

DE ÚBEDA A NUEVA YORK: MUÑOZ MOLINA Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA PARA EL PRIMER MUNDO

Natalia Corbellini
Universidad Nacional de La Plata

Pensar las miradas sobre España desde la literatura nos abre diferentes itinerarios posibles, tanto desde su concepción como imagen verbal de la realidad, como desde su recepción, por ser signo cultural valiosísimo en el que una sociedad se refleja, se lee y se identifica. La literatura está tan presente en los mitos de origen y creación de las culturas y naciones occidentales como hoy las conocemos que sin su inclusión sería difícil definir los rasgos identitarios de estas. Asimismo, la literatura no es sólo un producto cultural social sino que integra en sí el momento histórico en que se 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 permite iluminar los modos del imaginario de una época.¹

A partir de estas ideas previas he decidido *mirar* los textos de Antonio Muñoz Molina para buscar allí su visión sobre España. No es un nombre al azar, su figura se consolidó 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.² Para esta lectura separaré su trayectoria como novelista en etapas. La primera, un escritor novel, apenas conocido, que mira Madrid desde su Úbeda natal, que yo llamaría una etapa provinciana, cuyo principal centro cultural de referencia es el Madrid de entonces. Luego llega la consagración en su país, que deriva en su proyección internacional. Las consideraciones del autor acerca de la literatura española dan una visión del estado del campo y de la visión de España que funciona en el mismo.

1. Así lo proponía 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).

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

Los inicios

Sus primeros dos libros publicados son colecciones de artículos, que desde el título denotan homenaje y cita (*El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus*), y con ello su marca de identidad como ejercicio de una escritura que aún no ha encontrado su propia letra, su nombre, y se vale de títulos prestados y la cita constante a la tradición literaria culta.³ Utiliza el perspectivismo y 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 [Muñoz Molina 1986, 117-118].

Estos textos, y sus primeras novelas, *Beatus ille*, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, tienen, como decía, el centro de sus referencias culturales en Madrid, y como escenografía España. Lo extranjero es ajeno y, tristemente inaccesible.⁴ Es recurrente también el personaje provinciano que llega a Madrid y se deslumbra con la ciudad. Las menciones a la tradición literaria, el juego con rasgos del género policial o la novela de espionaje no excluye que estas novelas sean ligadas a la historia de España y es significativa también la referencia temporal de los textos: todas ellas se desarrollan antes de la muerte de Franco.

Para analizar lo que considero el cambio de la postura del escritor con respecto a España y a su propio papel como autor, volveré sobre esta última cita a pie, en la que el narrador siente «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 *Beatus ille*, con un personaje que huye de Madrid y de la identidad que esta le impone, constituye una estructura de sentimientos en esta primera etapa de la obra del autor con la que se describe la relación con el medio, que, como decía siempre, es España, pero siempre la España de Franco. Los personajes transitan por un ambiente de agobio, en un espacio inmóvil donde el tiempo parece detenido. Es constante el deseo de cambio, pero ese cambio siempre está fuera de España, ya sea Lisboa, París o la costa inglesa. 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.⁵ Es además también otro escalón de su consagración pública ya que con ella alcanza su segundo Premio Nacional de Literatura, además del Premio Planeta.

3. «Un cuaderno escrito hasta su última página, un buque que está en una ciudad y en un libro, un hombre solo, tal vez, que eligió llamarse nadie y vivir bajo las aguas como quien se recluye y embosca tras la apariencia de su propia mirada y de su propio rostro conocido y extraño» (Muñoz Molina 1986, 161-162).

4. En otro artículo expondrá: «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 decirla, 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», «Las ciudades extranjeras» (Muñoz Molina 1986, 76-77).

5. Para un análisis extenso de la voz narradora véase Mainer (1994) y Bertrand de Muñoz (1994a).

Los modos de la memoria

Una de las características salientes de los narradores que comenzaron a publicar en los ochenta es la renovada manera de relacionarse con el pasado reciente y la vinculación de 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.⁶

En la primera novela del autor, *Beatus ille*, el personaje principal, a través de una búsqueda, era llevado por el narrador a enfrentarse con su pasado y la historia oculta, previa.⁷ En un proceso casi inverso en *El jinete polaco* el protagonista avanza página a 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 quienes son hoy deben contar quienes fueron, y en ese relato el autor propone su versión de la historia del siglo XX, desde la perspectiva de huertanos simples y no de protagonistas políticos.

El autor interviene en la memoria colectiva a través de personajes que, en situaciones acotadas y personales, narran esa historia de España del siglo XX con sus propios recuerdos. La memoria colectiva no es sólo 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 (1950, 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 pertenencia dentro del grupo». En esta construcción colectiva es donde la literatura, la novela, impone su relato y modifica la configuración de la relación con el pasado. Muñoz Molina interviene en la modificación a partir de sus novelas que abordan esa relación con el pasado.

En *El jinete polaco* será un baúl (y no un álbum) repleto de fotografías de diferentes épocas la metáfora del desorden histórico que existe con 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:

Hasta ahora supuse que en la conservación de un recuerdo intervenían a medias el azar y una especie de conciencia biográfica. Poco a poco, desde que vi las fotografías innumerables de Ramiro Retratista y fui impregnándome del rostro y de la voz y de la piel y la memoria de Nadia igual que una cartulina blanca y vacía se impregna de sombras grises y luces sumergida en una cubeta del revelado, 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 qué era» [Muñoz Molina 1991, 193].

El autor se ha referido a la vinculación de la literatura con la memoria en su ensayo *Memoria y ficción* donde escribía: «La literatura está hecha de memoria en la misma

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

7. Para un desarrollo de este análisis véase Corbellini 1994.

medida en que el primer hombre de la Biblia está hecho de barro», y agrega «la desmemoria es un estado semejante a la inexistencia, un no verse a sí mismo» (Muñoz Molina 1998, 176). En la trama argumental de la novela, la metáfora es muy elocuente: 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. Pero este proceso no tiene una motivación política, el personaje no intenta reconstruir su pasado como un medio de reivindicación histórica de su familia o de la facción republicana; la necesidad de afirmar su identidad surge al asumir la vida adulta como hombre.

La búsqueda del pasado se inicia a partir del encuentro con Nadia. La idea de historia de amor que nos acompaña en toda la lectura —rozando por momentos la novela erótica— es la que provoca argumentalmente la necesidad del personaje de definirse como sujeto, de reconstruir su identidad de español.⁸ La subversión de los géneros tiene aquí como en otras novelas del autor un peso fundamental para permitirnos leer un relato que reconstruye el pasado sin atarse al fundamentalismo de la denuncia política. El autor propone que la guerra civil pasa mientras en Mágina suceden muchas cosas más que también merecen ser contadas, y unos hechos con otros se condicionan mutuamente.

Recurriré a algunas categorías de las teorías sobre la memoria que permiten sistematizar algunas de estas reflexiones del trabajo del autor sobre los recuerdos individuales propios y los colectivos. Winter y Sivan (1999) 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);⁹ 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). Muñoz Molina como autor se transforma, a medida que su trayectoria como escritor se consolida, en *homo agens*: 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... 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.¹⁰

8. En 1995 Muñoz Molina afirmaría: «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 trac consigo el amor provocan una iconoclastia de recuerdos, una narración distinta de nuestra propia vida, adaptada a la nueva persona hacia quien la volcamos» (1998, 182).

9. Para ejemplo de *homo sociologicus* basta con el protagonista de *El jinete polaco*, pues construye su propia memoria con recuerdos ajenos (las fotos que encuentra en el arcón y lo que le refiere su amante). El texto de Winter y Sivan lo cito por Luengo (2004, 22).

10. 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. La propuesta de Hayden White ofrece una perspectiva que no descarta que el lector interprete ambos discursos con el mismo valor de verdad: las dos son sucesiones «más tropológicas que lógicas»: «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 intenta 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). El proceso por el cual Muñoz Molina narrativiza la serie de

España

Lo novedoso del planteo en *El Jinete...*, que relaciono con el contexto de escritura, es la actitud hacia España del personaje. La experiencia amorosa le afirma la identidad de modo tal que puede restaurar el vínculo con sus raíces:

[P]or 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 [Muñoz Molina 1991, 457].

Este proceso íntimo 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. A ello se refería Echevarría (1998, 12) cuando escribía «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 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”» (1998, 11).

De la cultura española, entonces, ya no sólo no hay que renegar sino que el autor se ha transformado en un fervoroso difusor del modo de ser y pensar hispánicos. La identidad española se advierte, en el discurso de Muñoz Molina, a través de una fortísima sensación de pertenencia.

Contextos

No sólo ha cambiado la situación de Muñoz Molina como escritor, sino que también ha mutado 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 tanto para su industria editorial —que se consolida económicamente, se reconvierte y puede invertir en generar propios y nuevos productos—, para los escritores (que ingresan en 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.¹¹ Y todo ello con un recíproco cambio en las instituciones culturales y las políticas que éstas llevan adelante. Por un lado se crea el Instituto Cervantes para, en palabras de César Antonio Molina, «defender nuestro patrimonio cultural y lingüístico, colaborando con todas las lenguas y culturas del mundo» (cfr. Anónimo/Agencias 2006, 10). En la idea creadora del Instituto Cervantes está implícita la convicción sin complejos de una España con un acervo cultural que merece y debe ser difundido.

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, etc., que los marca como novela.

11. Para el desarrollo de la industria editorial ver García Gual (1995) (también para el volumen de lectores), y de Diego (2010); por la regularidad de los autores ver Corbellini (2010).

do. En el desarrollo posterior de la institución se incluye el resto de la cultura hispánica, incorporada también mayoritariamente a editoriales españolas.¹² También habrá cambios significativos en la política de incorporación, apertura y gestión de la Real Academia, a la que ingresará el mismo Muñoz Molina con 35 años.

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 europeas. Este campo cultural español fortalecido tomará entonces también una actitud renovada con el mundo latinoamericano y llevará a América autores españoles integrando en su discurso a las ex colonias bajo el lema de la cultura hispánica.

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 la 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.

Nueva York

La diferencia en la escritura posterior estará en la apuesta por la universalización de la literatura española. En sus intervenciones públicas construirá un canon personal que incluirá desde Galdós a Max Aub, Borges, Onetti, y también a Faulkner, Proust y últimamente a Philip Roth y Don DeLillo. El dictado de unos cursos en la universidad 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 *européa*, en la que aparece el matiz autobiográfico que describía Joan Oleza en la lección inaugural del congreso *Miradas sobre España* (Valencia, 2007). 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.¹³ Esa valoración está teñida de juicio

12. La inversión cultural que supone el Instituto Cervantes no se mide sólo en la cantidad de alumnos de español que tiene, sino además sirve de estructura para la difusión de los autores: bibliotecas en cada sede, conferencias y mesas redondas de escritores, y trabajo: gran parte de las sedes han sido o son dirigidas por autores.

13. Transcribo la cita completa pues así se percibe que aunque marca peyorativamente su descripción la ingente enumeración que hace de los murales denotan la emoción que provocó su vista: «Y todos los muros, desde el suelo hasta el techo, están ocupados por pinturas ingentes, o por una sola pintura que transcurre sin interrupción en toda su amplitud, y en la que están representados, como en un delirio barroco de carnaval o en el desorden de las láminas de una enciclopedia, todos los trajes regionales, los oficios y los bailes antiguos, los paisajes de España, toda la bisutería del romanticismo folklórico pintada a destajo por Joaquín Sorolla, como una Capilla Sixtina consagrada a glorificar la pasión hispánica de Mr. Huntington, a celebrar en grandes brochazos de color cada tipo racial, cada polvorienta vestuario o tocado ancestral o particularidad antropológica, los caballistas andaluces con sus sombreros de ala ancha y los aldeanos vascos con sus boinas, y los catalanes con sus barretinas y alpargatas, y los castellanos con las caras rugosas y quemadas, y los aragoneses bailando jotas con pañuelos rojos atados a la nuca: también los naranjales, los olivares, las aguas cantábricas en las que faenan los pescadores del norte, los hórreos galle-



Joaquín Sorolla. *Visión de España*. En el centro el panel dedicado a *Castilla*. *La fiesta del pan*, 1913. Nueva York, Hispanic Society of America

previo, y en su afán de proponer una España universalista lee las identidades como folclorismos y bisutería. Sin embargo, en la reseña de la exposición de 2009 de Sorolla en El Prado vuelve atrás en sus dichos y pone en su lugar los óleos del pintor:

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 [...].

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. 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 del 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, 8].

En el año 2004 se publica *Ventanas de Manhattan*, un volumen híbrido entre la crónica, el artículo y el diario de escritor.¹⁴ La presencia de la ciudad de Nueva York como

gos y los molinos de La Mancha, las gitanas andaluzas con vestidos de volantes y las falleras valencianas con sus faldas tiesas de almidón y pedrería y sus peinados rígidos como de damas ibéricas, las huertas y los páramos, los cielos violáceos del Greco y la luz clara y jugosa del Mediterráneo, metros y metros cuadrados de pintura, una profusión de caras como máscaras y ropas como disfraces que tiene toda la densidad y el mareo de un baile de carnaval, y también la minuciosidad abrumadora de un catálogo o de un reglamento, cada lugareño con sus rasgos vernáculos y su uniforme pertinente, uncido a sus costumbres eternas y a su paisaje regional, cada individuo tan clasificado en su origen y en su patria chica como los pájaros o los insectos en sus categorías zoológicas» (Muñoz Molina 2001, 591).

14. En los años intermedios ha publicado dos novelas y dos *nouveles* que han marcado distancia con aquellas primeras cuyo espacio y tiempo era marcadamente español y previo a la muerte de Franco. También son las novelas que publica por Alfaguara y con las que intenta despegarse del premio Planeta: *Carlota Fainberg* (1999), *En ausencia de Blanca* (1999), *Plenilunio* (1997) y *Sefarad* (2001).

personaje central del texto le sirve al autor para deconstruirla desde sus extremos, desde los seres marginales a los artistas brillantes que conviven en sus calles. Pero 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 afirmación de la autoconciencia del valor identitario hispánico en los Estados Unidos y en el mundo.

En una entrevista 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].¹⁵

Este reto de la difusión de la cultura hispánica en Estados Unidos moviliza su actividad y su escritura. Cuando en junio del 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 en Estados Unidos.¹⁶

La reflexión sobre el *Quijote* lleva al autor a citar a Saul Bellow que ha acuñado las expresiones «*beers*» y «*becomers*», los que son y los que devienen, para nombrar a aquellos que están muy contentos con su identidad y su sitio en el mundo, y los que quieren llegar a ser otra cosa, cambiar. Cuando en octubre de 2006 apareció *El viento de la luna*, novela, los personajes de Muñoz Molina, hasta aquí «*becomers*», emprendieron el regreso a casa. En el texto, 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 hacia el fin de la novela cuando el protagonista, ya adulto, despierta de ese sueño que lo hacía volver constantemente a la rutina circular doméstica de su niñez.

Si vuelven alguna vez después de un larguísimo viaje a la velocidad de la luz descubrirán que en la Tierra han pasado muchos más años y de que ya no vive ninguna de las personas que conocieron. 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 [Muñoz Molina 2006, 313].

El *becomer* que deseaba cambiar; 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, a la casa de su padre, a ser español.

15. El periodista agrega que Muñoz Molina «ha dejado la escritura momentáneamente para dedicarse a promover la enseñanza y la difusión del español en las que llama "tierras del imperio"» (2005, 62). Habla indistintamente de «la cultura en español» y «la cultura hispánica».

16. En el mismo acto, el director del organismo César A. Molina apunta (refiriéndose a EE.UU.) «Este país tiene que ser consciente de lo que significa nuestra cultura y nuestra lengua» (cfr. Anónimo/Agencias 2006). Las marcas del discurso sobran para explicitar el lugar que a España otorga Cesar A. Molina.