Don Gitano / Walter Starkie; [dibujos de Arthur Rackham; traducción de Antonio Espina; prólogo de Antonio Muñoz Molina]

1989

De la renuncia / José Gutiérrez; prólogo, Antonio Muñoz Molina

La novicia / Giovanni Arpino; prólogo de Antonio Muñoz Molina

1991

¡Absalón, Absalón! / William Faulkner;

1994

El diario de Hamlet García / Paulino Masip; prólogo de Antonio Muñoz Molina

1996

Don Quijote de la Mancha / Miguel de Cervantes; ilustrado por José Segrelles; prólogo, Antonio Muñoz Molina

1998,

El Aleph / Jorge Luis Borges; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Obras selectas / Federico García Lorca; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Cuentos completos / Juan Carlos Onetti; prólogo de Antonio Muñoz Molina

1999

Caballería roja; Diario de 1920 / Isaak Bábel; traducciones de Ricardo San Vicente y Margarita Estapé; prólogo de Galina Bélaya; epílogo de Antonio Muñoz Molina

La ciudad / Mario Levrero; prólogo de Antonio Muñoz Molina; traducción de Marcial Soto

Las flores del frío / Luis García Montero; prólogo de Antonio Muñoz Molina

2000

Cancionero Serrat / prólogo de Antonio Muñoz Molina

2001

Diccionario de la nueva economía / Joaquín Estefanía; [prólogo de Antonio Muñoz Molina]

Lord Jim / Joseph Conrad; prólogo de Antonio Muñoz Molina; [traducción de Ramón D. Perés]

2002

A treinta días del poder / Henry Ashby Turner, jr.; traducción de David León Gómez; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Dejemos hablar al viento / Juan Carlos Onetti; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Una verdad extraña: (poesía 1974-2001) / Manuel Ruiz Amezcua; prólogo de Antonio Muñoz Molina; epílogo de José Francisco Ruiz Casanova

2003

Los adioses / Juan Carlos Onetti; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca : 1898-1936 / Ian Gibson; prólogo de Antonio

Muñoz Molina; [traducción, Ian Gibson]

2004

Los años rojos: españoles en los campos nazis / Mariano Constante; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Crónicas del mundo oscuro / Paul Steinberg; traducción de Silvia Gallart; prólogo de Antonio Muñoz Molina

El destrozo educativo / Gregorio Salvador; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Diario / Mihail Sebastian; introducción, traducción y notas de Joaquín Garrigós; prólogo de Antonio Muñoz Molina

El paraguas de Manhattan / Eduardo Mitre; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Para una tumba sin nombre / Juan Carolos Onetti; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Si esto es un hombre; La tregua; Los hundidos y los salvados / Primo Levi; traducción de Pilar Gómez Bedate; prólogo de Antonio Muñoz Molina

2005

Una memoria de "El País" / Juan Cruz; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Prisionera de Stalin y Hitler: un mundo en la oscuridad / Margarete Buber-Neumann; traducción de Luis García Reyes y M^a José Viejo; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Trilogía de Auschwitz / Primo Levi; traducción de Pilar Gómez Bedate; [prólogo, Antonio Muñoz Molina]

El vértigo / Evgenia Ginzburg; prólogo de Antonio Muñoz Molina; [traducción, Fernando Gutiérrez, Enrique Sordo]

2006

Lo que no puedo olvidar / Anna Lárina; traducción de María García; prólogo de Antonio Muñoz Molina; introducción de Stephen F. Cohen

Un verano memorable y otras historias / Mario Lacruz; prólogo de Antonio Muñoz Molina

2007

Contra la desesperanza / Nadezhda Mandelstam; traducción de Lydia Kuper de Velasco; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Melville: su mundo y su obra / Andrew Delbanco; prólogo de Antonio Muñoz Molina; traducción del inglés por Juan Bonilla

2008

El dolor / Marguerite Duras; traducción de Clara Janés; prólogo de Antonio Muñoz Molina

Martina, la rosa número trece / Ángeles López; prólogo de Antonio Muñoz Molina

2009

El astillero Juan Carlos Onetti; prólogo de Antonio Muñoz Molina"

Poco a poco os hablaré de todo: historia del exilio en Nueva York de la familia de los Ríos, Giner, Urruti : cartas, 1936-1953 / Ritama Muñoz-Rojas; prólogo de Antonio Muñoz Molina, epílogo de José García-Velasco

La voz de la Alhambra: guía para escuchar los poemas alambreños / Emilio de Santiago; prólogo de Antonio Muñoz Molina; ilustraciones de Juan Vida

Apéndice IV: Imágenes

Imagen 1: Elvira Lindo “Abril, 1991, Lexington Avenue, esa sonrisa está en El jinete polaco y Ventanas de Manhattan” **Álbum**



Imagen 2: “Equipo editorial al pleno, Barcelona, 2004, mi regreso a Seix Barral: Elena Ramírez, Nahir Gutiérrez, Elvira, Adolfo García Ortega” **Álbum**



Imagen 3: Rembrandt, 1655, “El jinete polaco”, óleo sobre madera.



Imagen 4. “El jinete polaco”, grabado



Imagen 5: Portada de La huerta del edén en Ollero & Ramos

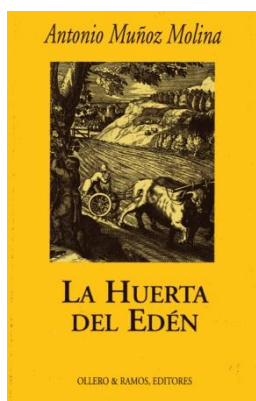


Imagen 6: “Con Dizzy Gillespie, Granada, 1990, él me hablaba y yo sonreía pero entendía menos de la mitad” **Álbum**



Imagen 7: La montaña de Sainte-Victoire [1885](#) – [1887](#)
65 × 81 cm Museo Metropolitano de Arte ([Nueva York](#))



Imagen 8: La montaña Sainte-Victoire [1904](#) 70 × 92 cm
[Museo de Arte \(Filadelfia\)](#)



Imagen 9 : Paul Cézanne « La Montagne Sainte-Victoire » 1885-1895, 72,8 x 91,7 cm, The Barnes Foundation



Imagen 10: La montaña Sainte-Victoire y Château Noir [1904](#) - [1905](#) 65,6 × 81 cm Museo de Arte (Filadelfia)



Imagen 11: La montaña de Sainte-Victoire, vista desde Bibémus Hacia [1898-1900](#) 65 × 81 cm [Museo de Arte \(Baltimore\)](#)

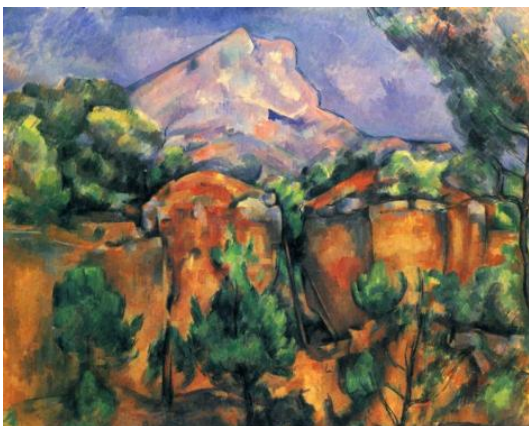


Imagen 12: La montaña Sainte-Victoire [1905](#) 63,5 × 83 cm [Kunsthau \(Zúrich\)](#)

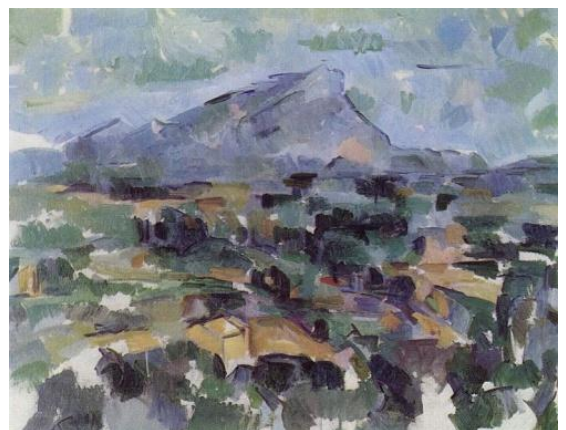
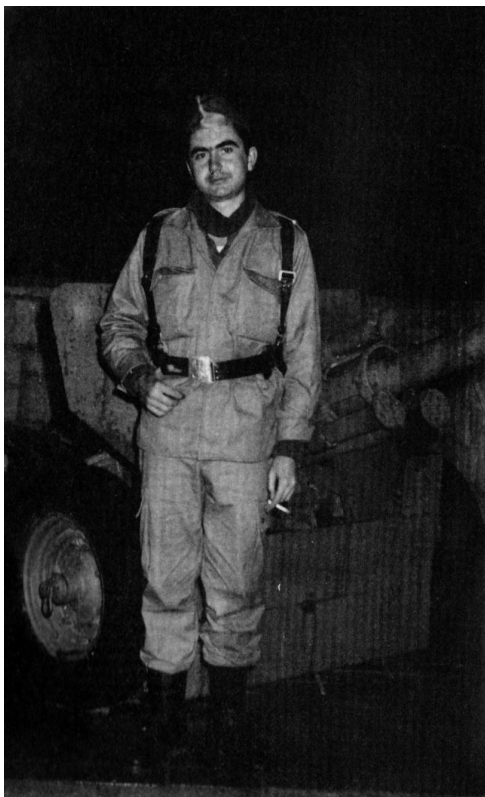


Imagen 13: “Granada, 1987, Tiempos de novela negra, recién publicada El invierno en Lisboa” **Álbum**



Imagen 14: Inicio de *Ardor guerrero*



*Ardor guerrero vibra en nuestras voces
y de amor patrio bendicho el corazón
entonemos el himno sacrosanto
del deber, de la patria y del honor.*
(Himno de la Infantería española)

MONTAIGNE
*Así pues, lector, yo mismo soy la materia
de mi libro.*

MONTAIGNE

... de la vida; y el mundo que nos rodea es un mundo de apariencias, un mundo de sombras, un mundo de sueños, un mundo de ilusiones. El mundo real es un mundo de dolor, un mundo de sufrimiento, un mundo de lágrimas. El mundo real es un mundo de muerte, un mundo de desesperación, un mundo de desesperanza. El mundo real es un mundo de oscuridad, un mundo de silencio, un mundo de soledad. El mundo real es un mundo de tristeza, un mundo de melancolía, un mundo de nostalgia. El mundo real es un mundo de dolor, un mundo de sufrimiento, un mundo de lágrimas. El mundo real es un mundo de muerte, un mundo de desesperación, un mundo de desesperanza. El mundo real es un mundo de oscuridad, un mundo de silencio, un mundo de soledad. El mundo real es un mundo de tristeza, un mundo de melancolía, un mundo de nostalgia.

Apéndice V: Reescritura de *El jinete polaco*

Se reproducen a continuación los dos primeros capítulos de *El jinete polaco* en su versión original (Versión 1) y se indican las variantes aparecidas en la versión “Revisada por el autor” (Versión 2). Se incluyen sólo dos capítulos a modo de ejemplo. Se observa una labor limae del autor sobre su Premio Planeta para la publicación en Biblioteca Breve de Seix Barral. Se indican entre corchetes y en rojo los fragmentos que desaparecen en la segunda versión.

Muñoz Molina, Antonio. *El jinete polaco*.

Versión 1: 1991, Barcelona Planeta

Versión 2: 2006, Seix Barral Colección Booket

I - EL REINO DE LAS VOCES

SIN QUE SE DIERAN CUENTA¹⁹⁷ se les hizo de noche en la habitación de donde no habían salido en muchas horas, donde habían estado abrazándose y conversando en una voz cada vez más baja, como si la penumbra y luego la oscuridad que no notaban hubieran ido apaciguando el tono de sus voces pero no la avidez mutua de palabras, igual que se había apaciguado el modo al principio perentorio en que satisfacían y simultáneamente alimentaban su deseo, cuando regresaban caminando bajo la nieve y el frío de la taberna irlandesa donde habían almorzado, el pie descalzo de ella buscándolo con desvergüenza y sigilo bajo el amparo insuficiente del mantel, la casi persecución en el ascensor, ante la puerta, en el pasillo, en el cuarto de baño, la ropa arrancada con una delicada furia de impaciencia y las bocas mordiendo mientras su doble respiración crecía en el calor de la habitación a media tarde, en la luz listada de las persianas que dejaban entrever al otro lado de la calle una hilera de árboles con las ramas peladas cuyo nombre ella no supo decirle y una fila de casas de ladrillo rojo con dinteles de piedra, con llamadores dorados y puertas pintadas de un negro brillante que a él le daban la tranquilizadora sensación de estar en Londres o en cualquier otra ciudad anglosajona y silenciosa, a pesar del ruido del tráfico que llegaba desde las avenidas, de las sirenas de los coches de la policía y de los camiones de bomberos, un pesado rumor que envolvía el núcleo de silencio en que los dos respiraban igual que la ciudad ilimitada y temible envolvía el espacio breve del apartamento, la cámara segura como un submarino en la que si se paraban a pensarlo era casi imposible que se hubieran encontrado, entre tantos millones de hombres y mujeres, de caras, de nombres, de gritos, de idiomas, de conversaciones telefónicas.

¹⁹⁸Vivían con naturalidad en el interior de una especie de milagro que ni siquiera habían solicitado ni esperado, casi desconocidos hasta unos días antes y ahora reconociéndose cada uno en la mirada, en la voz y en el cuerpo del otro, vinculados no sólo por la costumbre tranquila y candente del amor sino también por las voces y 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, por la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno, por las pupilas fijas en la oscuridad y en el vacío de una mujer emparedada que permaneció incorrupta durante setenta años, por el baúl de las fotografías de Ramiro Retratista y una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI cuyas páginas recorrían ahora sus manos igual que las habían recorrido desde hacía más de cien años las manos de los muertos extraviados en la distancia y en el tiempo, sepultados al otro lado del mar, en una ciudad cuyo nombre les resultaba tan extraño decirse

¹⁹⁷ En minúscula en la versión 2.

¹⁹⁸ Sin tabulado en los inicios de párrafo en la versión 2.

en aquel apartamento que les parecía situado en ninguna parte, Mágina, 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, amarilla en el sol de la mañana, cobriza en los atardeceres, casi gris en los días de lluvia, en aquel invierno de su adolescencia que compartieron sin saberlo hasta el final, ella medio extranjera y recién llegada de América, con su pelo rojizo y su barbilla irlandesa, él hosco y callado y deseando marcharse a cualquier parte del mundo a condición de que no fuera Mágina, [Madrid, París, Nueva York, San Francisco, la isla de Wight, cualquiera de las ciudades o países cuyos nombres leía de niño en el sintonizador iluminado de la radio y donde se oyeran esos idiomas que lo fascinaron mucho antes de que empezara a distinguir y a comprender el sonido de sus palabras, desvelado y solo en medio de la noche, buscando las emisoras extranjeras de onda corta, manejando el dial con la misma cautela que su padre cuando buscaba el himno de Riego en la Pirenaica,]¹⁹⁹ imaginando que su destino y la mujer de su vida estaban esperándolo en una ciudad a la que tal vez no iría nunca: ella nacida en un suburbio con casas de ladrillo rojo o de madera pintada de blanco a donde llegaban a veces las gaviotas y el viento húmedo de la bahía y el olor a muelle y a limo y educada en un inglés con acento de Irlanda y en el límpido español que se hablaba en Madrid antes de la guerra y le fue transmitido tan involuntariamente por su padre como la expresión obstinada y atenta de los ojos: él venido al mundo en una noche tempestuosa de invierno y a la luz de una vela, crecido en las huertas y en los olivares de Mágina, destinado a dejar la escuela a los catorce o a los quince años y a trabajar en la tierra al lado de su padre y de sus abuelos y llegada una cierta edad a buscarse una novia a quien sin duda habría conocido desde la infancia y a llevarla al altar vestida de blanco después de un noviazgo extenuador de siete u ocho años, él torpe, enconado, silencioso, rebelde, escribiendo diarios de furiosa desdicha en cuadernos de apuntes y odiando la ciudad donde vivía y la única clase de vida que había conocido y que legítimamente tenía derecho a esperar en nombre de otras vidas que le fueron anunciadas por las canciones, los libros y las películas [, y mucho antes, cuando era niño, por las voces de la radio y los nombres de ciudades que veía en los mapamundis, alto ahora, cuando tuvo a Nadia delante de sí y no la supo recordar, a punto de cumplir diecisiete años y mortificado por la impaciencia de convertirse en un adulto, vestido siempre de oscuro, con un mechón de pelo negro sobre la frente que le ensombrecía la mirada, con pantalones vaqueros que para escándalo de sus padres no se quitaba ni siquiera los domingos y con un chaquetón azul marino abrochado hasta el cuello que tenía algo de uniforme maoísta, aunque era la guerrera de guardia de asalto que había estado guardada durante más de treinta años en el armario de su abuelo Manuel, escondida en el fondo, junto a los correaes y el canuto de estaño con el diploma de su nombramiento, junto a una caja de lata llena de billetes de banco que él mostraba con orgullo a sus amigos diciéndoles que eran dinero de la República:] buscando siempre voces y canciones extranjeras en la radio, imaginando que se iba con una bolsa al hombro y que la carretera de Madrid se prolongaba infinitamente hacia el norte, hacia lugares donde él vivía de cualquier modo y se cambiaba de nombre y hablaba sólo en inglés y se dejaba crecer el pelo hasta los hombros, como cualquiera de los héroes a quienes reverenciaba, Edgar Allan Poe, Jim Morrison, Eric Burdon, tan desesperado por marcharse y no volver que no le importaría no ver nunca más ni a sus amigos ni a la muchacha de la que estaba enamorado entonces, con un amor hecho más de cobardía y literatura que de entusiasmo y deseo, tan legendario, doloroso y ridículo, como su propia vida y sus sueños de huida y los versos y las confesiones que escribía en los cuadernos de apuntes, en las horas muertas de clase en aquel instituto donde daba clases de literatura con una pesadumbre de vejación y destierro un profesor de Madrid al que rápidamente apodó el Praxis el más réprobo de todos los alumnos, un futuro teniente de la Guardia Civil que ya entonces fumaba grifa, aspiraba a decorarse los brazos con tatuajes legionarios y se llamaba Patricio Pavón Pacheco. Desconocidos, cruzándose en las calles de Mágina y tan extraños como si hubieran vivido a una distancia de siglos, habitados hasta la médula de su conciencia por las voces de sus mayores, herederos de un valor fracasado mucho antes de que ellos nacieran y modelados sin saberlo por hechos memorables o atroces de los que nada sabían, herederos involuntarios de la soledad, del sufrimiento y del amor de quienes los habían engendrado.

Se incorporó para buscar un cigarrillo en la mesa de noche y sólo entonces se dio cuenta de lo tarde que era al ver la hora en el despertador, y calculó instintivamente la hora que sería en Mágina. Ya habría amanecido, su padre estaría en el mercado ordenando la hortaliza húmeda y

¹⁹⁹ Los textos enmarcados con corchetes [] y pintados en rojo no constan en la versión 2.

brillante sobre el mostrador de mármol, y tal vez se preguntaría de vez en cuando dónde estaba él, a cuál de esas ciudades a las que quería irse en la adolescencia lo habría llevado su oficio errabundo de intérprete. Miró el teléfono y se acordó con remordimiento de todo el tiempo que había pasado desde la última vez que habló con sus padres, encendió un cigarrillo y se lo puso a Nadia en los labios, acariciándole fugazmente la cara y el pelo, no quiso dar todavía la luz, aunque ya era medianoche, no tenía la sensación del paso de las horas ni la premura de hacer algo o de llegar a alguna parte. Por qué no nos encontramos entonces, le dijo, inclinándose sobre ella casi en la oscuridad, no hace unos meses sino dieciocho años, por qué nos faltó coraje, inteligencia, ironía y astucia, o al menos me faltaron a mí, qué niebla había en mis ojos que no me dejaba verte cuando te tenía delante, media vida más joven pero no más deseable que ahora, idéntica a sí misma, la imaginó queriendo imposiblemente recordarla, su cara irlandesa y sus ojos españoles y su melena castaña que se volvía roja cuando la deslumbraba el sol, su manera tan desahogada y vagabunda de andar, no sólo entonces, cuando sólo vestía zapatillas deportivas y pantalones vaqueros, sino también ahora, cuando se pone vestidos cortos y ceñidos y zapatos de tacón para que él la mire y la desee buscándola en el espacio cerrado del apartamento, porque si saliera vestida así a la calle se quedaría congelada, un vestido amarillo debajo del cual no había nada más que su piel y un tenue olor a espuma de baño, a perfume y a cuerpo femenino, pero también, al cabo de unos días, olía a él mismo, a su saliva y a su semen, los olores tan mezclados como los recuerdos y las identidades, como sus dos voces que enumeraban y celebraban en la penumbra de un tiempo sin horarios ni fechas: mañanas, atardeceres, noches y madrugadas en las que una luz incolora y luego azul se iba estableciendo en la habitación mientras él la miraba dormir, eligiendo en varios idiomas palabras para nombrarla igual que elegía las caricias que la condujeran gradualmente hacia el despertar, con un instinto tranquilo no de poseerla —porque nunca había sabido ni querido poseer lo que más le importaba— sino de halagarla y cuidarla, de borrar con el influjo de su paciencia y su asidua ternura todos los infortunios de su vida y hacer posible esa sonrisa perezosa que le brillaba en los ojos y en los labios cuando le rebosaba el gusto cumplido del amor, de verla dormirse otra vez en sus brazos y apartarse de ella con la precaución de que no se despertara para ir a la cocina y prepararle café, zumo de naranja, pan tostado y huevos revueltos, con la misma naturalidad que si hubieran vivido siempre juntos en ese apartamento que ella había compartido hasta unos meses antes con otro, con el ex marido cuyas fotos desaparecieron de la casa —él las buscaba, en accesos de celos, lacerado por el pensamiento de los hombres con los que ella había estado, como si le hubiera sido infiel antes de conocerlo— y con el hijo rubio que le sonreía, también a él, que al mirar sus fotos se sentía un intruso, en la mesa de noche, en el armario de los libros, junto a la máquina de escribir donde ella trabajaba, pero que se le hacía más presente cuando se asomaba con un poco de aprensión y pudor a su dormitorio vacío y miraba la cama con sábanas de colores y los juguetes alineados en las estanterías, superhéroes de los dibujos animados y barcos y motoristas y tiovivos de lata que ella había recibido de su padre y entregado a su hijo con un sentimiento de nostalgia sin pérdida y de perduración que a él le estaba vedado, porque no tenía hijos ni había considerado nunca la posibilidad de tenerlos y sólo ahora, cuando estaba enamorado de una mujer que había parido a uno, comprendía o sospechaba el orgullo de reconocerse en su existencia. Qué raro, pensaba, que alguien haya nacido de ella y la necesite más que yo. La dejó dormida, le apartó el pelo húmedo de la cara para besarle los labios, los pómulos y las sienes, bajó del todo la persiana del dormitorio y echó las cortinas para que no volviera a despertarla la luz de la mañana de invierno, y en el grabado del jinete que estaba colgado enfrente de la cama fue como si también cayera otra vez la noche y se avivara el fuego que alguien había encendido junto a un río y en el que unos tártaros sublevados contra el zar calentaban hasta el rojo vivo el filo del sable que en apariencia cegaría a Miguel Strogoff.

Quién es, se preguntó de nuevo, hacia dónde cabalga, desde cuándo, durante cuántos años y en cuántos lugares miró el comandante Galaz ese grabado oscuro del jinete con el gorro tártaro y el carcaj y el arco sujetos a la grupa, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguiría en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre. Recogió del suelo la bata de seda que ella se ponía al salir de la ducha y que se le deslizaba luego sobre la piel fresca y perfumada como los hilos del agua y estuvo oliéndola hasta que su respiración la humedeció, se preparó un café, miró el reloj de la cocina, que marcaba una hora inexacta, porque ella no se había molestado en cambiarla cuando los periódicos y las autoridades dieron el aviso, volvió al salón con la taza en la mano, puso muy bajo un disco de Bola de Nieve que

habían estado escuchando la noche anterior, volvió a mirarla, quieto en el umbral del dormitorio, murmurando la letra de un bolero, con una atenta ternura que le reavivaba solitariamente el deseo y le desfallecía las rodillas, como si tuviera dieciséis años y estuviera viendo por primera vez a una mujer desnuda, dormida, con las piernas abiertas, con el edredón entre los muslos, cubriendo a medias el vello denso y rizado, afeitado justo en la orilla de las ingles, agradecido por la impunidad con que se le concedía el derecho a admirarla, a hundir golosamente en ella, para que despertara, la lengua o los dedos, blasfemo y devoto, Dog, Siod, Brausen, Elohim, pensaba, **a una yegua del carro de faraón te he comparado, amiga mía²⁰⁰**, repitiendo en voz baja su nombre, Nadia, Nadia Allison, Nadia Galaz, cada vez con la inflexión de cada uno de los idiomas con los que se ganaba la vida, y luego, bajando los ojos, miró con ironía y orgullo y casi vanidad la consecuencia inmediata y arrogante de lo que estaba viendo, *trujóme a la cámara del vino y su bandera de amor puso sobre mí*, leía ella en la Biblia que perteneció a don Mercurio, y para no caer en la tentación de volver a despertarla se puso los pantalones y volvió al lugar donde estaban el baúl de Ramiro Retratista y el resumen de todas las fotografías que había tomado en Mágina a lo largo de cuarenta años, desordenadas en el suelo, sobre los cojines del sofá, algunas de ellas apoyadas verticalmente sobre los lomos de los libros, en la estantería, junto a las fotos en color del hijo de Nadia. Se acordó de un baúl siempre cerrado que estaba en el desván de la casa de sus padres y en el que él se escondió una vez cuando tenía siete u ocho años, de los baúles providenciales que encontraban los náufragos de las novelas en las playas de sus islas desiertas: no percibía hechos ni objetos singulares, sensaciones irrepetibles, palabras sin resonancia, lugares aislados: a su alrededor, en su conciencia, en su mirada, hasta en la superficie de su piel, todas las cosas irradiaban vínculos en el espacio y en el tiempo, todo pertenecía a una secuencia nunca interrumpida entre el pasado y el presente, entre Mágina y todas las ciudades del mundo donde había estado o soñado que iba, entre él mismo y Nadia y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas. Con incredulidad volvió a verse sentado sobre un caballo de cartón, cuando tenía tres años, en la feria de Mágina, con un sombrero cordobés, con una camiseta de rayas, con pantalón corto, calcetines blancos y zapatos de charol, y le pareció mentira que fuese aquí, en otro mundo, tan lejos, donde recuperaba esa foto perdida y olvidada durante tanto tiempo. Vio a sus padres el día en que se casaron, vio a su bisabuelo Pedro sentado en el escalón de su casa, vio al inspector Florencio Pérez en su despacho de la plaza del General Orduña y al médico don Mercurio inclinando su cabeza decrepita sobre las grandes hojas de la Biblia, vio de nuevo la cara de la mujer emparedada en la Casa de las Torres y sus ojos alucinados por la oscuridad y la muerte, vio a su abuelo Manuel vestido con el uniforme de la Guardia de Asalto y pensó que ya era tiempo de ir regresando hacia Mágina, ahora que la ciudad no podía herirlo ni atraparlo, de regresar con Nadia para mostrarle los lugares que ella apenas recordaba y caminar abrazado a ella bajo los soportales de la plaza del General Orduña, por la calle Nueva, por el paseo de Santa María, por las calles empedradas que conducían a la plaza de San Lorenzo y a la Casa de las Torres, hablándole al oído, rozándole el pelo con los labios, estrechándola con una pasión y una certidumbre de pertenecerle que a los dieciséis años le había parecido imposible encontrar. Recordó el sonido del llamador en la casa de sus padres y sólo entonces tuvo conciencia exacta del gran abismo de lejanía que lo separaba de la ciudad donde había nacido: rascacielos, puentes de metal, paisajes industriales, aeropuertos, océanos, continentes nocturnos donde los ríos brillaban bajo la luna y las ciudades parecían estrellas de hielo, días y meses de viajes oblicuos sobre las manchas de colores puros de los mapamundis que él interrogaba de niño como asomándose desde un acantilado de vértigo a la extensión de la Tierra. Pero no sentía angustia, ni premura, ni miedo, como tantas veces, como casi siempre en su vida, ni el remordimiento sin motivo que lo había trastornado desde que tuvo uso de razón y que le hacía vivir pendiente de un posible castigo llegado a él bajo una forma casual de desgracia: había dormido pocas horas y notaba en sus miembros una fatiga sin peso, una disposición de indolencia que lo empujaba a volver a la penumbra y a los olores cálidos del dormitorio.

Cerró la puerta con cuidado, para que no entrara la luz del pasillo, escuchó la respiración de Nadia, que dormía con la boca entreabierta, se quitó los pantalones, se tendió de costado junto a ella, adhiriéndose a sus caderas y a la longitud de sus piernas flexionadas sobre el vientre, y cuando

²⁰⁰ En cursiva en la versión 2.

terminó de acomodarse y se quedó inmóvil, con los ojos cerrados, le pareció de nuevo que volvía a un refugio inviolable y que los sonidos de la ciudad y la luz de la mañana se apaciguaban en una quietud de media tarde o de anochecer perezoso y estático, igual que cuando se acostaban después de comer y les oscurecía sin que se dieran cuenta, conversando y acariciándose durante horas más anchas y serenas que las horas comunes, procaces, estremecidos, inocentes, con una mutua desvergüenza que les fortalecía la ternura, cómplices en el delirio y en la risa, callados de pronto, mirándose tensamente a los ojos, con asombro y pavor, como testigos de un prodigio simultáneo que los traspasaba, vencidos luego el uno sobre el otro, bruñidos de sudor, gastados de caricias. Entonces se oían respirar en silencio y las manos y los labios volvían a buscar, ya sin urgencia, los pies rozándose bajo las sábanas, como para comprobar y percibir toda la extensión del cuerpo todavía y siempre deseado, y 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, y ellos tendidos, dejándose llevar, abandonados a un lento flujo de palabras, incorporándose a veces para buscar un cigarrillo en la mesa de noche, la cara y la melena de Nadia iluminadas por la llama del mechero, para traer una cerveza del frigorífico y compartirla en un vaso desbordado de espuma, hablando siempre, repitiendo palabras impresas en una Biblia polvorienta que tal vez excitaron un siglo antes los deseos de otros, *las noches busqué en mi cama al que ama mi alma, busquélo y no lo hallé*, enumerando nombres y canciones, oyéndolas de nuevo al cabo de muchos años con la repetida sorpresa de haber amado exactamente la misma música a la misma edad y de poseer de pronto un pasado común en el que sin conocerse ya estaban juntos. Fuera del día y de la noche, del calendario y el reloj, como supervivientes en una isla desierta, la isla de las voces, no sólo las suyas, sino también las que congregaban con la imaginación y la memoria, no sólo las palabras que decían sino las sensaciones recobradas y las imágenes que fluían en sus pupilas cuando no sabían seguro si estaban dormidos o despiertos, cuando Nadia se dormía durante unos minutos y sonreía con los ojos cerrados y le decía al despertar, he soñado con mi padre y con los dibujos de un libro de cuentos españoles que a él le gustaba leerme. Al dormirse soñaban que seguían conversando y que miraban de nuevo las fotos innumerables de Ramiro Retratista, y al abrir los ojos lo primero que veían era la penumbra de la habitación y la figura del jinete que cabalga por un paisaje donde muy pronto amanecerá o acaba de nacerse de noche, un viajero solitario y tranquilo, alerta, orgulloso, casi sonriente, que da la espalda a una colina donde se distingue la sombra de un castillo y 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.

[CAMBIO DE PÁGINA]

VEO ENCENDERSE UNA A UNA²⁰¹ las luces en los miradores de Mágina bajo un cielo liso y violeta en el que todavía no es de noche, las bombillas que parpadean y tiemblan en las esquinas de las últimas casas como llamas de gas y las lámparas que penden sobre las plazas y cuyos círculos de claridad oscilan cuando el viento zarandea los cables tendidos entre los tejados desplazando las sombras de las mujeres solitarias que caminan con la cabeza baja y la barbilla hundida en la toca de lana llevando una lechera de estño o un badil de ascuas rojas tapadas con ceniza. Se abrigan con medias de lana, con zapatillas de paño negro, con rebecas abrochadas hasta el cuello sobre los delantales, avanzando inclinadas contra la noche o el viento, llegan a casa y todavía no encienden las luces y dejan en el portal el badil con las ascuas mientras buscan el brasero y lo llenan hasta la mitad de candela, y luego, esparciendo las ascuas sobre él, lo sacan al quicio de la puerta para que el viento del anochecer, tenue como una brisa marítima, lo encienda más rápido. No cuenta la memoria sino la mirada, veo en la penumbra fría ese resplandor que se hace más vivo a medida que la oscuridad va ganando la calle, huelo a humo y a frío, humo de ascuas doradas y rojas en el anochecer azul y de resina hirviente y leña mojada de olivo, huelo a invierno, a una noche de noviembre o diciembre en cuya quietud un poco desolada hay algo de tregua, porque hace días que terminaron las matanzas y aún no ha comenzado la aceituna, me acuerdo de una mujer de toquilla negra y pelo blanco recogido en un moño que se había vuelto loca y todas las tardes, al filo del anochecer, bajaba por la calle del , Pozo caminando a pasos cortos muy cerca de la pared y robaba un adoquín de la obra que estaban haciendo en la Casa de las Torres y se volvía llevándolo escondido bajo la toquilla como si

²⁰¹ En minúscula en la versión 2.

cobijara un gato, sonriendo, queriendo disimular, murmurando, como habiéndole al adoquín, al gato inventado, al niño que decían que se le murió cuando era joven.

Los hombres han llegado hace rato del campo y han atado las bestias a las rejas mientras las descargaban y las desembaraban, han encendido las luces amarillas de los portales empedrados y de las cuadras calientes y olorosas a estiércol, fatigados y broncos, vencidos por la extenuación del trabajo, pero en las habitaciones donde las mujeres conversan en voz baja o guardan un atareado silencio con rumor de costura todavía permanece una media penumbra apenas iluminada por las bombillas de la calle y por la última claridad declinante del cielo, azulado y rojizo en las lejanías del oeste. Queda en la habitación, junto a la ventana cuyos postigos se cerrarán en cuanto se encienda la luz eléctrica, un residuo de blancura sin origen preciso que resalta como manchas las caras, las manos, los lienzos blancos de los bastidores, el brillo de las pupilas, ausentes en el aire, fijas en la calle donde suenan pasos y fragmentos singularmente claros de conversaciones, en la banda iluminada de la radio donde están los números y los nombres de las emisoras y de las ciudades y remotos países de donde algunas proceden, y una mano mueve despacio el sintonizador y la aguja se desplaza por los lugares de una geografía inaccesible hasta detenerse en una música confundida al principio con pitidos, con voces extranjeras, con un ruido sordo de papeles rasgados, la música de un anuncio o de una canción o de un serial, cómo es posible que haya gente dentro de esa caja tan pequeña, cómo se encogen de tamaño, por dónde logran entrar, por las ranuras, como hormigas, la voz de un locutor resuena solemne y casi amenazadora, «El coche número trece», declama, «novela original de Xavier de Montepin», y se oyen en el interior de la habitación los cascos lentos de un caballo y un chirrido de ruedas metálicas sobre adoquines azotados por la lluvia de un invierno extranjero y de otro siglo, de otra ciudad, no sólo cabe gente, también llueve en la radio y cabalgan caballos, París, dice el locutor, pero ya no sigo escuchando sus palabras, las borra la distancia o el ruido de los cascos de los animales que relinchan en la cuadra, se me alejan como si hubiera perdido la emisora y aún continuara moviendo en vano el sintonizador, mirando esa luz enigmática que procede del interior del aparato, una raya de luz como la que brilla debajo de una puerta, dentro de una casa cerrada en la que sólo habitan voces, todas las voces imposibles del mundo, la luz encendida en una ventana de la Casa de las Torres, donde vivió sola y enajenada la guardesa que encontró una vez la momia incorrupta de una mujer muy joven que según mi abuelo Manuel había sido cautivada y emparedada por un rey moro. Un coche de caballos baja por la calle del Pozo y las ruedas metálicas y los cascos resuenan con escándalo sobre el empedrado, y aunque no se ve a nadie tras las cortinillas los niños le cantan al pasar la canción de don Mercurio, «Tras, tras», «¿Quién es?», «El médico jorobeta, que viene por la peseta de la visita de ayer», desafiando al cochero de librea verde y subiéndose a las rejas para vislumbrar la cara amarillenta del médico tras las cortinillas de gasa negra que cubren como una urna fúnebre los cristales del coche. Desde tan lejos oigo esas voces como si me separaran de ellas las bardas de los corrales y veo la sombra furtiva de la mujer que acuna contra su pecho un adoquín y la del ciego a quien habían disparado dos cartuchos de sal a los ojos cuando era joven y reventaba caballos en galopes furiosos, oigo en la noche de invierno el rumor sordo y estático de la ciudad y lo asocio sin motivo al del tráfico, pero no es posible, en Mágina, en este invierno de un año que no sé calcular y que seguramente es anterior a mi memoria y también a mi vida apenas se escuchan motores de automóviles, y en cualquier caso estoy demasiado lejos para oírlos, como si pasara acodado en la borda de un velero frente a las luces de una capital portuaria que apenas se distinguen en el horizonte brumoso del mar. Lo único que puedo oír son los pasos de los hombres y de las caballerías, las ruedas de los carros, el eco metálico de los llamadores, los ladridos, las voces de las vecinas, las canciones que corean los niños para conjurar el miedo inmemorial a la llegada de la noche, **ay qué miedo me da de pasar por aquí, si la momia estará escuchándome a mí**²⁰², todo como enguatado de silencio, las campanas de las iglesias que tocan a oración o a funeral y hacen que las mujeres se persiguen en sus habitaciones en penumbra, los mugidos lentos de las vacas que vuelven de beber agua en el pilar de la muralla y suben por la plaza de San Lorenzo, camino de los corrales, guiadas por hoscos vaqueros que les golpean el lomo con sus grandes bastones terminados en porra, y cuando enfilan la calle del Pozo se hace más fuerte el eco de sus pezuñas y los últimos niños que no han hecho caso de las llamadas de sus madres y todavía jugaban o se contaban historias bajo la luz de las esquinas se apartan por miedo a ser embestidos, se suben a las rejas, se esconden en los portales y cantan una canción para

²⁰² En cursiva en la versión 2.

ahuyentar el peligro, **Bao Bao, tírate a lo negro y a lo colorao, a lo blanco no, que está salao**²⁰³.

Cuando han pasado las vacas queda en la calle un olor caliente de vaho y de estiércol, una definitiva desolación nocturna que inexplicablemente agravan las luces en las ventanas de las oficinas, en las sombrías tabernas donde los hombres beben acodados en toneles de vino, más arriba, hacia el norte, más allá del ámbito vacío de la plaza del General Orduña, donde la esfera del reloj se ha iluminado al mismo tiempo y con la misma tonalidad aceitosa que los balcones de la comisaría, en los escaparates de los comercios vacíos donde los dependientes, que tienen las manos tan blancas y suaves como los curas y se las frotan igual, recogen las telas sobre los mostradores de madera bruñida antes de cerrar y despedirse bromeando mientras se suben los cuellos de piel vuelta de sus chaquetones y se frotan con más ahínco las manos, ateridas por un frío suave de iglesia, los dependientes dóciles como sacristanes de El Sistema Métrico, que es la tienda de género y confección más grande de Mágina y está enfrente de la parroquia de la Trinidad, y donde ocupa un empleo ínfimo de recadero y chico para todo Lorencito Quesada, futuro periodista local con vehemencias de repórter, corresponsal en la ciudad del periódico de la provincia, *Singladura*, que se vende muy cerca, en el quiosco de la plaza, al que mi padre me mandaba todos los viernes para comprarle el *Siete Fechas*, que traía en la doble página central el relato ilustrado de un crimen. Pero no quiero alejarme tanto, vuelvo porque no me guía la mano caliente de mi madre y tengo miedo de penderme en esas calles desconocidas y abiertas por las que circulan automóviles negros, algunos de los cuales son conducidos por tísicos de bata blanca que secuestran a los niños para extraerles la sangre, veo de nuevo la calle del Pozo, empedrada y oscura, con largas bardas de corrales y dinteles de piedra, con zaguanes donde brillan mariposas de aceite bajo estampas de Nuestro Padre Jesús o del Sagrado Corazón, luego la plaza del Altozano, muy grande, con el edificio de la bodega donde el tío Antonio, hermano de mi abuela Leonor, vendía vino al pie de una cuba colosal que llegaba hasta las vigas del techo, veo la fuente junto a la que se reúnen todas las mañanas las mujeres locuaces con sus cántaros, conversando a gritos mientras esperan turno, dicen que en la Casa de las Torres ha aparecido el cuerpo incorrupto de una santa en una urna de cristal y que huele a agua de rosas o a perfume de iglesia. De noche la plaza del Altozano tiene algo de frontera y de abismo, batida por el viento frío, que sacude el círculo de luz de la única lámpara que la alumbraba y trae desde los descampados del otro extremo de Mágina el sonido del cornetín que toca a oración en la puerta del cuartel de Infantería, cuyas ventanas horizontales y recién iluminadas le dan un aire de nave industrial erigida en el filo de los terraplenes, en el límite de la ciudad, contra el cielo cárdeno y rojo del oeste, frente al valle del Guadalquivir, cruzado por el último rescoldo blanco de los caminos que llevan al otro lado del río y a los pueblos de las laderas de la Sierra, manchas blancas en la azulada oscuridad: un hombre, el comandante Galaz, recién ascendido, recién llegado a Mágina, las mira desde la ventana de su dormitorio en el pabellón de oficiales cuando alza sus ojos fatigados del libro que ya no podrá seguir leyendo si no enciende la luz, mira sobre la mesa el libro cerrado y la pistola en su funda negra y aprieta las mandíbulas y cierra los ojos preguntándose cómo será la sensación exacta de morir, cuántos minutos o segundos dura el miedo absoluto. En la huerta de mi padre el tío Rafael, el tío Pepe y el teniente Chamorro hablaban muchas veces de él, me impresionaba ese nombre tan rotundo y tan raro que sólo era posible atribuir a un hombre imaginario, a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde o Miguel Strogoff o el general Miaja, el comandante Galaz, que desbarató él solo la conspiración de los facciosos, contaba el tío Rafael, mirándonos con sus pequeños ojos húmedos, que levantó la pistola en medio del patio, delante de todo el regimiento formado en la noche irrespirable de julio, y le disparó un tiro en el centro del pecho al teniente Mestalla y luego dijo, sin gritar, porque nunca levantaba la voz: «Si queda algún otro traidor que dé un paso al frente.»

Más que nunca me conmueve ahora ese nombre que no había vuelto a oír ni a decir desde la infancia, y lo veo a él, al ex comandante Galaz, muchos años más tarde, pero todavía sumergido en ese mismo tiempo estático de la distancia absoluta por donde los vivos y los muertos se mueven como sombras iguales, alto, un poco encorvado, con abrigo y sombrero, con un lazo en lugar de corbata, bajando por la calle ancha y desolada que ahora se llama avenida Dieciocho de Julio y en la que hace mucho que cortaron los grandes castaños que la poblaban en las mañanas de abril de un escándalo de pájaros, lo veo aproximarse despacio y sin voluntad ni nostalgia hacia el cuartel y

²⁰³ En cursiva en la versión 2.

detenerse al oír ya muy cerca el toque de oración en un anochecer de noviembre o diciembre, junto a esa casa en cuya planta baja hay ahora una taberna y cuya buhardilla, que antes se llamaba el cuarto de la viga, por una muy grande que le cruzaba el techo en diagonal, hace veinte años que está desalquilada, pues ya no hay nadie que quiera o acepte vivir en un lugar semejante. Se da cuenta de que se ha detenido por un impulso automático de su juventud, que ha estado a punto de ponerse firmes y de llevarse la mano derecha a la sien, como si no hubieran pasado treinta y siete años desde entonces, como si no hiciera media vida que no viste un uniforme y que no tiene una patria y una República a las que mantenerse leal, y cuando vuelve a caminar ya no sigue avanzando, por miedo no a la abstracta melancolía sino al llanto sin explicación ni consuelo, se da la vuelta y el viento frío le golpea la cara y le hace saber que tenía humedecidos los ojos, y lo veo subir lentamente hacia las calles más iluminadas del centro, a donde ya no llega el olor denso y fértil de la tierra invernal ni el ruido de las acequias que discurren junto a los caminos ocultos bajo malezas y cañaverales, tan hondas que da miedo aproximarse a su filo, a la espesura sin fondo en la que algunas veces se agitaban invisibles ratas o culebras que la imaginación convertía, sobre todo de noche, en caimanes y tigres, en serpientes pitón, en juancaballos voraces. Pero en los caminos del campo ya casi no queda nadie, salvo algún hortelano rezagado que lleva de la brida a un mulo con una carga de hortaliza, o un niño que se alivia las cuestas agarrándose a la cola del animal y se muere de sueño, de fatiga y de frío, o un hombre muy joven, mi padre, que calcula el tiempo que aún debe esperar para casarse y el dinero que le falta para poder comprar una becerra, mi padre adolescente, con la cara tan seria y la boca todavía infantil, con el pelo ondulado de hombre, aplastado con brillantina, sonriendo asustado a la cámara de Ramiro Retratista. Casi lo reconozco desde lejos, igual que de niño lo reconocía entre la gente del mercado por su manera de andar con un arrebatado de admiración y ternura, aunque no viera su cara, pero no sé calcular su edad porque no distingo sus rasgos exactos ni tampoco las subdivisiones y enumeraciones abstractas de los años, y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días de los relojes digitales y de los calendarios automáticos, 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.

Me acerco a la ciudad desde muy lejos, desde arriba, como si soñara que viajo silenciosamente en un planeador, [como cuando es muy tarde y hay que abrocharse el cinturón de seguridad y se descubren en un extremo de la noche las luces de un aeropuerto,] y el tiempo retrocede ante mí en ondulaciones circulares, cambia a la misma velocidad que un paisaje tras la ventanilla del tren, y esa figura *rezagada* a la que he visto subir por el camino de Mágina es ahora mi abuelo Manuel que vuelve después de un año de cautiverio en un campo de concentración, lo veo de espaldas, anhelante, rendido, ha caminado durante dos días sin parar y ahora teme caer al suelo como un caballo reventado cuando está a punto de llegar a su casa, voy más aprisa, asciendo, lo adelanto, llego a la plaza de San Lorenzo mucho antes de que él aparezca junto a la primera esquina iluminada, veo el rectángulo de la plaza, más íntima de noche, los tres álamos que todavía no han cortado para hacer sitio a los automóviles, oigo una voz de mujer que llama a gritos a un niño, mi abuela Leonor, que llama desde el balcón a mi tío Luis, que no tiene miedo de las vacas ni de los ciegos ni de los aparecidos y se queda jugando en la calle aun después de que se haga de noche, veo la puerta entornada y la raya de luz que se extiende sobre el suelo de tierra apisonada y fría de humedad, y la mirada desciende y progresa sin obstáculo hasta el portal donde hay un arco encalado y sobre él una rueda de espigas secas cuya mágica finalidad de propiciar una buena cosecha me hace acordarme de las palmas amarillas que se cuelgan el domingo de ramos en los balcones para preservar a la casa del rayo. Pero sigo avanzando, nadie, ni yo mismo, me ve, reconozco en la sombra la disposición del segundo portal, la puerta de la cuadra, la puerta, muy pequeña, de la alacena con celosía que hay bajo el hueco de la escalera, y a la que tanto miedo me daba entrar, porque una vez vimos allí una culebra deslizándose alrededor de la gran tinaja hundida hasta la mitad en el suelo cuya boca se abría a una hondura de pozo donde brillaba y olía densamente el aceite. Empujo con suavidad y sigilo la tercera puerta, pero tal vez no es necesario, sin que yo la toque retrocede ante mí y el tiempo se bifurca como el agua de un lago, como en cortinajes sucesivos de niebla, veo la cocina, empedrada, con las paredes desnudas, tal vez con fotografías enmarcadas de muertos que sonríen tan rígidos como muertos etruscos, con las vigas pintadas de negro de las que penden racimos de uvas secas, y a un lado, casi de espaldas a mí, frente al fuego, hay un hombre de

pelo blanco que acaricia el lomo de un perro cobijado entre sus piernas, mi bisabuelo Pedro Expósito, que murió antes de que yo naciera, que fue recogido de la inclusa por un hortelano muy pobre y se negó siempre a conocer a la familia que lo había abandonado cuando nació, que combatió en la guerra de Cuba y sobrevivió al naufragio en el Caribe del vapor donde volvía a España, que sólo fue fotografiado una vez, sin que él lo supiera, desde lejos, mientras estaba sentado en el escalón de la puerta, desde la ventana de la casa de enfrente, donde Ramiro Retratista había ocultado su cámara, a regañadientes, inducido, casi obligado por mi abuelo Manuel, que necesitaba una foto de todos los suyos para que le concedieran el carnet de familia numerosa y no podía obtenerla porque a mi bisabuelo, su suegro, no le daba la gana que lo retrataran.

Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito que le habla a su perro y le acaricia la cabeza mientras los dos miran el fulgor de la lumbre con una expresión parecida en los ojos, oigo contar que lo trajo de Cuba y que el perro era casi tan viejo como él: ya sé que no es posible, pero que una cosa fuera imposible no le parecía a mi abuelo Manuel motivo suficiente para dejar de contarla, más aún, le hacía preferirla, de modo que decía que el perro, sin nombre de su suegro había vivido hasta los setenta y cinco años con la misma naturalidad con que explicaba que el rey Alfonso XIII le había pedido fuego una noche muy oscura en una callejuela del suburbio y que en la Sierra vivían unas criaturas mitad hombre y mitad caballo que eran feroces y misántropas y que en los inviernos de mucha nieve bajaban al valle del Guadalquivir exasperadas por el hambre y no sólo pisaban con sus cascos equinos las coliflores y las lechugas de las huertas, sino que llegaban al extremo de comer carne humana. La prueba de que los juancaballos existían, aparte del relato de algunos hombres aterrados que sobrevivieron a su ataque, estaba, labrada en piedra, en la fachada de la iglesia del Salvador, donde es verdad que hay un friso de centauros, de modo que si los habían esculpido en un lugar tan sagrado, junto a las estatuas de los santos y bajo el relieve de la Transfiguración del Señor, argumentaba sonriendo mi abuelo, muy hereje hacía falta ser para no creer en ellos. Oigo, tan lejos, en un lugar que él no sabe que existe, la voz de mi abuelo Manuel, incesante, engolada, barroca, su risa, que ya no volveré a oír aunque él todavía no esté muerto, su silencio de ahora, su corpulencia abrumada por la vejez, su inmovilidad junto a la mesa camilla y el brasero en la misma cocina, ahora con cielo raso, embaldosada, con un televisor en un rincón, con fotos en color enmarcadas que ya no llevan la firma en cursiva de Ramiro Retratista, la cocina iluminada por el fuego o por la llama de un candil donde mi bisabuelo Pedro habita otra estancia del tiempo, donde mi madre, que tiene diez años y no sabe que antes de una hora llamarán a la puerta y que cuando la abra se encontrará frente a un hombre desconocido y barbudo en quien al principio no podrá reconocer a su padre, se aproxima a él buscando el cobijo cálido y seguro de su cercanía para defenderse del frío, del desamparo, del miedo, para no oír esas voces infantiles que cantan en la calle la canción de la Tía Tragantía, hija del rey Baltasar, o cuentan en los corros la historia de la mujer fantasma que fue enterrada viva en un sótano de la Casa de las Torres y que a esa hora de la noche empieza a recorrer como una alma en pena sus salones con pavimento de mármol y sus galerías en ruinas y la cornisa de las gárgolas llevando un hachón encendido, muy cerca, ahí mismo, señalan, en el otro extremo de la plaza, y algunas noches que no puede dormir ella se asoma a la ventana de su habitación y cree ver esa luz moviéndose tras los cristales de los torreones, la cara del espectro, blanca y aplastada contra el vidrio, redonda, la imagina, con una blancura lunar, las facciones que nunca vio sino en los malos sueños y en los espejismos del insomnio y que desde su memoria se transmitieron intactas a la mía a través no sólo de su voz sino de la silenciosa intuición del terror que tantas veces percibí en sus ojos y en su manera cálida y desesperada de abrazarme, no sé cuándo, mucho antes de la edad en que se fijan los primeros recuerdos, cuando vivíamos en aquel desván al que llamaban el cuarto de la viga y ella, miraba anochecer tras el balcón y oía el toque de corneta en el cuartel cercano mientras esperaba que llegara mi padre, tan afanado en el trabajo que siempre se le hacía de noche en los caminos umbríos de las huertas.

Ellos me hicieron, me engendraron, me lo legaron todo, lo que poseían y lo que nunca tuvieron, las palabras, el miedo, la ternura, los nombres, el dolor, la forma de mi cara, el color de mis ojos, la sensación de no haberme ido nunca de Mágina y de verla perderse muy lejos y muy al fondo de la extensión de la noche, contra un cielo que todavía es rojizo y morado en sus límites, no una

ciudad y ni siquiera una patética conmoción de nostalgia que se dispersará tan rápidamente como el humo de una hoguera encendida una ventosa mañana de lluvia entre los olivos, sino una geografía de luces que tiemblan en la distancia como mariposas de aceite y se van quedando rezagadas en el horizonte del sur a medida que avanzo sin poder detenerme hacia la serranía horadada de túneles y de barrancos por donde cruza un expreso en dirección a Madrid [un tiempo que posee sus propias leyes tan ajenas a las del tiempo exterior como un país inaccesible a todos los extranjeros e invasores. Igual que en un avión cuando ha terminado el despegue y se oyen mecheros que encienden cigarrillos y cinturones de seguridad que se sueltan, cuando vuelvo la cara y miro por la ventanilla hacia el lugar donde estuvieron las luces de la ciudad que he abandonado y ya no veo nada más que la noche, también así.] [A] algunas veces, de pronto, ya no estoy en Mágina ni sé dónde encontrarla, pienso en mi abuelo Manuel y en mi abuela Leonor y sólo sé imaginarlos aniquilados por la vejez y derribados el uno contra el otro en un sofá tapizado de plástico y dormitando sin dignidad ni recuerdos frente a un televisor, se extinguen los nombres que fueron la savia de mi vida, se convierten en palabras inertes, sin sonoridad ni volumen, como trozos de plomo, y me invaden y me poseen las otras palabras, las mentirosas, las triviales, las palabras tortuosas y enfáticas que escucho en otro idioma por los auriculares de una cabina de traducción simultánea y repito tan velozmente en el mío que un instante después no me acuerdo de haberlas pronunciado [y aturden mi oído y mi conciencia como un estrépito de motores o un zumbido de cables de alta tensión].

Sigo acordándome pero ya no es lo mismo, ahora no cuenta la mirada, sino la memoria impotente, no huelo a invierno y a lluvia próxima y a hojas empapadas pudriéndose entre los grumos oscuros de tierra, no me estremecen ni la felicidad ni el terror, no veo la plaza del General Orduña ni la estatua ni el reloj en la torre ni adivino tras las cortinas echadas en el balcón de la comisaría la sombra del inspector Florencio Pérez, que cuenta sílabas con los dedos mientras examina las fotografías de una mujer emparedada hace setenta años que alguien, Ramiro Retratista, acaba de dejar sobre la mesa de su despacho, las fotos que yo mismo, en otro país y en otro tiempo, he tenido en mis manos, y entonces cierro los ojos y me quedo inmóvil durante unos segundos y quisiera no ver ni oír ni oler ni tocar nada, nada que no me pertenezca y que no haya estado conmigo desde siempre, aunque yo no lo supiera, unos pocos nombres, algunas sensaciones, la cara de mi bisabuelo Pedro y de mi abuela Leonor y de mi madre en esa foto que creí extraviada para siempre y ahora guardo en mi cartera como un trofeo secreto, el olor del armario donde se guardaban una caja de lata con billetes de la República y la guerrera de guardia de asalto de mi abuelo Manuel, el tacto de la sombrilla de seda desgarrada que había en el fondo de un baúl, la sintonía lúgubre de un serial radiofónico, una copla de Antonio Molina, una canción de Jim Morrison que oíamos mis amigos y yo en la sinfonola del bar Mar-tos, la cara de Nadia entonces, en el contraluz de una mañana de octubre, su mirada de ahora, su pelo oscuro con relumbres cobrizos brillando en la penumbra, cuando ha anochecido sin que nos diéramos cuenta y se incorpora para encender la luz y la retengo en mis brazos pidiéndole que espere un poco todavía, imaginándome que ahora mismo, en Mágina, se encienden las bombillas en las esquinas y se oyen en la quietud del aire las campanadas de la plaza del General Orduña y el toque mucho más lejano de la trompeta en el cuartel, imaginándome que oigo las ruedas del coche de don Mercurio y los aldabonazos de hierro en las grandes puertas cerradas de la Casa de las Torres y que me ha oscurecido mientras jugaba en la calle con mi amigo Félix y vuelvo a casa temiendo que aparezca tras una esquina iluminada el fantasma estafalario y atroz de la Tía Tragantía. Pero no es verdad, descubro al mirar el reloj que brilla sobre la mesa de noche, ésta no es la hora de Mágina, y no sólo porque yo esté en otro continente y al otro lado de un océano, sino porque estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, 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, para que Nadia sucediera en mi vida.

Bibliografía

Del autor

Se citan aquí las ediciones utilizadas. Los volúmenes se citan según la clave resaltada. Para un detalle de las primeras ediciones ver “Apéndice II: Trayectoria editorial”.

Libros

- , 1986. *Diario del Nautilus*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1997. **Nautilus**
- , 1989. *Beltenebros*, Barcelona: Círculo de Lectores. **Beltenebros**
- , 1991. *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta.
- , 1992. *El jinete polaco*, Barcelona: RBA. **Jinete**
- , 1993. *Beatus Ille*, Barcelona: RBA. **BI**
- , 1994. *El dueño del secreto*. Madrid: Alfaguara. **Secreto**
- , 1994. “Carlota Fainberg”. En: Julio Llamazares, Juan José Millás, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez-Reverte *Cuentos de La isla del Tesoro*. Madrid: Alfaguara, 161-210. **Carlota C**
- , 1995. *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara. **Ardor**
- , 1997. *Plenilunio*, Madrid: Alfaguara. **Pleni**
- , 1998. *Pura alegría*, Madrid: Alfaguara. **Pura**
- , 1999. *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara. **Carlota N**
- , 1999. *En ausencia de Blanca*. Madrid: Alfaguara. **Blanca**
- , 2001. *Córdoba de los Omeyas*. Barcelona: Planeta. **Córdoba**
- , 2001. *Sefarad. Una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara. **Sefarad**
- , 2002. *La vida por delante*, Madrid: Alfaguara.
- , 2004. *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral. **Misterios**
- , 2005. *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral. **Ventanas**
- , 2006. *El viento de la luna*, Barcelona, Seix Barral. **Viento**
- , 2007. *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral. **Diario**
- , 2007. *Travesías*. México: Dirección general de Publicaciones UNAM

Columnas citadas

- , 2007. “Lecciones de dibujo”, *El País-Babelia* “Ida y vuelta” 22/12/2007, Madrid. (Lecciones)
- , 2008. “Vanguardia y bata de cola”, *El País-Babelia* “Ida y vuelta” 5/01/2008, Madrid. (Bata)

- , 2008. "Praga y Menphis en Mayo", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 19/04/2008, Madrid. (Praga)
- , 2008. "Poussin junto al parque", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 26/04/2008, Madrid. (Poussin)
- , 2008. "Astronomía de Morandi", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 15/11/2008, Madrid. (Astronomía)
- , 2008. "Desmemorias", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 06/09/2008, Madrid. (Desmemorias)
- , 2008. "Escenas de museo", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 11/10/2008, Madrid. (Escenas)
- , 2008. "Más naciones", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 04/10/2008, Madrid. (Naciones)
- , 2010. "Milagros ruinosos", *El País-Babelia* "Ida y vuelta" 07/08/2010, Madrid (Milagros)
- , 2009. "En el jardín de Sorolla", *El País-Babelia* "Ida y vuelta", 06/06/2009.

En colaboración

- , y García Montero, Luis, 1993. *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid: Hiperión.

Artículos

- , 1992. "Reseña a Pedro Salinas - Jorge Guillén. Correspondencia" en *El País-Babelia*, Madrid, 4 de julio.
- , 1993. "La disciplina de la imaginación" en García Montero, L y A. Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid: Hiperión.
- , 1997. "El retrato y la sombra ("Retrato del Doctor Haustein" de Christian Schad). Conferencia impartida el día 18 de enero", Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- , 1999. "La ciudad del eterno asombro", en *La Nación*, Suplemento "Enfoques", Buenos Aires, 03 de octubre de 1999.
- , 2000. "Una mirada reciente. Repaso a la llamada Nueva Narrativa" *El País-Babelia* 27 de mayo. Madrid.
- , 2001a. "El caso Hackl" *Lateral* nº 78, junio.
- , 2001b. "Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy". Entrevista por S. Hasumi" en *Inicia*, Marzo 12, Madrid.
- , 2006. "Notas escépticas de un republicano" *El País- Opinión*, lunes 24 de abril de 2006, 11-12.
- , 2006. "Eduardo Lago toma el relevo de la dirección del Instituto Cervantes de Nueva York" *El País*, Madrid, 29/06/2006.
- , 2006. "Muñoz Molina pide más recursos para el Cervantes en su relevo en la dirección del instituto", *El Mundo. Cultura*, 30/6/2006.

Autoretrato <http://antoniomuñozmolina.es/biografia/>

Publicaciones <http://antoniomuñozmolina.es/publicaciones/>

Álbum <http://antoniomuñozmolina.es/album/>

De otros autores

- Acín, Ramón, 1996. "El comercio en la literatura: un difícil matrimonio", en *Ínsula. El espejo fragmentado: Narrativa española al filo del milenio*. 589-590, ene feb 1996.
- Alberca, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Alsina, Jean, 2000. "Antonio Muñoz Molina", en Gracia, Jordi (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona: Crítica, 359-364.
- Altres, Guillermo, 2008. "Reportaje: El Chacal de los libros se confiesa. Francfort 19/10/2008", *El País*, 22 de octubre.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Chacal/libros/confiesa/elpepucul/20081019elpepucul_1/Tes
- Amar Sánchez, Ana María, 1992. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Vitervo editora.
- Andrés-Suárez, Irene (ed.), 1997. *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Neuchatel, Universidad de Neuchatel.
- Arenes, Carolina, 2001. "Conmovedora novela sobre el desarraigo" en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de septiembre.
- Aristóteles, 2004. *Poética*. Sergio Albano (trad.). Buenos Aires: Quadrata.
- Aub, Max, 1958. *Jusep Torres Campalans*, México: Tezontle.
- Auerbach, Erch, 1968. *Mimesis: The Representatio of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Balibrea, Marí Paz, 2008. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. España: Montesinos.
- Baquero Goyanes, Mariano, 1949. "Sobre la novela y sus límites". *Arbor: revista general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, núm. 13:42 (junio 1949). Madrid. 271-283.
- Barthes, Roland, 1992. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Basanta, Ángel, 1996. "Autobiografías noveladas y novelas autobiográfica" en *Ínsula. El espejo fragmentado: Narrativa española al filo del milenio*. 589-590, ene feb 1996.
- Benet, Vicente J. y Vicente Sánchez-Biosca (eds.). 2001. *Decir, contar, pensar la guerra*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Benjamin, Walter, 1973. "Pequeña historia de la foto" *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter, 1975. "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brech. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 117-134.
- Benjamin, Walter, 1998. "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 111-134.
- Benson, Ken, 1994. "Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 19. Ottawa, 1-20.
- Berger, John, 2006. "El enigma del jinete alado" en *El país*, Madrid, 07/01/2006. [Fragmentos de "El jinete polaco". *Aquí nos vemos*. Alfaguara].

- Bergson, Henry, 1900. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Madrid: Librería de Victoriano Suarez.
- Bertrand de Muñoz, Maryse, 1992. "Historia y ficción, historia y discurso: un doble dualismo" en Juan Villegas (ed.) *Volumen I: ACTAS IRVINE-1992*. Asociación Internacional de Hispanistas. Department of Spanish and Portuguese. University of California.
- Bertrand de Muñoz, Maryse, 1994. "Antonio Muñoz Molina and the myth of the Spanish Civil War". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 18:3. Ottawa, 427-435.
- Bertrand de Muñoz, Maryse, 1996. "Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta" *Ínsula. El espejo fragmentado: Narrativa española al filo del milenio*. 589-590, ene feb 1996.
- Borges, Jorge Luis, 1956. *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bousoño, Carlos, 1970. "Significación de los géneros literarios", *Ínsula* 281, Madrid.
- Bueres, Enrique, 1996. "La alineación de Antonio Muñoz Molina", en *Clarín. Revista de nueva literatura*, Año I nro. 5, septiembre octubre 1996.
- Cano, Antonio, 2004: "Entrevista: Un escritor en Manhattan. Arterias de un escritor, Antonio Muñoz Molina" en *El país- Babelia*, nº 640, Madrid, 28 de febrero.
- Cardona López, José, 2003. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Mexico: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Chamorro, Bonifacio (ed.), 1951. *Horacio, Odas y épicos*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija.
- Charpentier Saitz, Herlinda, 1990. *Las nouvelles de Ramón Gómez de la Serna*. London: Tamesis books.
- Chillón, Albert. 1999. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universidad de Barcelona.
- Cohnen, Fernando, 1999. "Escribir una novela es una manera de vivir. (Entrevista a Antonio Muñoz Molina)", *Tribuna de actualidad*, 11.607 (dec. 3 1999).
- Colmeiro, José, 2005. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Colonna, Vicent, 1990. *L'autoficción (essai sur la fictionalisation de soi en Litterature*, Lille, ANRT.
- Corbellini, Natalia, 2000. "Reseña de *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, año I, nro. 1, La Plata: FAHCE, 226-228.
- Corbellini, Natalia, 2002. "Tejiendo la historia: diálogos de discursos en la reescritura de *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina" en Quiroga Salcedo, C. et al. (coord.) *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI. Tomo II: Literatura Española contemporánea*. San Juan: Editorial UNSJ.
- Corbellini, Natalia, 2004. "Narrar para contar: labrando la memoria histórica en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, año V, nro. 5, La Plata: Ed. Al Margen.
- Corbellini, Natalia, 2006. "Deber de novelista: novela e historia en *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina" en Flawiá, Nilda y Silvia Israilev (eds.) *Hispanismo: Discursos culturales, identidad y memoria*. Tucumán: IILAC – FFyL- UNT.

- Corbellini, Natalia, 2008. "Articulismo en democracia. Las columnas de Antonio Muñoz Molina", en R. Macciuci (ed.) *Monográfico: "Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent"-Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, Año 9, nº 12, p. 99-110.
- Corbellini, Natalia, 2010a, "Premios, ediciones y agentes: el largo camino de Muñoz Molina a la Biblioteca Breve", *El hispanismo ante el Bicentenario*, La Plata, Asociación Argentina de Hispanistas (en prensa).
- Corbellini, Natalia, 2010b. "Los modos de la memoria: las fotos en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina" en Macciuci y Pochat (dirs.), 2010. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 115-128.
- Corella Lacasa, Miguel. 2002. "Jusep Torres Campalans, una novela de artista de vanguardia" en Tomás, F. (ed.) *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*. 3-6 de julio de 2002, Valencia: Biblioteca Valenciana, 59-81.
- Cuatrecasas, Alfonso (ed.), 1992. *Horacio, Obras completas*, Barcelona: Planeta.
- Cruz, Juan, 2006. "De Nueva York a la Luna. Entrevista a Antonio Muñoz Molina", *El País* 10/09/2006.
- de Diego, José Luis (dir.), 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, FCE.
- de Diego, José Luis, 2008. "Algunas hipótesis sobre la edición de literatura en la España democrática" en R. Macciuci (ed.) *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y cultura españolas Contemporáneas*, La Plata, FAHCE-UNLP. <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/deDiegoJoseLuis.pdf>
- de Diego, José Luis, 2010. "Notas sobre la edición de literatura en la España democrática", en Macciuci, Raquel (ed.), 2010. *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, 67-79.
- del Castillo, Javier, 1999. "Muñoz Molina. Entrevista" *Tribuna de actualidad* 11.559 (ene 11, 1999).
- Desvois, Jean Michel (coord.), (2005). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-Francois Botrel*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne.
- Díaz Navarro, Epícteto, 2004. "Las escrituras de la historia: en torno a *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina", *Ínsula* 688, abril 2004, 19-21.
- Díaz Navarro, Epícteto, 2007. "El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas". *Tonos. Revista electrónicas de estudios filológicos*, nro. XIV, dic 2007.
- Dubois, Philippe, 2008. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Echevarría, Ignacio, 1998, "Los rastros de un mestizaje" en *Cuadernos Hispanoamericanos. Dossier: La narrativa española actual*, 579, 7-16.
- El Cultural, 2002. "Los escritores, a su editor. Paz, Vargas Llosa, Calvino, Enzensberger, Muñoz Molina y María Zambrano inéditos" en *El cultural suplemento*, 24 de octubre de 2002.
- Erdal Jordan, Mery, 1998. "Los exilios de *El jinete polaco*". En Sevilla, Florencio y Carlos Alvar (eds.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II*. Madrid: Castalia, 560-568.
- Escudero, Blanca, F. Ferreira y G. Granata (eds.) *Teorías y prácticas críticas I*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, 161-176.
- Espinosa de los Monteros, Silvina, 1999. "Antonio Muñoz Molina: Los límites entre ficción y realidad" *Siempre* 46.2406 (jul 29, 1999), 62.

- Fernández, Álvaro, 2003. "Contar para olvidar. La política del olvido en Corazón tan blanco", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 51, núm. 2, México.
- Fernández, Álvaro, 2004. "La construcción del Yo en la narrativa de Javier Marías", en *Filología*, XXXIII, Buenos Aires.
- Ferrari, Marta, 2001. "La narrativa de Antonio Muñoz Molina: de *Beltenebros* a *Plenilunio*" en *Letras de Deusto*, vol. 31, nro. 92, jul-sep 2001, 217-228.
- Ferrari, Marta, 2003. "La retórica del artificio: *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina" en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol 18, nro. 2, spring 2, 171-181.
- Foucault, Michel, 1998. "¿Qué es un autor?" en *Litoral*, 25-26, p. 35-71.
- García de la Concha, Victor (Dir.), 1996. *Ínsula. El espejo fragmentado: Narrativa española al filo del milenio*. 589-590, ene feb 1996.
- García de la Concha, Victor (dir.), 2005. *Ínsula. El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.
- García Gual, Carlos, 1995. "Sobre la producción literaria española en los últimos diez años (1985 – 1995)", *Libros de España*. Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- García Montero, Luis, 1993. *El realismo singular*. Bilbao: Los libros de Hermes, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- García, Luis, 2002. "Entrevista a Antonio Muñoz Molina", <http://www.literaturas.com/antoniommolina.htm>
- Garín, Felipe y Facundo Tomás, 2007. "La visión de España de Joaquín Sorolla noventa años después", *Visión de España*, Valencia: Fundación Bancaja, p. 11-90.
- Gillespie, Gerald. 1967. "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Story? A Review of terms." *Neophilologus* 51 (1967).
- Giner, Salvador, 1992. "Final de siglo: la España posible" en Darío Villanueva (ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española, tomo IX "Los nuevos Nombres 1975-1990"*, Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 46-53.
- Goethe, Johann W. von, 2004. *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba.
- Gómez Calderón, Bernardo J., 2005. "Retórica de la columna personal: una propuesta de análisis", en *Ínsula. El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.
- González Ariza, Fernando, 2008. *Premios Planeta. Historia y estrategias comerciales*, Madrid, Sial Ediciones. Consultable en: <http://eprints.ucm.es/tesis/fil/ucm-t27653.pdf>
- Gracia, Jordi (ed.), 2000a. *Tomo 9/1: Los Nuevos Nombres; 1975-2000*. En: Francisco Rico (dir.) *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Madrid: Editorial Crítica.
- Gracia, Jordi, 2000b. "La vida cultural", en J. Gracia (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona: Crítica, 11-50.
- Gracia, Jordi, 2000c. "Prosa narrativa", en *Historia y crítica de la literatura española. 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona: Crítica, 208-258.
- Gracia, Jordi, 2006. "Crítica: el libro de la semana. Un adolescente en la Luna", *El País- Babelia*, 02/09/2006.
- Graham, Helen and Jo Labanyi (eds.), 1996. *Spanish Cultural Studies. AN introduction. The struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press.

- Gras Miravet, Dunia, 2000. "Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa hispanoamericana actual en España". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, 15-29.
- Grohmann, Alexis y Marten Steenmeijer (eds.), 2006. *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Editorial Verbum.
- Grohmann, Alexis, 2006. "El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario", en Grohmann y Steenmeijer (eds.) *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Editorial Verbum, 11-43.
- Gubern, Roman y otros, 1995. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez, José, 1996. "Antonio Muñoz Molina: 'Mi novela es una historia de amor'", en *Ideal*, Granada, 22 de diciembre, 12-13.
- Halbwachs, Maurice, 1968. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hammerschmidt, Claudia, 2010. "Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares", en R. Macciuci (ed.) *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, p. 127-142.
- Hasumi, S., 2001: "Entrevista a Antonio Muñoz Molina: 'Todos somos posibles condenados'", en *Inicia*, Marzo 19. Madrid.
- Hegel, Georg W. 2004. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza.
- Hentsch, Thierry, 2002. *Raconter et mourir. L'Occident et ses grands récits*. París: Breal.
- Hernández, Isabel, 1998. "El amuleto y el halcón. Reconstrucción del proceso narrativo en *Das Amulett* de Conrad Ferdinand Meyer". *Revista de Filología Alemana*, nro.6, Madrid, 109-123.
- Hernández, Isabel, 2000. "El monje sin hábitos. Configuración del entramado argumental en la novela italiana de Conrad Ferdinand Meyer *Die Hochzeit des Möchs*", *Cuadernos de filología italiana*, 2000, nro. Extraordinario, 453-473.
- Huysen, Andreas, 2002. "Preteritos presentes: medios, política, amnesia". *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México FCE.
- Ibañez Ehrlich, María Teresa (ed.), 2000. *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Iberoamericana.
- Iwasaki, Fernando, 2004. "*Ventanas de Manhattan*", *ABC "Opinión"* 15/05/2004.
- Jedelowski, Paolo, 2005. "Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna", en *Katatay* año 1, nro ½, junio 2005.
- Jitrik, Noé, 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Larequi García, Eduardo, 2004: "En el centro del gran bazar del mundo: Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*" en *Lengua en Secundaria*, Madrid, 1 de marzo.
- Laurea, Ana Carlota, 1991. *The Use of Film in the Postmodern Fiction of Peter Handke, Robert Coover, Carlos Fuentes, and Antonio Muñoz Molina*. Ann Arbor: UMI - Diss. Penn State University.
- Lluch-Prats, Javier, 2009. "Escritores de marca: voces argentinas en el catálogo de Anagrama", en *Orbis Tertius*, 2009, XIV (15). <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-15/04.%20Lluch.pdf>
- Lluch-Prats, Javier, 2010. "El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela

- española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible”, en Macciuci y Pochat (dirs.), 2010. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, p. 51-75.
- López de Abiada, José Manuel et al., 2001. *Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum.
- López de Abiada, José Manuel, 2000. “Percepciones del 27 en Beatus ille” en Ibañez Ehrlich (ed.), 2000. *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Iberoamericana, 135-149.
- Loureiro, Ángel G., 2005. “Temblor de fugacidad: la escritura periodística de Muñoz Molina” *Ínsula: El género del columnismo de escritores contemporáneos*, 703-704, jul-ago 2005, 40-42.
- Luengo, Ana, 2004. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra civil española en la novela contemporánea*. Berlin: edition tranvía-Verlag Walter Frey.
- Lyotard, Jean-François, 1979. *Discurso, figura*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Macciuci, Raquel y María Teresa Pochat (dirs.), 2010. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá.
- Macciuci, Raquel y María Teresa Pochat (eds.), 2002. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas. Número Monográfico Max Aub, III, 3*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Macciuci, Raquel y Natalia Corbellini (eds.), 2006. *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*. La Plata: Al margen.
- Macciuci, Raquel, 1996. “Manuel Vicent: Travesías de un género clásico en la literatura española postfranquista”. En *Orbis Tertius*, I, 2, Centro de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, págs. 303-327.
- Macciuci, Raquel, 2000. “Contra la clasificación: La literatura de Manuel Vicent”, en Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 703-711.
- Macciuci, Raquel, 2006. “Narrativa española de los años setenta: visión expandida” en *alp. Cuadernos Angers - La Plata*. Número monográfico: Las transiciones políticas de España y América Latina. UFR de Letres, Langues et Sciences Humaines, Université d’Angers. Francia y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata
- Macciuci, Raquel, 2009a. “Introducción. Literatura, cultura, medios, soportes: Nuevos campos y deslindes”, en R. Macciuci (ed.) *Monográfico “Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales”-Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV Anexo 2 (2009)*, 7-39.
- Macciuci, Raquel, 2009b. “Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con un breve alto en Manuel Vicent), en R. Macciuci (ed.) *Monográfico “Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales”- Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV Anexo 2 (2009)*, 231-258.
- Macciuci, Raquel (ed.), 2010a. *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Macciuci, Raquel, 2010b. “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en R. Macciuci y M.T. Pochat (dirs.), 2010. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 17-49.

- Macciuci, Raquel, 2010c. "Arte-factos, dispositivos técnicos y juego en el cine de Rafael Azcona", en R. Macciuci (ed.) *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, p. 355-374.
- Mainer, José Carlos, 1994. "Antonio Muñoz Molina ou la prise de possession de la mémoire". En *Etudes*, 380, 2, 235-246.
- Mainer, José Carlos, 1997. "Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria", en Irene Andrés-Suárez(ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Neuchatel, Univ. de Neuchatel, 55-68.
- Mainer, José Carlos, 2000. "Estado cultural y posmodernidad literaria" en Gracia, Jordi (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*, F. Rico (dir.) Barcelona: Crítica.
- Marks, Camilo "Literatura: Cuesta abajo"
- Martí Monterde, Antoni, 2007. *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos.
- Martín García, Marta, 2004. "La travesía de Antonio Muñoz Molina en *El País*. Análisis de Antonio Muñoz Molina en sus artículos de prensa" en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 10-2004, 279-296.
- Martín Nogales, José Luis, 2001. "Literatura y mercado en la España de los noventa" en López de Abiada, José Manuel et al, *Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum
- Martínez, Sanjuana, 2005, "Don Quijote en tierras del imperio: el Instituto Cervantes en Estados Unidos lucha por el avance del español unido al progreso social" *Proceso* 1489 (May 15,2005).
- Marun, Gioconda L., 1983. *Orígenes del costumbrismo ético y social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami-Florida: Universal.
- Mora, Rosa, 2000: "Todos somos posibles condenados. Entrevista a Antonio Muñoz Molina" en *El País- Babelia*, 20 de mayo. Madrid
- Mora, Rosa, 2000: "Una mirada reciente. Repaso a la llamada Nueva Narrativa" *El País-Babelia* 27 de mayo. Madrid.
- Morán Torres, Esteban, 1988. *Géneros del periodismo de opinión. Crítica, comentario, columna, editorial*. Pamplona: EUNSA.
- Morgado, Nuria, 2006. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina: una mirada al mundo a través de *Ventanas de Manhattan*", *Anales de la literatura española contemporánea*, 2006, 31,1, (287-299).
- Muchnik, Mario, 1995. *Diccionario del Jazz*. Madrid: Anaya.
- Muchnik, Mario, 2002. *Léxico editorial*, Barcelona, Del Taller de Mario Muchnik.
- Navajas, Gonzalo, 1994. "El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: La paradoja de la verdad reconstruida", *Revista de Estudios Hispánicos*, 28, 213-33.
- Navajas, Gonzalo, 1997. "De Unamuno a Antonio Muñoz Molina: el proyecto moderno y el siglo XXI", *Siglo XX*, 15, 131-46.
- Nitsch, Wolfram, 2006. "Anthropologische und technikzentrierte Medientheorien", en: Claudia Liebrand/Irmela Schneider et al. (eds.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, Münster: Lit, 81-98.
- Norah, Pierre (ed.), 1996. *Realms of memory. The construction of the French past*. 1 Conflicts and

- divisions, New York Columbia University Press.
- Oleza, Joan, 1993. "La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo" en *Compás de letras. Revista de literatura española*, nro. 3, diciembre, s.l., 113-126. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>
- Oleza, Joan. 1994. "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo". *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 1, Valencia: Universitat de Valencia, 79-104. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>
- Oleza, Joan. 1994. "Final de siglo: ¿final de género?" en *La página. Nº monográfico: Pensamiento literario y Fin de Siglo*, Vol. 20, 39-44.
- Oleza, Joan. 1995. "La puesta a prueba de una ideología". *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Universidad de Oviedo, 279-292.
- Oleza, Joan, 1996a, "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo" en *La novela histórica a finales del siglo XX*. Cuenca, UIMP, Madrid, Visor, 81-97.
- Oleza, Joan, 1996b. "Un realismo posmoderno". *Ínsula*, 589-590, Enero-Febrero, 39-42. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>
- Oleza, Joan, 1997. "Beatus ille o la complicidad de historia y novela". *Bulletin Hispanique*, 98-2, 363-383. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>
- Oleza, Joan, 2002. "Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo" en Tomás, F. (ed.) *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, 3-6 de julio de 2002, Valencia: Biblioteca Valenciana, 301-329.
- Oleza, Joan. 2010. "De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada", en Macciuci, Raquel, 2010. *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, 15-47. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>
- Onetti, Juan Carlos, 1998. *Cuentos completos*. Prólogo de Antonio Muñoz Molina, Madrid: Alfaguara, 11-26.
- Paredes Nuñez, Juan (ed.), 1997. *La novela policíaca española*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Partner, Nancy, 1998. "Hayden White: The form of the content" *History and theory*, 37, nº2.
- Payá Beltrán, José, 2004. "Introducción" y Edición de: Antonio Muñoz Molina *Beltenebros*, Madrid: Cátedra.
- Peñate, Julio, 1996. "El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxitos", en López de Abiada y Peñate (eds.) *Éxito de ventas y calidad literaria*, Madrid: Verbum, 53-94.
- Péres, Christine, 2001. *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité: Antonio Muñoz Molina*. Paris: L'Harmattan.
- Reed, Timothy P., 1989. "Tócalo otra vez, Santiago", *Mass Culture, Memory, and Identity in Antonio Muñoz Molina's El invierno en Lisboa*. Ripon College.
- Reinoso, Susana, 2001: "Cada uno lleva consigo su novela. Entrevista a Antonio Muñoz Molina" en *ABC – La Nación*, Buenos Aires, 12 de diciembre.
- Rich, Lawrence, 1996. "The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Identifying with One's Public", *The 17th Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Louisiana State UP, 76-84.

- Rich, Lawrence, 1999. *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self Conscious Realism and 'El Desencanto'*. New York: Lang.
- Rodríguez Rivero, Manuel (2008). "El infierno como estado de ánimo" *El País- Babelia*, 14/6/2008.
- Rodríguez, Sara E. 1987. "Reseña de El invierno en Lisboa". Barcelona: Seix Barral
- Romera, J., F. Gutiérrez, y M. García-Page (eds.), 1996. *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor Libros.
- Rozas, Juan Manuel, 1984. "La generación vanguardista" en Francisco Rico (dir), *Historia y Crítica de la Literatura Española, Tomo 7, Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 269-274.
- Ruiz Mantilla, J., 2002. "Muñoz Molina considera que sus artículos son una 'invención curiosa de la realidad'", *El País*, 20/12/2002.
- Said, Edward, 1987, "*Crítica secular*" en *Punto de vista, Buenos Aires, año X nov-dic*.
- Said, Edward W., 2002. *Orientalismo*. Barcelona: Debate.
- Salabert, Juana, 1987. "*El invierno en Lisboa*" Madrid: *El País- Cultura*, 27-05-1987.
- Sánchez, Miguel, 1999. "El periodismo de Muñoz Molina: su tiempo de silencio". *Revista Latina de Comunicación Social*, 16. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/106sanchez.htm>
- Sanz Villanueva, Santos, 1989. "Una realidad en la última novela española". *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre, 3-4.
- Schlickers, Sabine "Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: *Beatus ille*(1986), *Plenilunio* (1997) y *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina" *C.I.F.*, XXVI (2000) 273-290
- Serna, Justo, 2001. "Antonio Muñoz Molina" *Lateral* nº 78, junio.
- Serna, Justo, 2004. *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Simón Palmer, María del Carmen, 2006. "Bibliografía de Antonio Muñoz Molina" en *Elucidario*, 2 (septiembre 2006), Seminario Bio-Bibliográfico Manuel Caballero Venzalá, 59-82.
- Smith, Alan, 1995. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina". *Anales de la literatura española contemporánea*, 20, 233-239.
- Soldevila Durante, Ignacio, 1990. "La novela española de 1936 a 1988", en *Historia de la Literatura española*, Madrid: Cátedra, t. II, p. 1179-1204.
- Soria Olmedo, Andrés, 1988. "Fervor y sabiduría. La obra narrativa de Antonio Muñoz Molina" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 458, Agosto 1988, Madrid, 107-111.
- Soria Olmedo, Andrés, 1998. *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Alfaguara.
- Soria Olmedo, Andrés, 2000. "Antonio Muñoz Molina", en Gracia, Jordi (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*, F. Rico (dir.) Barcelona: Crítica, 353-359.
- Spires, Robert C., 1994. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: Kentucky UP.
- Spitzmesser, Ana María, 1999. *Narrativa posmoderna española: "Crónica de un desengaño"*. New York: Peter Lang.
- Tomás, Facundo (ed.), 2002. *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, 3-6 de julio de 2002, Valencia: Biblioteca Valenciana, 59-81, 357-370.

- Tomás, Facundo e Isabel Justo (eds.), 2005. *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Tomás, Facundo, 1998. "Introducción. Una mirada a Blasco Ibáñez después de la modernidad" en F. Tomás (ed.) *Vicente Blasco Ibáñez. La maja desnuda*. Madrid: Cátedra, 9-162.
- Tomás, Facundo, 2001. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX*. Madrid: Machado Libros.
- Tomás, Facundo, 2005. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Machado Libros.
- Tozzi, Verónica, 2003. "Introducción". En Hayden White *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona: Paidós.
- Tropiello, Andrés, 1994. *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona: Planeta.
- Tyras, George, 2010. "Testimonio literario y procedimientos de garantía: El caso de *Maquis*, de Alfons Cervera", en R. Macciuci (ed.) *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, p. 207-221.
- Vázquez Montalbán, Manuel, 1997. *El escriba sentado*, Barcelona: Crítica.
- Ves Losada, Alfredo, 1956. *En torno al género policial*, La Plata: Ed. M.Ed.
- Vila-San Juan, Sergio, 2004. *Pasando la página: autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Círculo de lectores.
- Villanueva, Darío, 1992. "La «nueva narrativa española»" en D. Villanueva (ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española, tomo IX "Los nuevos Nombres 1975-1990"*, F. Rico (dir), Barcelona: Crítica, 285-305.
- Villanueva, Darío, 1992. Tomo 9: Los Nuevos Nombres; 1975-1990. En: Francisco Rico (ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Madrid: Editorial Crítica.
- Vivas, Ángel, 2001, "Entrevista a Antonio Muñoz Molina", *Época*, abril 1, 2001, p. 67
- White, Hayden, 1992. *El contenido de la forma*, Barcelona: Paidós.
- White, Hayden, 2003. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona: Paidós.
- Wieviorka, Michel "Olvido, melancolía y duelo", *La Vanguardia*, 10/11/2007.
- Winter, Jay; Sivan, Emmanuel (eds.), 1999a, *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Raymond, 1977. *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press.
- Winter, Jay; Sivan, Emmanuel. 1999b, "1. Setting the framework", en Winter, Jay; Sivan, Emmanuel (eds.), 1999a, *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 6- 39.
- Winter, Ulrich, 2005. "Entre dos aguas: literatura y periodismo. El columnismo de escritores y la evolución del campo intelectual desde los años ochenta", en *Ínsula. El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, 703-704, jul.-ag.