

Marta Beatriz Ferrari\*

## ➤ **Moderno/Posmoderno/Neomoderno:** ***El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina**

### **1. La arquitectura narrativa de una novela total**

Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) es ya, sin lugar a dudas, uno de los más destacados novelistas españoles contemporáneos. Su nombre suele leerse dentro de una fluctuante lista de escritores pertenecientes a la llamada “narrativa de los ochenta” (Martínez Menchén/Martínez Sánchez, 1992), “novelistas del posfranquismo o narradores del período democrático” (Villanueva, 1992), “novelistas de la posmodernidad española” (Pope, 1992) e incluso de la “neomodernidad” (Navajas, 1996), entre los cuales figuran Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Luis Landero, Luis Mateo Díez y Javier Marías, entre otros.

La extensa obra de ficción narrativa de Muñoz Molina arranca en 1986 con *Beatus Ille*, prosigue un año más tarde con *El invierno en Lisboa*, novela que le proporcionará el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica; de 1989 es *Beltenebros*, reescritura del “borgeano” *Tema del traidor y del héroe*, llevada al cine por Pilar Miró, y de 1991, *El jinete polaco*, considerada su obra de consagración con la que obtuvo por segunda vez el Premio Nacional de Literatura y el Planeta, premio este último sobre el cual un crítico tan serio como José Carlos Mainer ha pontificado con indudable afán descalificador que se trataba de “un galardón de dudosa calidad literaria, de inapelable fuerza mercantil y de remuneración más que pingüe” (Mainer, 1997: 58). Ajeno a estas apreciaciones Muñoz Molina continuó su camino literario con dos novelas de menor extensión, *Los misterios de Madrid* (1992) y *El dueño del secreto* (1994), parodias de los folletines decimonónicos de Eugenio Sue y Alejandro Dumas. Por esos años comenzó a interesarse por un tipo de literatura ajeno a la novela pero no a la narración, y guiado por la lectura de *This Boy's Life* del narrador norteamericano Tobías Wolff concibió el tono y la materia de esa “memoria” o confesión personal sobre los años del servicio militar que fue *Ardor guerrero*, publicada en 1995. Años después, con *Plenilunio* (1997) incursiona en un género de gran actualidad, el *psychokiller*. Su antepenúltima<sup>1</sup> novela es *Carlota Fainberg*, y su autor la define como “una mezcla de novela de campus –género típicamente anglosajón–, relato de viajes, narración oral e historia de misterio a lo Henry James” (De Prada, 1999: 11). En ella Muñoz Molina trata de traducir, a través de innumerables guiños de complicidad con un lector competente, la intraducible metáfora del escritor, su

\* Marta Beatriz Ferrari es docente e investigadora en la cátedra de Literatura Española Contemporánea de la Universidad Nacional de La Plata.

<sup>1</sup> En el momento de redacción del presente artículo tomo conocimiento de la publicación de *Sefarad*, la última novela de Muñoz Molina, editada por Alfaguara en marzo de 2001.

creación y la crítica. Porque en esta novela se resitúan, desde una ideología no desprovista de ironía –el mismo narrador reitera: “No existe narración inocente ni lectura inocente, así que el texto es, a la vez, la batalla y el botín” (Muñoz Molina, 1999: 154)– las tan vapuleadas pero no menos conflictivas relaciones centro/periferia sobre el fondo de las “actuales” teorías literarias sobre la intertextualidad, la deconstrucción, la recepción, la guerra de los géneros y los estudios culturales. Con esta novela, Muñoz Molina se confirma como uno de los escritores que más han contribuido a reivindicar el arte narrativo y el pensamiento de Cervantes entroncando así con la mejor tradición novelesca española. Como Jacinto Solana, el novelista apócrifo de su primera novela, el autor parece decir: “No me importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla” (1986: 128).

Si bien la producción narrativa del autor suele ser mayoritariamente incluida por la crítica dentro del marco general de debate en torno a lo que se ha denominado “realismo renovado” (De Castro/Montejo, 1990) o “realismo posmoderno” (Oleza 1996), su escritura parece describir una curva que podría ser leída como el tránsito del “gran estilo” (en boga en la década que va de 1960 a 1970) al “realismo depurado” y al compromiso ético. La narrativa de Muñoz Molina apela constantemente a los cruces de códigos y al hacerlo va adoptando singulares modulaciones; itinerario que en su recorrido irá dando cuenta de un posicionamiento ideológico frente a los fenómenos derivados de la industria cultural –fenómenos *camp* y *kitsch*–, los géneros menores, la intertextualidad y lo intermedial.

En esta curva, *El jinete polaco*<sup>2</sup> significaría un punto de inflexión dentro de la producción narrativa del autor. En ella Muñoz Molina escribe una novela inspirada todavía en un motivo pictórico, pero abandona la astucia narrativa del final sorprendente y combina múltiples peripecias, historias cruzadas, diversos puntos de vista que apuntan a construir algo semejante a lo que Mario Vargas Llosa intuyó en *Cien años de soledad* de García Márquez, una “novela total”.

Leer *El jinete polaco* implica involucrarnos plenamente en el juego del tiempo y al hacerlo encontrarnos con un minucioso trabajo arquitectónico. Su división en tres partes –“El reino de las voces”, “Jinete en la tormenta” y “El jinete polaco”– da lugar, a su vez, a una subdivisión en trece apartados. No estamos ante una novela difícil pero sí compleja, y esta complejidad estriba en el espesor de lo narrado y en el modo de hacerlo, en su riqueza, por momentos, barroca.

Si en una primera aproximación intentamos reconstruir ese mosaico temporal que es el texto observaremos que mientras la parte inicial se detiene en la prehistoria e infancia del protagonista (la vida de los bisabuelos, abuelos y padres de Manuel) y la segunda indaga en su adolescencia (el subtítulo da cuenta de la música de los Doors y específicamente de Jim Morrison con su *Raiders on the storm*), la tercera aborda la adultez del personaje y se vincula con otra disciplina artística: la pintura. Pero en esta novela todos los personajes son seres grávidos que se hunden en el tiempo. Por esta misma razón, cada apartado está narrado por una voz propia que va alternando un narrador en tercera persona y uno en primera, focalizado en Manuel. Hacia el final de la novela, sin embargo, este narrador en primera persona se irá imponiendo hasta convivir en el párrafo final con una voz en segunda y otra en tercera, extremando la polifonía que recorre todo el relato.

<sup>2</sup> La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la edición de 1991 (Planeta).

Sanz Villanueva señala acertadamente que *El jinete polaco* es “una novela colectiva, una saga familiar” y que “al modo de un relato bastante tradicional, personajes y sucesos forman el cañamazo sobre el que se sostiene una ficción cuyo sentido último reside en una acuciante vivencia de la temporalidad” (1997: 25). Si bien el presente de la historia ocupa sólo unos pocos días del invierno de 1991, en verdad se trata de una narración que recupera más de un siglo. Precisamente por esta modalidad constructiva la novela empieza como si estuviera a punto de terminar; el suyo es un comienzo que es casi la meta. Todo el relato parte de y vuelve al cuarto de los dos amantes en círculos concéntricos pero de diámetros diversos que acaban por imponer una rotación narrativa, un movimiento giratorio, una prosa envolvente. La sintaxis acompaña ese tránsito laberíntico por la memoria; los períodos oracionales ocupan páginas enteras y se construyen a partir de subordinadas temporales, espaciales, comparativas, modales. Se teje así una prosa acumulativa, barroca y rizomática que avanza por oleadas acarreado nueva información pero reiterando lo ya dicho; un estilo que privilegia dos recursos: la enumeración y la comparación. El flujo temporal se torna por momentos caótico y apela a la simultaneidad:

[...] 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 relumbran sin confusión en un presente simultáneo (23-24).

Así comienza la etapa constructiva de la memoria del personaje, una memoria que se reconstruye a partir de un baúl lleno de fotografías que le permite al narrador dar cuenta de una larga duración: desde la Guerra de Cuba (1898) hasta la Guerra del Golfo (1991) nos enfrentamos a otros cien años de soledad. Las fotografías de Ramiro Retratista—equivalente mediático de la magdalena “proustiana”— actúan como el disparador del proceso de rememoración de ambos protagonistas. Pero mientras el registro visual recupera un pasado imaginado, soñado, posible, no vivido por Manuel—“veo a 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” (24)— porque, como señala el narrador, “no cuenta la memoria sino la mirada” (17), el oficio del recuerdo, en cambio, da cuenta de lo inverso, de la irreversibilidad: “Ahora no cuenta la mirada sino la memoria impotente” (28).

El lento y complejo proceso de construcción de la memoria tanto individual como colectiva entronca con uno de los temas recurrentes de toda la narrativa del autor, el de la identidad. La conciencia clara y obsesiva del tiempo reaparece como engranaje necesario para llegar a ser quien se es: “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” (29)<sup>3</sup>. A menudo la trama entrecruza los

<sup>3</sup> Esta recuperación de los ancestros para reconocerse continúa la línea inaugurada por Ángel González en el poema titulado precisamente “Para que yo me llame Ángel González” (*Palabra sobre Palabra*. Barcelona: Seix Barral 1994).

dos ejes obsesivos: el de la identidad y el del amor. Desde su adolescencia, Manuel ha intentado de diversos modos olvidar su identidad; sin embargo, recobrará su pasado gracias al amor, porque en esta novela de iniciación sentimental amar es conocer y conocerse: “Era mentira todo, yo estaba intoxicado, no quiero vivir solo ni ser un apátrida, no quiero cumplir cuarenta años buscando mujeres por los bares últimos de la noche” (506). La mujer —el objeto amado— es, además, la poseedora del secreto, la que detenta el poder de descifrar el enigma de la identidad del hombre: “Desnudo, con cara de pereza y asombro, sostiene abierto sobre las rodillas el grabado del jinete, alza los ojos trasladando hacia ella una apremiante interrogación sin palabras cuya respuesta busca en vano en su propia memoria y parece decirle, no entiendo nada, me rindo, cuéntame quién soy” (470)<sup>4</sup>.

La arquitectura narrativa de *El jinete polaco* exhibe los andamiajes de su propia construcción. Estamos frente a un texto que acarrea materiales y estrategias compositivas de diversa procedencia. En este sentido podemos decir que en ella hay, en primer término, un claro residuo de relato autobiográfico; se trata de una novela escrita con un profundo grado de implicación personal. Como advierte José Carlos Mainer, “el lector comprobará que está dedicada a los padres y la abuela del autor y que sus nombres coinciden con los nombres de ficción que tienen los protagonistas; incluso las siglas que ha grabado el padre de Manuel son las del padre de Muñoz Molina: F.M.V” (1997: 66). Asimismo, los emplazamientos correspondientes a la ficcional Mágina son fácilmente localizables en la ciudad histórica de Úbeda —ciudad natal del autor—: desde la antigua plaza del Gral. Orduña (hoy plaza de Andalucía), pasando por la Casa de las Torres, la Torre del Reloj, la calle Gradas, la iglesia de San Isidoro, la plaza de toros, el Hospital de Santiago, la plaza de San Lorenzo, la avenida Ramón y Cajal, la parroquia de la Trinidad, el Hotel Consuelo, entre otras muchas marcas urbanas. En un artículo titulado precisamente “De Úbeda a Mágina”, el autor traza la relación entre la ciudad real y la inventada y explica cómo Mágina está basada en la Úbeda de su infancia y afirma: “Es sobre todo el barrio donde me crié y las personas a las que pertenezco” (1996: 219).

En segundo término ocupa un sitio de privilegio el ingrediente folletinesco que introduce desde el comienzo la cuota de suspenso que se mantendrá hasta el final del relato. Este recurso adquiere caracteres emblemáticos en el episodio de la mujer emparedada en la casa de las Torres. El misterio que ronda a este recuerdo de la madre del protagonista se revelará sólo hacia el final del relato cuando descubrimos que el mismo encubría, en verdad, un crimen pasional en el que Águeda, una mujer casada, convertida en la amante del médico del pueblo, don Mercurio, queda embarazada y es asesinada por su esposo que descubre el adulterio. Sin embargo, la intriga no acaba aquí con el desciframiento de tan azarosa trama sino que la narración nos plantea un segundo enigma a desvelar, porque

<sup>4</sup> El planteo del tema de la identidad se despliega en un amplio espectro de matices: por un lado emerge el temprano deseo de ser otro sumado a un cierto complejo de inferioridad por ser español y de provincias: “Quería cambiar a mi antojo de nombre, de ciudad, de país y de idioma” (p. 252), y la posterior constatación del fracaso: “Uno aprende sus idiomas [...] imita sus costumbres, adopta sus horarios y se habitúa a vivir en sus ciudades pero da igual, jamás será uno de ellos” (p. 454). En segundo lugar se apela a la figuración del doble y de la máscara (p. 431 y 485). La problemática de la identidad se vincula directamente con la actividad de Manuel: intérprete simultáneo (p. 384); y a través de esta circunstancia reingresa el problema del lenguaje (pp. 444, 545 y 546).

esta momia/muñeca viene a ocupar un lugar en la genealogía de Manuel ya que el hijo de la muerta es su bisabuelo, Pedro Expósito; hipótesis sugerida al lector atento, aunque no plenamente confirmada. Los múltiples aunque fragmentarios indicios que la narración va abandonando con una apariencia inocultable de azar nos orientan, sin embargo, a leer en continuidad esta serie de retazos informativos hasta completar una historia total y acabada. Así leemos primero que “no tenía apellidos legítimos, recién nacido lo abandonaron en la inclusa, y le pusieron Pedro por el día en que fue recogido por las monjas y Expósito Expósito como una doble injuria de la que era inocente pero que iría con él, adherida a su nombre, hasta que se muriera” (133); y más adelante: “Incluso cuando alguien vino a decirle que si quería conocer a su verdadera familia heredaría mucho dinero, imaginó la expresión de su cara [...] y que diría muy suavemente: ‘A mi familia ya la conozco. Los que me abandonaron no son nada mío’” (136); para finalmente atar esos cabos sueltos en una respuesta: “¿Que si encontró al hijo? [...] a mí no quiso decirme quién era, sólo que vivía en Mágina y que se había negado a conocer a su padre, las rarezas de entonces” (563). Por este intrincado laberinto de pistas sembradas al azar arribamos a la asombrosa conclusión de que la mujer emparedada es la tatarabuela Águeda, y llegamos a este conocimiento junto con Manuel, el protagonista, esto siempre y cuando nuestra memoria sea capaz de asociar lo recién leído con lo leído cuatrocientas páginas atrás.

Muñoz Molina declara en una entrevista algo que arroja luz acerca de este fenómeno al que acabamos de hacer referencia y que nos sitúa frente al papel del lector de sus textos: “[...] Hay una cosa que me interesa mucho de la música, y que he aprendido de ella, que es la resonancia. Lo que se dice en una página, que vuelve treinta páginas después, y entonces obliga a la memoria a reaccionar. Igual que la música, la familiaridad con lo que se oye, que es la música barroca, la fuga y la variación” (Heymann/Mullor Heymann, 1991: 99). Lejos de producirse el tan vanguardista efecto del extrañamiento o de la “desfamiliarización” sobre los que teorizara Víctor Shklovski desde el marco del formalismo, la lectura de estas “resonancias” produce un efecto semejante al de una progresiva “familiarización”. En este sentido, Marco Kunz analiza el funcionamiento de la técnica de la “anticipación” en el texto y afirma:

[...] No consiste en relatar o anunciar sucesos que suceden más tarde sino en mencionar primero y después contar parcialmente (en una serie de resonancias anticipadoras del relato completo) sucesos cronológicamente anteriores al nivel temporal de referencia (enero de 1991) pero cuyo relato detallado se pospone hacia capítulos posteriores. Se trata paradójicamente de la anticipación de elementos de un relato futuro (en la linealidad del texto) de acontecimientos pasados (en la cronología de la historia) (1997: 128)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sirve como ejemplo de lo dicho el modo en que aparece en el texto la actuación del comandante Galaz al estallar la Guerra Civil: el episodio total se fragmenta en una multitud de pequeños trozos textuales dispersos que poco a poco se van recomponiendo hasta conformar una historia coherente. Este relato comienza en la página 22 para luego continuarse cien páginas más adelante; sólo lograremos completar la figura si en nuestra memoria resuena todavía la mención anterior. Es, en palabras de Kunz, “un rompecabezas narrativo”. El relato más detallado de lo ocurrido en el cuartel de Mágina se encuentra en el capítulo décimo de esta segunda parte, considerablemente dislocado del lugar que le correspondería en la cronología de la historia. Cuando por fin se cuenta el día en que estalló la Guerra Civil, ya no hay lugar para las sorpresas; la anticipación en esta novela tiene un efecto contrario al que suele tener en los relatos de suspenso. Como también señala Kunz, se establece así una analogía entre las anacronías,

Estamos ante una novela que ostenta un elevado grado de autoconciencia. Narrada por un personaje consciente de ser, a la vez, el relator –“Pero no quiero alejarme tanto, vuelvo porque no me guía la mano caliente de mi madre y tengo miedo de perderme...” (21)–, esta instancia enunciativa se erige a menudo en pauta de control de la narración al aceptar el inevitable componente ficcional y al autodefinirse como un “estratega de la mentira”, “un archivero deshonesto” o “un narrador paciente y oculto, embustero y asiduo” (189)<sup>6</sup>. Esta conciencia narrativa émula del memorioso Funes “borgeano”, nos provee las claves de una narración minuciosa:

No quiero olvidar nada [...] ni resumir en un solo abrazo la singularidad de cada uno de los que nos hemos dado, porque olvidar y resumir es perder y yo me exijo la posesión imposible de todas las palabras y todas las caricias y de las variaciones que el dolor o la melancolía o la risa o los cambios de la luz imprimen a tu cara, de cada manera tuya de sonreír y mirar y de todas las modulaciones de tu voz” (500).

No sorprende reconocer en esta voluntad de ofrecer una “ilusión de realidad” una deuda explícita con la estética impresionista, adelantando una estrategia estilística que será dominante en novelas posteriores del autor como *Plenilunio*. Por todo ello tampoco nos sorprende que el autor que también lo es de un auténtico folletín, *Los misterios de Madrid*, exhiba sin tapujos, a través de las palabras del mismo don Mercurio, el carácter folletinesco de buena parte de su historia: “Mire lo que ha sido mi vida, Julián, [...] primero una página del *Cantar de los Cantares* y luego una miserable novela por entregas” (563).

Independiente de la técnica del suspenso a la que acabamos de referirnos pero, en cierta medida, deudora de ella, el relato juega en más de una oportunidad con la ambigüedad. Desde el comienzo mismo de la historia sabemos, por ejemplo, que el diálogo incesante del protagonista es con una mujer, Nadia; sin embargo, mediada dicha historia nos encontramos con “otra” mujer, Allison. Debemos esperar casi hasta el final para comprobar que ambas son una y la misma persona: “Tenía el pelo entre castaño oscuro y rojizo y se llamaba Nadia Galaz: Allison fue durante unos años de las que prefería no acordarse de su apellido de casada” (459). Del mismo modo y a similar altura de los acontecimientos, se nos revelará la identidad existente entre la “guardesa de la Casa de las Torres”, uno de los personajes destacados dentro de esa inmensa galería que presenta el texto, y “la loca del adoquín”. Llegamos entonces a un punto en el cual todas las figuras abiertas comienzan a cerrarse: se develan así, entre otras cosas, las cinco horas de amnesia padecidas por Manuel, se devela también la sensación que persigue obsesivamente al protagonista de recordar el grabado de Rembrandt aún antes de haberlo visto en una galería de Nueva York.

En la narrativa de Muñoz Molina conviven como venimos señalando matrices y técnicas discursivas provenientes del relato autobiográfico, del folletín, del policial, y tam-

---

vacilaciones y repeticiones de la narración y el proceso de recepción. En otros casos, la resonancia trata de completar los datos omitidos en un punto del relato. Un ejemplo de esto sería el episodio en el que Galaz ve en una iglesia de Madrid a un grupo de personas que sólo la resonancia nos permite identificarlos como a su ex mujer y a su hijo (p. 293).

<sup>6</sup> Cfr. *La realidad de la ficción* (Muñoz Molina, 1998) para ahondar en este mismo planteo acerca de la incidencia del ejercicio del recuerdo o de la imaginación para armar una historia.

bién de la literatura de humor: bástenos recordar el extenso pasaje referido al inspector de policía y poeta clásico Florencio Pérez. Pero junto a estas improntas de origen “popular” –recordemos que estamos frente a un lector compulsivo de Julio Verne y que en su “educación sentimental” ocupan un sitio destacado los tebeos y las novelas radiofónicas–, su escritura exhibe ostensiblemente su filiación con otros códigos artísticos. Además de las múltiples referencias al arte fotográfico, cabe señalar la omnipresencia de la pintura a través del leitmotiv del grabado atribuido a Rembrandt y de la velada referencia a Odilon Rodin en uno de sus óleos sobre el motivo de Ofelia<sup>7</sup>; pero también el cine cede parte de sus elementos sintácticos para montar el relato de algunas escenas como la del apresamiento policial de Nadia o la del seguimiento de Manuel a Marina. En esta apuesta clara que hace Muñoz Molina por una escritura culturalista no podía estar ausente la propia literatura<sup>8</sup>. Por una parte, advertimos que la historia de amor entre Manuel y Nadia se halla atravesada por el intertexto del *Cantar de los Cantares*, circunstancia que transforma a la relación amorosa en experiencia religiosa, incluso mística. Por otra parte, y dentro de esta misma línea cabe analizar la intertextualidad verificable entre esta novela y otras obras del mismo autor. Así encontramos, entre otras, una referencia a la historia de amor entre Inés y Solana (95), historia que se relata minuciosamente en *Beatus Ille*, así como a las acuarelas de Mágina que posee su amigo Félix y en las que reconocemos aquellas que pintó Orlando en la primera novela. Del mismo modo, en *El jinete polaco* hallamos una rápida mención a Justo Solana, un vecino desaparecido durante los años de la Guerra, pero este mismo personaje había ocupado en la anterior novela un sitio de privilegio dentro de la trama. El personaje de Lorencito Quesada, por ejemplo, empleado de la tienda “El sistema métrico” y periodista de *Singladura*, reaparecerá como el protagonista de *Los misterios de Madrid*. Asimismo, en la figura del profesor de literatura (El Manu/El Praxis) despunta ya el perfil atormentado y comprometido del marido de Susana Grey en *Plenilunio*. E incluso podemos fácilmente prefigurar algunas de las notas más destacadas de *Ardor guerrero* en los tempranos recuerdos de la “mili” (392).

La trama intertextual logra, por una parte, dotar a la narración de un grado muy alto de cohesión creando un sólido encadenado entre todos los momentos de su obra, y por otro, esta técnica de reenvíos alusivos emparenta nítidamente a la escritura de nuestro autor con la tradición de la narrativa realista/naturalista del XIX. Su escritura crea así una red de filiaciones con la tradición, en la que ocupa un sitio destacado la producción narrativa de Benito Pérez Galdós. Precisamente, en el acto de presentación de *El dueño del secreto*, Muñoz Molina señalaba su interés por “el cruce entre el tiempo histórico y el

<sup>7</sup> Ramiro Retratista recuerda haber visto en el laboratorio de su maestro, don Otto Zenner, “la fotografía de un cuadro, una mujer dormida o ahogada y casi flotando en el agua inmóvil de un lago, tan pálida como ésta y peinada igual y con un vestido semejante, Ofelia se llamaba, era lo único que había entendido de la leyenda escrita al pie, que estaba en alemán, pero aquella tenía los ojos cerrados” (p. 89).

<sup>8</sup> Sanz Villanueva afirma en su estudio sobre la novela española después del 75 que una de las tendencias más claras fue la novela culturalista y agrega: “Desde antes de la muerte de Franco la novela comenzó a sustituir la problemática cotidiana y la realidad social por la realidad de la cultura y de la propia literatura. Así se desarrolla una literatura cuyo referente no es la vida cotidiana sino la misma novela y que, con frecuencia, incluye el proceso de novelización” (1992: 261). Si bien el autor advierte este giro en una novela como *Beatus Ille*, en *El jinete polaco* quedan residuos de esta misma modalidad narrativa. Para profundizar en la transposición artística de la realidad, consultar Mainer 1997.

tiempo personal” y agregaba: “A mí lo que me gustaría hacer es una cosa parecida a las novelas contemporáneas de Pérez Galdós, mi modelo es ese. Contar la franja temporal de la historia española que a mí me afecta o que nos afecta a todos a través de la ficción”<sup>9</sup>.

Al leer *El jinete polaco* recordamos inmediatamente el intento “galdosiano” por construir una novela total en la que un determinado personaje puede aparecer en una obra como protagonista y en otra como mero comparsa, apoyando de este modo la teoría realista sobre la novela concebida como una *tranche de vie*: “Es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un período determinado de la historia”, declaraba Pérez Galdós en su discurso de ingreso a la Real Academia (Casalduero, 1943: 77). A la mejor manera “galdosiana” (aunque debemos pensar también en Balzac y su *Comedia Humana* de donde Galdós toma algunos de estos procedimientos), muchos personajes de la novela de Muñoz Molina ya habían aparecido en otras anteriores o reaparecerán en novelas futuras. El autor ha declarado reiteradamente el deseo de que “cada libro que uno escriba, incluso cada relato y artículo, sean fragmentos de un libro mucho mayor, nunca concluido ni petrificado, siempre haciéndose a sí mismo igual que se va haciendo la vida, piezas y avatares sueltos entre los que la inteligencia y la casualidad van estableciendo vínculos que iluminan su sentido” (1996: 219).

Con todos estos elementos que venimos analizando Muñoz Molina intentará hacer la novela total. En ella, cada apartado va completando el anterior: si en uno accedemos a la visión subjetiva de un personaje, en el siguiente obtenemos una perspectiva más amplia desde la mirada de un narrador omnisciente. El relato intenta y logra rearmar un rompecabezas en el que las piezas se presentan caóticamente y las imágenes, fragmentadas, pero en el que siempre y sistemáticamente se encuentra una resolución que otorga un sentido. Todas las historias, las puntas sueltas, los relatos inconclusos se cierran perfectamente hasta configurar una historia completa, total y sin fisuras. Aquí nada queda librado al azar. Si se apela al fragmento –que es sólo un efecto inicial de lectura– es simplemente para sostener el suspenso, para dilatar la revelación de algunos enigmas. Pero al autor le gusta descubrirnos todos los secretos. Se trata en *El jinete polaco*, al igual que en *Cien años de soledad* y *En busca del tiempo perdido*, de una “novela total”. En ella entra todo; caben pequeños ensayos sobre el tiempo o las percepciones, una teoría sobre el lenguaje y sus alcances, un cierto costumbrismo; cabe en ella el folletín, la autobiografía, el policial, el discurso sobre la moda y la historia de un país, la pregunta existencial sobre el ser. Pero también es una historia de amor de ribetes románticos con final feliz, porque el amor de Manuel hacia Nadia es reparador del desamor intuido de los padres; ellos pondrán la desinhibición frente al pudor, la palabra frente a los silencios; frente a la represión, la expresión libre y obsesiva de los sentimientos. El amor es lo que da sentido y orden a la existencia, el momento central en la vida del protagonista, el “sitio justo”, “la médula perezosa y tranquila de su biografía” (490). En su densidad, en su tupida textura cabe todo.

En recientes declaraciones, Luis Goytisolo (2001) señalaba que para expresar lo que es la novela del siglo xx hay que establecer un paralelismo, en especial con la arquitectu-

<sup>9</sup> Presentación a cargo de Antonio San José, Madrid, FNAC, 1994.



ra y afirmaba: “Lo que las grandes novelas del siglo han pretendido –*Ulises, En busca del tiempo perdido*– es meter todo el mundo y a todo el mundo en sus páginas, mientras que el paradigma arquitectónico de ese mismo siglo, el rascacielos, es propuesto como un edificio en el que multitud de personas puedan desarrollar su vida, expresión simbólica de ese edificio ideal susceptible de acoger a la humanidad entera”. Estas observaciones de Goytisolo ratifican, sin buscarlo, lo que venimos diciendo: el novelista en su búsqueda de la totalidad estructura sus obras según una arquitectura en la que todo quepa, desde el álgido del mismo escritor hasta su potencial lector.

“Nadie puede ser sino aquello que es: de modo que la originalidad, y no esas extravagancias que se confunden con ella, no es nunca un propósito, sino un resultado: se nos olvida con frecuencia que originalidad viene de origen, igual que radicalismo no viene de exceso o de extremo sino de raíz, como nos recordó, por cierto, Karl Marx. No hay ni un solo gran artista que no haya venerado y traicionado al mismo tiempo su propia tradición” (1998: 64). Esto decía Muñoz Molina en unas charlas brindadas en la Fundación Juan March y luego reunidas en un volumen de reciente edición. No se puede expresar con mayor claridad esta voluntad del escritor de apropiarse de una tradición literaria que, en su caso, arranca con los clásicos españoles del siglo xvii, especialmente Cervantes, recorre el siglo xix donde se detiene en Galdós y Clarín, y se adentra en el xx con las vanguardias europeas y latinoamericanas: Joyce, Proust, Faulkner, Borges, Cortázar, Onetti. “Desde Cervantes hasta Faulkner tengo ochocientos padres”, ha declarado en otras oportunidades el autor de *El jinete polaco* (Villanueva, 1992: 447).

## 2. Moderno/Posmoderno/Neomoderno: otra vuelta de tuerca

Señalábamos al comienzo de este trabajo que la producción narrativa de Muñoz Molina solía ser adjetivada como “posmoderna” o “neomoderna”. En este sentido resulta muy significativa la orientación que la crítica ha adoptado en torno a esta cuestión. Conocidas son al respecto las tesis de Gonzalo Navajas, Ken Benson o Joan Oleza. Todas ellas apuntan al común cuestionamiento de la rápida y fácil asignación del calificativo de “posmoderna” a la ficción escrita en España en las últimas décadas. Sin descalificar ni arriesgarse a prescindir de tal apelativo, los tres autores insisten, por distintas vías, en marcar una “diferencia” en la acepción del término al proponer abordar la narrativa de la segunda mitad del siglo xx.

En 1994, Ken Benson publica dos artículos en torno a esta cuestión; en ambos el autor advierte que existen dos posturas contrapuestas respecto del concepto de posmodernidad. Para algunos teóricos, señala, la posmodernidad se limita a ser un postismo, esto es, no constituye más que el último coletazo de una cultura en decadencia, la cultura moderna o modernista. De esta forma autores como Kermode (*Continuities*, 1968), Eco (*Apostillas al nombre de la rosa*, 1988) o Graaf (“The myth of the postmodernist breakthrough”, en: *The Novel Today*, 1990) la consideran una etapa final y manierista de la cultura moderna, mientras que autores como Fokkema (*Literary History, Modernism and Postmodernism*, 1984), McHale (*Postmodernist Fiction*, 1984), Sontag (*Contra la interpretación*, 1966) o Ihab Hassan (“The culture of postmodernism”, en: *Theory, Culture and Society*, 1985) entienden que la posmodernidad representa una cultura alternativa en la que hay un cambio radical del sistema de normas de la modernidad, de forma tal que

Hassan llegará a afirmar que se trata de una revisión significativa, e incluso de una “episteme original”.

La tesis de Benson se adhiere a la primera de estas líneas al sostener que el “discurso posmodernista es epigonal respecto de los valores de la modernidad” (1994a: 70) y se sustenta en la distinción de dos fases o etapas en la narrativa española actual dentro de las coordenadas posmodernas: una primera, deconstructora, intelectualista, escéptica respecto de las posibilidades del lenguaje y una segunda, entendida como reacción contra la anterior, creadora, fabuladora, imaginativa, que recupera la referencialidad, propone un regreso a la tradición y construye mundos, si bien falsos y parciales. El autor ejemplifica lo dicho con dos novelas: *Señas de identidad* y *El jinete polaco*, respectivamente.

Gonzalo Navajas, autor de un temprano estudio acerca de la novela española posmoderna, se adhiere también a la primera de las líneas arriba señaladas y concibe a la posmodernidad “no como un movimiento fijado en una temporalidad concreta que —a pesar del prefijo post— siga a la modernidad sino más bien como una posición epistemológica que puede actualizarse en diversos momentos concretos” (1987: 31). Por eso en su libro *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles* sostiene “que nos hallamos en un momento diferente que se aparta progresivamente de la configuración posmoderna (entendiendo por posmodernidad a la episteme correspondiente a las dos últimas décadas y medias de la cultura occidental)” y agrega: “Aunque no existe todavía un paradigma definido de la nueva estética [...] caracterizo la nueva modalidad epistémica como una modalidad de aserción cognitiva y axiológica parcial y denomino la nueva estética neomodernismo” (1996: 18). Mientras los rasgos generales de la situación posmoderna son, en palabras de Navajas, “la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal”, el rasgo diferencial de la nueva estética es “que no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al impasse de la irresolución” (1996: 21). Para este crítico el período claramente posmoderno dentro de la ficción española, período caracterizado por la disgregación formal y temática, estaría representado por la producción de Juan y Luis Goytisolo, mientras que el denominado neomoderno lo estaría por las novelas de Muñoz Molina, Soledad Puértolas, Adelaida García Morales y el cine de Pedro Almodóvar (1996: 23).

Joan Oleza, por su parte, en un artículo de 1996, centra su atención en los sesenta cuando en España se produce el ataque más visible contra la norma realista al uso, ataque llevado a cabo por Juan Goytisolo (conectado con la vanguardia parisina), Juan Benet (heredero del simbolismo) y los novísimos en poesía. Según el autor esta condena o rechazo al figurativismo tuvo su sustento ideológico en la Escuela de Frankfurt con Adorno a la cabeza, quien redefine a la modernidad como una serie de movimientos de corte experimental (romanticismo alemán, simbolismo, modernismo, primera vanguardia) que excluye a la ilustración, el romanticismo liberal o social, el realismo, el naturalismo, la neovanguardia de los treinta, el existencialismo y los realismos de posguerra. El debate que inauguran los teóricos de la posmodernidad (Lyotard, Jameson, Fukuyama, Derrida, Vattimo, Lacan) trae a la escena, en palabras de Oleza, “un arte sustentado más o menos en los mismos supuestos de la modernidad estética tal como la concibió Adorno” (1996: 39). Pero este crítico rescata otro sector de teóricos de la posmodernidad que reclaman para sí la reapropiación de la tradición, la disolución de la frontera entre alta cultura y cultura popular o de masas, la narratividad, la historicidad, la representa-

ción. Desde estos presupuestos se puede volver a pensar una estética del realismo (distinto del decimonónico y del de posguerra):

Las posibilidades de un realismo posmoderno se abren sobre la crítica de la experiencia histórica del modernismo, que nos ha conducido al callejón sin salida de un esteticismo obligado a reproducirse a un ritmo cada vez más acelerado de novedades, de radicalización expresiva y de aislamiento inexorable del arte respecto de la vida, pero también de la vanguardia que nos depositó en esa especie de punto cero en el que si el modernismo no es ya posible tampoco lo es la propia vanguardia, que acaba por ser asimilada, integrada en los museos y convertida en canon (1996: 39).

Como bien se advierte, tanto Benson como Navajas y Oleza nos están hablando de un mismo fenómeno. Nos hablan en definitiva de la necesidad de repensar la pertinencia y productividad del calificativo “posmoderno” para estas ficciones en estudio. Porque con lo que nos encontramos quienes abordamos críticamente estas escrituras de los 80 –y en particular la novela que venimos estudiando– es con una reconstrucción nostálgica del pasado, con un relato que sólo en apariencia es fragmentario pero que repone finalmente la jerarquía cognoscitiva del narrador, un relato que aspira a la totalidad si bien deja también importantes espacios de indecibilidad. Un programa de escritura que recupera la impronta de los relatos orales pero al mismo tiempo hace uso de las potencialidades del lenguaje audiovisual y conjuga a ambos en una prosa extremadamente cuidada en la que el culto por el estilo convive con la preocupación ética.

En *Beltenebros*, pero también, aunque en menor medida, en *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa*, podemos hablar de “novelas de género” (policial, de espionaje, de aventuras); las tres están fuertemente ancladas en la experiencia artística, la literatura y el cine, la música y la pintura. Se trata de textos en los que la experiencia relatada se encuentra mediatizada por otros sistemas de representación, inscribiéndose así en un modo de producción “culturalista” deudor de las poéticas novísimas de los setenta. Es necesario, entonces, pensar que la aparente contradicción señalada por la crítica entre “novela de género” y “culturalismo” no es operativa en estas novelas de los 80, que pretenden oponerse al elitismo de los textos modernistas/vanguardistas y para ello incorporan productos derivados de la literatura de masas, la subliteratura o los géneros menores sin por ello renunciar a seguir presentando referencias culturalistas y hasta en algunos casos una clara tendencia hacia la metaficción (como en *Carlota Fainberg*), dando por resultado un producto híbrido de novela elitista más subgénero popular. Finalmente, en *Plenilunio* leemos un relato decididamente polifónico en el que Muñoz Molina ratifica su compromiso con la vida, más que con la literatura o el arte en abstracto. Con ella parece abandonar definitivamente la reiterada idea adolescente de que “la literatura era más importante que la vida”.

Si sus novelas iniciales parecían adherirse a la estética culturalista promovida en los años 70 por los poetas denominados “novísimos” –Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero–, una propuesta estética que se autojustificaba como un apetito insaciable por lo cultural para llenar las lagunas producidas por un país cerrado tras la Guerra Civil y los largos años de la posguerra, estas últimas, por el contrario, podrían leerse en continuidad con los planteos que, también desde la poesía, expusieron los llamados “poetas de la experiencia fingida” en los años ochenta. Con ellos –Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes– se pone nuevamente en el centro de la discusión la cuestión de la “verosimili-

tud” no ya entendida al estilo del realismo social del cuarenta sino como construcción de una serie de condiciones o artificios estéticos a partir de los cuales se puede renovar el pacto con el lector. Llegamos así a la formulación de una pregunta en torno a la posibilidad de reintroducir un discurso realista en nuestro fin de siglo, al margen de los realismos ya agotados; un realismo que recupere la narratividad y con ella renueve el pacto con el público lector, que revele la permeabilidad entre las fronteras que tradicionalmente separaban (y enfrentaban) a la cultura popular y/o de masas de la alta cultura canonizada, una escritura en la que sea factible reconocer la cadena textual implícita en el respeto por la tradición literaria española y extranjera pero que, sobre todo, ponga al descubierto el carácter de artificio de la ficción literaria a partir de la asunción de que ya no es posible escribir “inocentemente”, esto es, desconociendo los códigos y recursos formales de un género.

En *El jinete polaco* opera la reposición de los principios fundacionales del proyecto moderno. Nada hay más moderno que la pública declaración de fe en la palabra y en el relato como vía de conocimiento que exhibe la novela a la que nos venimos refiriendo: “Entonces me doy cuenta de que por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse [...] sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de otros” (336); tampoco nada menos posmoderno que esta apuesta clara por asumir toda una tradición, porque como el mismo autor declara: “Erigir obstinadamente nombres contra la gran conspiración española de la desmemoria, es una afirmación estética pero también política y moral” (188). Ubicándose al margen de lo que dictan las “modas”, Muñoz Molina apuesta por la tradición, por establecer un diálogo creativo con ella a través de un reiterado gesto ético que reinstaura en la escritura la moral de la responsabilidad como una política de la identidad actual.

## Bibliografía

- Benson, Ken (1994): “El postmodernismo y la narrativa española actual”. En: José María Paz Gago, José Ángel Fernández Blanco y Carlos J. Gómez Blando (eds.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. La Coruña: Universidad de La Coruña, pp. 55-70.
- Benson, Ken, (1994a): “Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*”. En: *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 1, pp. 1-20.
- Casalduero, Joaquín (1943): *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires: Losada.
- De Castro, Isabel y Lucía Montejo (1990): *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. (Inédito).
- De Prada, Juan Manuel (1999): “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”. En: *La Nación* (Buenos Aires), 25 de mayo, p. 11.
- Goytisolo, Luis (2001): “En torno a la era global. Novela y rascacielos”. En: *El País* (Madrid), 31 de marzo, p. 13.
- Heymann, Jochen y Montserrat Mullor Heymann (1991): “Simulacros de realidad”. En: *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 97-115.
- Kunz, Marco (1997): “Anticipación y resonancia en *El Jinete Polaco*”. En: *Cuadernos de Narrativa*, 2, pp. 125-137.

- Mainer, José Carlos (1997): "Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria". En: *Cuadernos de Narrativa*, 2, pp. 55-68.
- Martínez Menchén, A. y J. F. Martínez Sánchez (1992): *La narrativa española contemporánea*. Madrid: Akal.
- Muñoz Molina, Antonio (1986): *Beatus Ille*. Barcelona: RBA Editores.
- (1991): *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
- (1996): *El huerto del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*. Madrid: Ollero & Ramos.
- (1998): *Pura Alegría*. Madrid: Alfaguara.
- (1999): *Carlota Fainberg*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Navajas, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- (1996): *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- (1997): "De Unamuno a Antonio Muñoz Molina. El proyecto moderno y el siglo XXI". En: *Siglo xx/Twentieth Century*, 15, pp. 37-53.
- Oleza, Joan (1996): "Un realismo posmoderno". En: *Insula*, 589-590, pp. 39-42.
- Pope, Randolph (1992): "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina". En: *España Contemporánea*, V, 2, pp. 111-119.
- Sanz Villanueva, Santos (1997): "Primera impresión". En: *Cuadernos de Narrativa*, 2, pp. 23-36.
- (1992): "La novela". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Suplemento*. Vol. IX: *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 249-284.
- Villanueva, Darío (1992): "La nueva narrativa española". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Suplemento*. Vol. IX: *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 438-450.