

■ 1- INTRODUCCIÓN	9
■ 2- EL DIETARIO. ¿UN NUEVO GÉNERO LITERARIO?	23
■ INICIO	23
■ EL ÉXITO DEL DIETARIO EN ESPAÑA	25
■ UN INTENTO DE DEFINICIÓN	29
■ <i>Etimología y sinónimos de dietario</i>	29
■ <i>Confusión entre dietario y diario</i>	36
■ <i>Rasgos del diario-dietario en España</i>	40
■ LA HIBRIDEZ DEL DIETARIO:	43
■ <i>Dietario: carta/poema/libro de viajes</i>	44
■ <i>Dietario: novela/novela folletín/artículo de costumbres</i>	46
■ <i>Dietario: periodismo</i>	51
■ TIPOS DE DIETARIO	54
■ NARRATIVIZACIÓN DEL "YO"	56
■ UNA ACTITUD ÉTICA ANTE LA VIDA	60
■ RAZONES PARA ESCRIBIR UN DIETARIO	62
■ EL LECTOR: INTERLOCUTOR NECESARIO	66
■ UNA NOTA FINAL	69
■ 3- MUÑOZ MOLINA. ESCRITOR DE DIETARIO	72
■ INICIO	72
■ BREVE BIOGRAFÍA	74
■ UNA INTERESANTE TRAYECTORIA COMO DIETARISTA	89
■ DESCRIPCIÓN GENERAL	97

■	<i>El Robinsón urbano</i> , un viajero-naufrago de nuestra sociedad	97
■	<i>Diario del Nautilus</i> , el curioso impertinente	101
■	<i>Las apariencias</i> : microrrelatos que ofrece la vida	106
■	<i>La huerta del Edén</i> : el paraíso perdido	113
■	<i>Escrito en un instante</i> : un poemario	119
■	<i>Unas gafas de Pla</i> : una forma especial de ver la realidad	123
■	<i>La vida por delante</i> : el éxito y el fracaso en España	128
■	<i>Síntesis</i>	138
■	ANÁLISIS DE LA RETÓRICA EN LOS DIETARIOS DE MUÑOZ MOLINA	141
■	<i>Tipos de columnas</i>	148
■	<i>La retórica de la columna</i>	151
■	TEMÁTICA E IDEOLOGÍA: INTELLECTIO	154
■	<i>Huida e identidad</i>	159
■	<i>La memoria</i>	163
■	■ La memoria personal	164
■	■ La memoria histórica	169
■	<i>Ideología y política</i>	173
■	<i>Compromiso vital y social</i>	181
■	<i>Los totalitarismos</i>	186
■	<i>La institución pública y sus maestros</i>	189
■	<i>La cultura</i>	193
■	<i>La literatura</i>	197
■	RETÓRICA ARGUMENTATIVA: INVENTIO Y DISPOSITIO	208
■	<i>La inventio</i>	209
■	■ El “Ethos” de Muñoz Molina	216
■	<i>La dispositio</i>	223
■	■ El inicio, el final, el título	228

■ LA RETÓRICA LITERARIA: <i>ELOCUTIO</i>	238
■ <i>La elocutio</i>	238
■ Ligereza y contención: marcas de estilo en Muñoz Molina	240
■ El mundo narrativo-descriptivo de Muñoz Molina	247
■ Presencia del “yo”	255
■ Interpelación al lector	261
■ UNA NOTA FINAL	263
■ 4- LA NUEVA NARRATIVA	265
■ INICIO	265
■ EL 75 Y SUS DESENGAÑOS	268
■ EL ESTADO DE LA CULTURA A PARTIR DE LOS 80	273
■ <i>Literatura y mercado</i>	275
■ LA NUEVA NOVELA DE LOS 80	282
■ <i>La postmodernidad en la novela</i>	284
■ <i>Homogeneidad de formas y estilos</i>	288
■ El “yo” como planteamiento narrativo	289
■ El neo.realismo moralizante	296
■ La convergencia entre periodismo y novela	300
La novela reportaje o el reportaje novelado	306
■ La novela como producto histórico	312
■ UNA NOTA FINAL	316
■ MUÑOZ MOLINA/UN CLARO EXPONENTE DE LA NUEVA NARRATIVA	322
■ <i>Una interesante trayectoria novelística</i>	322
■ <i>En los meandros de la memoria</i>	328

<u>ARDOR GUERRERO. UN ALEGATO ANTIMILITARISTA</u>	334
¿AUTOBIOGRAFÍA/MEMORIA/ NOVELA?	335
■ <i>Una autobiografía confesional</i>	336
■ <i>Una memoria militar</i>	342
■ <i>Una novela autobiográfica</i>	344
■ <i>Síntesis</i>	350
ANÁLISIS FORMAL	354
■ <i>Coordenadas espaciotemporales</i>	354
■ La temporalidad	354
■ La focalización	356
■ <i>Las figuras de la narración</i>	359
■ <i>Los diálogos</i>	360
■ <i>Estrategias de la descripción</i>	362
ANÁLISIS TEMÁTICO	367
■ <i>Alegato “antimilitarista”</i>	367
■ Personajes	373
■ El ambiente del cuartel	377
■ <i>Análisis de un momento de nuestra historia</i>	379
■ El problema del País Vasco. Un juego de banderas	379
■ Los otros nacionalismos y la postura de la izquierda española	382
■ La España del norte y la España del sur	385
■ Los años ochenta. La crónica de una época	387
■ Reflejo de la condición humana. Una reflexión del propio yo	389
UNA NOTA FINAL	393
<u>PLENILUNIO. UN COMPROMISO CON LA VIDA</u>	396
¿FICCION O REALIDAD?	398
■ <i>Novela reportaje.</i>	398
■ Algunas de las técnicas narrativas de esta novela reportaje	405
El narrador omnisciente y el montaje paralelo de las tramas	405

El punto de vista en tercera persona	407
El retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes	409
■ <i>¿Una falsa novela policíaca?</i>	411
UN INDISCUTIBLE ENTRAMADO DE HISTORIAS	415
■ <i>El inspector. Un niño perdido del franquismo</i>	421
■ <i>Susana Grey. El desencanto de la enseñanza</i>	425
■ <i>El asesino. La violencia en la sociedad</i>	429
■ <i>Fátima y Paula. Las víctimas</i>	436
■ <i>El terrorista agazapado en la sombra</i>	441
■ <i>Los secundarios</i>	443
■ El Padre Orduña. Un cura obrero	443
■ La mujer del inspector. Una víctima ignorada	446
■ Ferreras. Un personaje hamletiano	447
■ Los padres de las niñas	448
■ Los padres del asesino. La no asimilación de los cambios	448
■ El exmarido de Susana. Progre ortodoxo	449
■ La anciana. Los valores de la tradición	450
LA NUEVA “ÉTICA” DE LA MODERNIDAD: CAOS E INSOLIDARIDAD	451
■ <i>La insolidaridad ante la violencia</i>	451
■ <i>El caos</i>	454
“PLENILUNIO”. UNA LECTURA CINEMATOGRAFICA	457
UNA NOTA FINAL	467
<u>SEFARAD. UNA NOVELA DE NOVELAS</u>	474
UN RELATO DE DIFICIL DEFINICIÓN	476
■ <i>Una novela postmoderna</i>	478
■ <i>La influencia de la información</i>	484

■ <i>Lo autobiográfico en Sefarad</i>	487
■ <i>Una autoficción</i>	491
ANÁLISIS FORMAL	498
■ <i>Título</i>	500
■ <i>“Nota de lecturas”. Un final poco común</i>	503
■ <i>Estructura</i>	507
■ <i>Elementos unificadores y estructurales</i>	509
■ <i>Las fronteras</i>	509
■ <i>El tren</i>	510
■ <i>El viaje</i>	511
■ <i>El miedo a la muerte</i>	512
■ <i>El Lager, la casa, la vivienda, el interior</i>	513
■ <i>Las voces narrativas</i>	516
■ <i>Los usos verbales</i>	525
■ <i>Un relato descriptivo</i>	530
■ <i>El humor, una fórmula para moderar la asfixia del abatimiento</i>	536
ANÁLISIS TEMÁTICO	540
■ <i>Compromiso con las víctimas</i>	542
■ <i>La recuperación de la historia</i>	547
■ <i>“Revisionismo” de los totalitarismos europeos</i>	551
■ <i>“Revisionismo” de la Guerra Civil española</i>	557
■ <i>Una España atrasada y sórdida</i>	562
■ <i>Identidad y desarraigo</i>	566
“Retrato de niña”. Símbolo del desarraigo y la identidad	570
UNA AGRIA POLÉMICA	571
UNA NOTA FINAL	578

VENTANAS DE MANHATTAN. LA MIRADA DE UN CURIOSO

IMPERTINENTE

580

ORIGEN DE LA OBRA

582

¿DIETARIO O REPORTAJE?

585

■ *El dietario. Mirando hacia afuera y hacia adentro*

590

■ *Una crónica periodística*

594

ANÁLISIS FORMAL

597

■ *Coordenadas espacio-temporales*

598

■ La temporalidad

598

■ La focalización

602

■ *La descripción, fundamento del relato*

604

■ *El título*

607

■ *Inicio y cierre de las secuencias*

609

■ *La estructura*

612

■ *Elementos unificadores*

618

■ Las ventanas

620

■ El arte

625

■ La música

628

■ Los olores

633

■ Deslumbramiento y melancolía, dos actitudes ante la vida

635

■ El paso del tiempo

639

ANÁLISIS TEMÁTICO

644

■ *La ciudad de Nueva York. Una mirada estética*

644

■ *Una mirada ética de Nueva York. El compromiso con los desheredados*

649

■ *España*

656

■ *El reencuentro con la identidad*

658

■ *El 11-s*

661

RELACIÓN ENTRE "EL JINETE POLACO" Y "VENTANAS"

664

UNA NOTA FINAL

667

EL VIENTO DE LA LUNA: LA RECONCILIACIÓN DEFINITIVA CON EL

<u>PASADO</u>	670
EL ORIGEN DE LA OBRA	675
NOVELA/MEMORIA/REPORTAJE	679
ANÁLISIS FORMAL	681
■ <i>Título</i>	681
■ <i>Una narración descriptiva</i>	681
■ <i>Los diálogos</i>	685
■ <i>La focalización</i>	687
ANÁLISIS TEMÁTICO	690
UNA NOTA FINAL	697
■ 5- ENTREVISTA A ANTONIO MUÑOZ MOLINA	699
■ 6- CONCLUSIONES	710
■ 7- BIBLIOGRAFÍA	721

■ 1- INTRODUCCIÓN

Si analizamos los suplementos culturales y los anuncios de las últimas novedades publicadas podemos comprobar que la escritura autobiográfica goza de un excelente momento en cualquiera de sus géneros: memorias, diarios, dietarios, epistolarios, autobiografías, cuadernos de notas, incluso poemarios, etc. Estamos ante un creciente interés no sólo de escritores, sino de editores que arriesgan su prestigio en la edición de este tipo de obras, y como no, de unos lectores que esperan con gran interés su publicación.

Por otra parte, aunque los dietarios no “han asaltado las portadas de los suplementos literarios” como señala Jordi Gracia, desde el regreso de la democracia en 1975, el dietario cuenta con verdaderos adictos, se ha perfilado como género literario dentro del periodismo. Una clara muestra de ello es la abundancia de grandes firmas de escritores que aparecen en la prensa de hoy y el creciente número de recopilaciones que forman parte de la obra de dichos autores¹.

A pesar del empeño por parte la crítica en establecer si nos encontramos ante periodismo mayor o ante literatura menor, ni el mundo del periodismo considera la columna o artículo literario como un género periodístico serio, para enseñarla en las escuelas de periodismo, ni los otros, -críticos e historiadores de la literatura- le dan la categoría suficiente como para incluirla en las Historias de la Literatura. Por nuestra parte, estimamos que no es ni lo uno, ni lo otro de una forma diferenciada y perfectamente definida; sino que estamos ante periodismo literario o literatura periodística.

Hemos de aceptar que en la columna, en cierta medida, manda la actualidad, y que está escrita con la triple intención de informar, entretener y convencer, por lo tanto hemos de aceptar los postulados de quienes siguiendo la Nueva Retórica, defienden su condición periodística. Entre ellos podríamos citar trabajos como *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, que recogen las Actas del XVI Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga (2003); el de Natividad Abril Vargas, *Periodismo de opinión. Claves de la retórica periodística*

¹ La relación de “parentesco” entre la recopilación de artículos o columnas y el dietario, para nosotros es evidente, de ahí que a la hora de hablar de uno nos refiramos inevitablemente al otro.

(1999); el de Manuel Acosta Montoso, *Periodismo y Literatura* (1973); el número 703-704 de *Ínsula* -monográfico en el que se recogen artículos de personalidades en la materia como Bernardo Gómez Calderón, Alexis Grohmann, León Gross, López Pan o Ángel Loureiro...-; la recopilación de ensayos de Ayala, *La retórica del periodismo y otras retóricas* (1985); el trabajo de María Jesús Casals, *La columna periodística: de esos embusteros días del ego inmarchitable* (2005); o los de Albert Chillón, León Gross, José Luis Martínez Albertos, Félix Sánchez Rebollo, Luísa Santamaría, Josep María Casasús...

Para la mayoría de ellos, la columna es un género periodístico que ocasionalmente toma la forma propia de los géneros literarios. Su finalidad es instrumental, es decir, presenta naturaleza persuasiva, frente a los textos literarios puros que carecen de tal finalidad. La única diferencia entre una crónica y un texto puramente periodístico es que en la crónica o columna la proporción de artificios elocutivos es mayor. Sería el mismo caso que la novela histórica o la novela reportaje, no por usar los elementos de la historia o del periodismo, en cada caso, deja de ser por ello novela; del mismo modo una columna no deja de ser periodismo a pesar de la clara voluntad de estilo que presente el autor.

No podemos negar que todos ellos están en lo cierto; pero, no es menos cierto que una columna es la expresión de una personalidad literaria, de un estilo y éste es reflejo de una forma de entender la vida. Por otra parte, si nos remontamos a los orígenes de género, como podremos ver en nuestro trabajo, éstos están vinculados al mundo de la literatura a través del artículo literario y del artículo de costumbres. Pero, a pesar de que, la mayoría de sus cultivadores estiman que es un género literario, así González-Ruano lo denominó el “auténtico género literario característico de nuestra generación”, o Vázquez Montalbán decía que “la literatura española contemporánea había que buscarla entre los columnistas de los diarios más solventes”, a pesar de ello, como decíamos, ningún historiador de la literatura le ha dedicado su tiempo.

Es obvio que el dietario, como el resto de los géneros literarios debe considerarse desde el ámbito de la estética, ya que lo que hace que este tipo de obras interese al lector y perduren en el tiempo, no es la mera curiosidad por la historia, sino el modo en que dicha historia está contada; es decir, es la retórica lo que las

hace alcanzar el mismo nivel literario que una novela tradicional, un poema o una obra de teatro.

El valor estético de estos géneros no radica en su veracidad, sino en la aptitud que tiene el autor para contárnosla. Las obras de Umbral, de Trapiello, de Pla, de Sánchez- Ostiz y de Muñoz Molina no permanecen en el tiempo por las anécdotas más o menos interesantes que nos cuentan en ellas, sino por su forma de hacerlo, por la retórica, -distinta en cada caso, pero, común en algunos rasgos-, que les permite alcanzar el valor de obra literaria.

Jordi Gracia reconoce que haber centrado el interés de los dietarios en su estética “discute alguno de los postulados de fondo de Lejeune, de Derrida o de Paul de Man” (Jordi Gracia, 2004, 226). Según ellos la veracidad viene respaldada por la integridad del escritor, por su sinceridad. Pero, como señala Jordi Gracia, de nada serviría que un relato fuese veraz si su forma no nos lo transmitiese; es más, hay relatos que no lo son y que nosotros como lectores llegamos a cuestionarnos su veracidad. La veracidad de un acto literario está claramente limitada a su capacidad expresiva y la calidad de su retórica. Y el escritor no es ajeno a ese ejercicio de escritura en el que pule, corrige, mide y enriquece.

No estamos ante una agenda escrita sin valor estético alguno, sino ante la unión entre confesión y literatura. Los lectores asumimos su fragmentariedad, es parte de su atractivo, y somos conscientes de que hay una voz, un yo que ejerce de hilo argumental, que da unidad a la obra. Lo que nos cuentan en ella sus autores es su visión moral; aunque sin demasiados detalles, anotan sus dudas, sus lecturas, lo que viven en un paseo, un recuerdo del pasado. Siempre son las mismas piezas de un puzzle distinto cada vez.

Cuando los lectores volvemos una y otra vez a leer este tipo de obras de nuestro autor preferido -Trapiello, Pla, Sánchez-Ostiz o Muñoz Molina...-, no lo hacemos sino para conectar con una visión moral paralela a la nuestra. Pero no debemos olvidarnos de que nuestra atención no debe limitarse a este aspecto de identificarnos con sus opiniones contundentes, a leer las confidencias, la intimidad... sin saber ver su valor literario y éste radica en el artificio, en la retórica de la voz, en el tono y la sensibilidad con que nos las transmite el autor.

Se trata, ciertamente, de un género literario más bien atípico. Es verdad que ofrece una gran libertad a su autor, pero no es menos evidente que, a diferencia de otros géneros, le impone unas delimitaciones paratextuales que contribuyen a delimitar sus rasgos como tal género -las dimensiones, la ubicación, la frecuencia, el formato...- Es quizá esa mezcla de restricción y libertad lo que más caracteriza a la columna de escritor. Por otra parte, su retórica está íntimamente relacionada con la retórica del yo, al tiempo que se asemeja a la de la novela histórica y la del relato de costumbres, en la medida que reconstruye momentos del presente y del pasado.

Iniciamos nuestro trabajo refiriéndonos al éxito de publicaciones y de lectores del dietario, pero, no sólo estamos asistiendo al “éxito” actual de su publicación y lectura, sino que, a día de hoy, hay una profusión de estudios -sean éstos de carácter histórico, crítico o meramente teórico-, preocupándose por estos nuevos géneros del yo -entre los que incluimos el dietario-, hasta ahora olvidados por la crítica literaria y por la enseñanza pautaada de las universidades. Hoy en día hay cursos monográficos, congresos, coloquios y encuentros recogidos posteriormente en actas, como el celebrado en Córdoba en 2001, *Autobiografía en España: un balance* (2004), en los que participaron autores de autobiografías, memorias y diarios; estudiosos y teóricos de los géneros autobiográficos en España, como Manuel Alberca con su “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción” que enlaza con lo propuesto por José-Carlos Mainer acerca de la estrecha relación entre novela y los géneros del yo, la autobiografía y el dietario; o Jordi Gracia con “La voz literaria y la materia dietarista” que viene a señalarnos que lo que verdaderamente da categoría literaria a los géneros del yo es el artificio, la retórica específica que los define. Así mismo encontramos en estas actas análisis breves sobre obras de carácter autobiográfico de autores en castellano. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)* (1995) de Anna Caballé, es un análisis exhaustivo de la literatura del yo en nuestra lengua que puede introducirnos en su estudio y en las causas de su “retraso”. Los *Suplementos Anthropolos* publicaron en 1991 un monográfico sobre *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* que procura dar luz a los problemas teóricos de la literatura del yo mediante estudios tan interesantes como el de Lejeune, Paul de Man, Ángel Loureiro o José Romera Castillo. La Universidad de Barcelona ha editado desde 1996 seis *Boletines de la Unidad de Estudios Biográficos* en los que procura profundizar

en la literatura del yo e incluye crítica literaria de sus géneros, artículos sobre autores que los cultivan, reseñas de obras autobiográficas, y como no, textos autobiográficos originales publicados a través de sus páginas. Nora Catelli en *El espacio autobiográfico* (1991), realiza un interesante estudio de la literatura del yo partiendo de los realizados por Lejeune y Paul de Man, en un intento de demostrar que la autobiografía está dentro de la Literatura y no ajena a ella como fue considerada.

En el ámbito específico de dietario, contamos con trabajos como el monográfico de la *Revista de Occidente* “El diario íntimo” en 1996, coordinado por Laura Freixas, en él se recogen colaboraciones tan interesantes como las de Béatrice Didier, “El diario ¿forma abierta?; Eric Bou, “El diario: periferia y literatura”; Alain Girard, “El diario como género literario”; Anna Caballé, “Ego tristis (El diario íntimo en España)”. La obra de Eric Bou *Papers Privats. Assaig sobre les formes literaries autobiogràfiques* (1993), que se ocupa de realizar un recorrido por las formas literarias de prestigio reconocido: diarios, dietarios, libros de viajes o epistolarios; la de Gimferrer *Dietario (1979-1980)*, (1984) que contiene un prólogo muy interesante de J.M. Castellet en el que analiza la obra dietarística de Gimferrer, desde el punto de vista temático. También Andrés Trapiello, en *El escritor de diarios*, (1998) pretende estudiar los motivos que impulsan a un escritor a escribir este tipo de obras del “yo”. Y hay muchos más (seminarios, revistas, tesis doctorales y Memorias de Investigación) que están apareciendo continuamente. Pero, tan interesantes o más que los anteriores podemos considerar aquellos que pretenden ver los dietarios como una nueva forma de narrativa vinculados al ensayo, -dicha relación es evidente-, pero también los hay que lo vinculan a la narrativa novelística, es el caso de José-Carlos Mainer en sus estudios, *El ensayo español. Los orígenes siglos XV a XVII* (1996) o *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela “a noticia”* (2002), y en su obra, *De posguerra (1951-1990)*, (1994); el trabajo de Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, (2000), que abunda en la teoría de la autoficción de Manuel Alberca. Jordi Gracia ha dedicado no pocos artículos al tema, pero, sin duda, el trabajo más completo es *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, (2001). Aunque breve, el de Vallejo Mejía “Del pretexto periodístico. Al texto creativo (los relatos de Antonio Muñoz Molina)”, (1991), es muy interesante, y busca explicar este tipo de *metatextos* de nuestro autor

incluyéndolos dentro de una nueva corriente literaria de la narrativa norteamericana llamada *Metaficción Historiográfica* deudora del Nuevo Periodismo heredero de la novela del XIX.

En este trabajo pretendemos seguir la línea marca por Jordi Gracia acerca del interés de la retórica del dietario, y adentrándonos en el campo de estudio que dejaba abierto José Romera Castillo en su artículo “Algo más sobre el estudio de la escritura dietarística en España”. Este último señalaba varios campos de investigación: “inventariar las reflexiones sobre diarios y dietarios de escritores españoles de estos últimos años, que, con el fin de ir organizando un corpus teórico sobre esta modalidad de escritura que unido a las reflexiones de los críticos, nos vayan perfilando las características fundamentales y las diversas tipologías del género; estudiar las razones por las que los poetas han hecho camino al vivir y, como consecuencia de este viaje por la vida, han practicado, en conjunto, una labor diarística muy destacada (...); analizar las concomitancias de algunas obras de esta modalidad de escritura (literaria) con el poema en prosa (...)” (José Romera Castillo, 2001, 107).

Así, en primer lugar reflexionaremos sobre el dietario como género, sobre las diferencias y semejanzas con el diario, sobre los parentescos con otros géneros literarios; estudiaremos los motivos que llevan a un escritor a escribir un dietario... Una vez estudiado el género, pasaremos a estudiar la obra dietarística de un escritor que, sin lugar a dudas, es uno de los mejores cultivadores del género: Muñoz Molina.

Y, ¿por qué lo hemos elegido como representante de los cultivadores del dietario y de la nueva narrativa? Las razones son varias. Una de ellas es la relevancia que tiene este autor en el panorama literario actual.

Juan Cruz en un artículo que dedica a *Carlota Fainberg*, cuenta una anécdota relacionada con el hispanista británico, Raymond Carr. Éste, en 1999 demandaba a colegas y estudiantes la recomendación de un escritor actual que le permitiera hacerse una imagen certera de la España de hoy; la respuesta fue Muñoz Molina. Y ello ¿por qué? La razón es bien evidente, Muñoz Molina es un escritor con una voz reconocible, la voz de un observador que se implica emocionalmente en el acto de observar y de este modo dota a la realidad con su propia subjetividad, con su propia mirada y su propia memoria, que es en realidad, es la de toda una generación.

Muñoz Molina se dio a conocer, en plenos años 80, él es uno de los jóvenes integrantes de una nueva generación de narradores que por esos años renovaban la narrativa española. Es cierto que él no se siente integrante de generación alguna, y que el término generación es demasiado preciso para referirnos a este grupo de escritores de fronteras desdibujadas y de cronología variable, pero que comparten el placer del relato. Se trata de unos escritores que, como Muñoz Molina, no ven contradicción entre el virtuosismo verbal y la seducción del lector con un buen relato. Es la nueva era de la postmodernidad que “nace” a la muerte de Franco; una era en la que se mezcla el relato propiamente dicho y la experimentación.

Él, al igual que los otros escritores que nacen a la narrativa por esos años, supone un aire fresco en la narrativa española anclada en lo castizo, el pintoresquismo, lo rancio y lo clerical. El éxito que cosechará será rápido y rutilante, tal es así, que con tan sólo treinta y nueve años será elegido el miembro más joven de la Real Academia de la Lengua.

Otras razones son de carácter más personal. Fue en 1993 cuando una novela de Muñoz Molina, *El jinete polaco*, despertará nuestra curiosidad, tanto por el tema –el regreso a nuestro pasado– como por la técnica narrativa utilizada –un eco de voces–. Al año siguiente, dirigidos por el Dr. Mainer, realizamos un análisis de la narrativa de los ochenta y los noventa profundizando en la obra de este autor –comparamos la novela antes citada, con su primera novela, *Beatus ille*–. A partir de este momento nuestro interés por la obra de Muñoz Molina fue creciendo hasta el punto de elegirlo como motivo central de nuestra tesis.

Hemos de reconocer que uno de los motivos que nos impulsaron a elegirlo como fuente de trabajo, fue la cercanía que sentíamos al leer estos dietarios. El interés que suscitaban en nosotros cada vez que sacaba uno de ellos, y el ansia con la que esperábamos la publicación de sus artículos de colaboración en *El País*. Pero otro de los motivos, y no menos importante, fue el ir un poco contra corriente, el llevar la contraria a un sector de críticos e intelectuales y, como no, al público lector que arrastraban, que lo recibían como mínimo con desconfianza al verle ascender de forma tan fulgurante y “sospechosa”. Estas dudas eran instigadas desde altas instancias en un intento de minimizar la importancia de su obra. Pero a pesar de parte de la crítica y de algún sector de la intelectualidad española que ha intentado minarlo

sin conseguirlo, su éxito ha ido aumentando, y ha cosechado un premio tras otro con cada una de sus obras.

La polémica iniciada por Umbral en *Las palabras de la tribu*, en la que arremetió contra gran número de escritores jóvenes hispanos. Continuó con el ataque que Cela vertió en el prólogo de *Noche de tahúres*, de Raúl del Pozo, acusándolo de “aprovechado”, de “estar a la que cae”. Cela de nuevo le atacó en “Pavana para un doncel tontuelo”, donde le acusó, sin conocer en realidad su obra, de ser un acólito del Gobierno.

Un sector de la crítica y de lectores, secundaron la postura del Nobel. En esos años le llamaban, “escritor de la “bodeguilla”. Los que hemos leído con interés su obra, sabemos que, siempre se ha declarado intelectual crítico de izquierdas, claro heredero de la Ilustración; pero, no por ello cegado a las injusticias y a aquellos aspectos poco éticos de la política del PSOE en sus años de gobierno. Su implicación con la sociedad es una continuación de posturas como las de Larra, Galdós o Baroja, quienes mantuvieron una presencia constante en la prensa.

Aquella controversia no impidió que fuera elegido miembro de la RAE, reconociendo así su gran labor como escritor. Sus libros, sus artículos, las entrevistas concedidas así como sus conferencias, nos muestran una persona entregada por completo a la literatura, llegando a considerarla su soporte vital; todo lo que le rodea lo transforma en literatura.

La obra de Muñoz Molina viene a adaptar la máxima clásica de enseñar deleitando: el deleite que produce adentrarse en el terreno de la memoria y el compromiso como ciudadano. A lo largo de toda su obra ha mantenido dos constantes: la mirada y el viaje. La mirada nunca es neutra, su ojos, son los creadores de la realidad al dotar de significado lo que observan; por otro lado, la vida en una travesía que nos lleva de un lado a otro.

Somos muchos los lectores que nos sentimos identificados con su literatura. Él nos habla de cosas que nos conciernen y en ocasiones nos angustian –la esperanza, la derrota, lo que queremos hacer y lo que realmente podemos hacer-; y además, lo hace en los mismos términos que usamos en nuestra propia averiguación de la vida. Son las

palabras con las que expresamos nuestras verdades y nuestras mentiras. Los lectores nos sentimos adivinados en sus columnas y representados en los personajes de sus novelas. Él ha sabido reflejar lo universal que nos preocupa, al tiempo que encontramos lo individual que hay en cada uno de nosotros.

Muñoz Molina es uno de nuestros grandes escritores tentados por el atractivo de la libertad literaria de la columna de opinión. Ésta es el lugar adecuado, un territorio “salvaje”, por así decirlo, en el que se aúnan el ingenio del escritor y la libertad natural. Sin lugar a dudas es en la palabra literaria publicada en el periodismo donde Muñoz Molina se expresa con entera libertad, como un hijo de su tiempo que tiene un pensamiento muy claro y lo defiende, que muestra su compromiso ideológico y que representa a un sector social que se identifica con sus ideas y valores. Al mismo tiempo se sitúa frente a otro sector que rechaza estos planteamientos.

Son muchos los críticos que se han ocupado de la obra de Muñoz Molina. Desde reseñas de sus novelas como las publicadas por José Manuel Fajardo, Miguel García-Posada, Jon Juaristi, Antonio Lara, Ana María Moix, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre o Ignacio Soldevilla, por citar alguno; artículos interesantes como los de Ana Rodríguez-Fischer, Randolph Pope, Gonzalo Navajas, José-Carlos Mainer, Andrés Soria Olmedo, Juan Cruz, Justo Serna o el propio Emilio Alarcos Llorach... Podemos encontrar estudios monográficos que con mayor o menor profundidad y con mayor o menor acierto, estudian a nuestro autor: Manuel María Morales Cuesta en 1996 publicó *La voz narrativa de Muñoz Molina*; María-Teresa Ináñez Ehrlich publicó en 2000 *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*; Lourdes Franco Bagnouls le dedicó su obra *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, (2001). Quizá los más acertados e interesantes sean el monográfico que le dedicó *Cuadernos de Narrativa*, (1997); el de Andrés Soria Olmedo, *Una indagación incesante*, (1998); el de Salvador Oropesa, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, (1999) y la obra de Justo Serna, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Muñoz Molina*, (2004).

Como podemos ver es un autor muy estudiado por la crítica, pero ésta sobre todo se ha centrado en su narrativa, y dentro de esta en sus primeras novelas – *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Beltenebros*, *El invierno en Lisboa*, pasando de puntillas por su última narrativa – *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Safarad*, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de*

la Luna- Éstas tan sólo cuentan con interesantes reseñas, pero no hay ningún análisis detallado de las mismas.

Por otra parte, su obra dietarística apenas si ha sido estudiada si exceptuamos unos pocos trabajos como el de Jean-Pierre Castellani, “Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas en el país semanal (1998-2002)”;

o el de Pedro Ojeda Escudero, La “responsabilidad” del escritor: literatura y periodismo en Muñoz Molina”, ambos recogidos en *Literatura y periodismo, la prensa como espacio creativo*, (2003). Otro trabajo interesante es el de Ángel G. Loureiro, “Temblor de fugacidad”: la escritura periodística de Muñoz Molina”, publicado en el número 703-704 de la revista *Ínsula*. Hay otros dos trabajos también interesantes, el de Marta Martín García, “La travesía de Antonio Muñoz Molina en *El País*. Análisis de Antonio Muñoz Molina en sus artículos de prensa”, que podemos encontrar en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, (2004) y el de Mary Luz Vallejo Mejía, “El pre-texto periodístico al texto creativo, (los relatos de Antonio Muñoz Molina”, recogido en *La información como relato. Actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información*, (1991).

Son estudios muy parciales, apenas se ocupan de una parte de sus artículos -los recogidos en *Las apariencias* y de parte de los que recopila en *La vida por delante*, aquellos que publicó en *El País* bajo el título de “Travesías”-; el resto queda fuera de estudio. Por otra parte, se trata de trabajos centrados en los temas que ocupan las columnas y sobre todo en aquellos aspectos más periodísticos. En ninguna se hace un análisis detallado de la retórica del dietario en general, -nos referimos a la retórica argumentativa y a la literaria- y mucho menos de aquellos rasgos específicos de la estilística de Muñoz Molina.

Nosotros, con nuestro trabajo, pretendemos demostrar que Muñoz Molina es representante inequívoco de un género, el dietario; de una época, finales del siglo XX y comienzos del XXI; y de un país, España. Para muchos Muñoz Molina es un modelo de integridad; para otros un apocalíptico que transmite unas ideas que quisieran caducas. Independientemente de ello, lo que es indiscutible es que Muñoz Molina es una presencia ineludible en la vida intelectual española.

El conjunto de la obra Antonio Muñoz Molina, no sólo de los dietarios, tiene el valor de una interesante reflexión sobre la vida -ya sea analizando el pasado, ya sea

observando el presente-. En toda su obra se desprende una inquietud moral, paralela a una intención didáctica, -más evidente y directa en los dietarios-; él pretende que el lector se plantee a partir de la lectura, los temas que trata en cada caso. Es esta intención ética la que, a la hora de estudiar su obra, nos hace seleccionar tanto sus dietarios como aquellas novelas que la manifiestan de un modo más patente.

Una vez perfilado el género dietarístico, como señalamos más arriba, pasaremos a analizar los dietarios de Muñoz Molina. En primer lugar, haremos un análisis descriptivo de cada uno de ellos, atendiendo a su temática, procedencia, selección y título; para a continuación ocuparnos de la retórica argumentativa del dietario la *intellectio* –es decir, los asuntos de los que trata- , la *inventio* y *dispositio* - esto es, el tipo de argumentos y estructura que usa en sus columnas-, y por último la *elocutio* – la estilística que caracteriza no sólo sus columnas, sino también el resto de su obra-.

Tras la lectura detallada de toda su obra –dietarios, recopilación de relatos, novelas cortas, novelas-dietarios y novelas que nos remiten a la pura ficción-, pudimos comprobar que estábamos ante una obra que presenta vasos comunicantes; una obra en la que un artículo llama a un relato corto, y éste es el anuncio de una gran novela. Dada la evidente relación entre la obra dietarística de nuestro autor el resto de su narrativa estimamos imprescindible ocuparnos ésta.

Antes de adentrarnos en su análisis, pretendemos es mostrar un marco en el que situar la obra de nuestro autor, atendiendo sobre todo a los cuatro grandes rasgos que caracterizan la nueva narrativa: el “yo” como planteamiento narrativo, el neo-realismo moralizante, la convergencia entre periodismo y novela y la novela como producto histórico. Una vez establecido el panorama de la narrativa actual pasaremos a analizar afondo cinco de sus últimas obras narrativas que presentan estos rasgos (*Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Safarad*, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna*). De las cinco haremos un estudio profundo atendiendo tanto a su técnica narrativa como a su temática.

Son varios los interrogantes a los que nosotros pretendemos dar respuesta en nuestro trabajo. Por lo que respecta a sus dietarios, pretendemos contestar a preguntas como las siguientes: ¿A qué se debe el auge actual del dietario?, ¿por qué elige este género como primera obra, y no una novela, cuando el dietario suele ser un tipo de obra

que el escritor publica cuando ya cuenta con un público lector?, ¿qué es lo que le atrae a Muñoz Molina de este cajón de sastre?, ¿cuáles son los dietaristas –españoles o americanos- que más admira?, ¿cuál es su intención cuando escribe una columna?, ¿pretende denunciar, apelar o despertar la conciencia de los lectores, expresarse, mostrar un compromiso...?, ¿tiene presente al tipo de lector que lo va leer partiendo del periódico en el que va a aparecer?, ¿cree que es entendido por los lectores?, ¿qué criterios que le han llevado a seleccionar las columnas que luego a recopilado, el orden que establece en dichas recopilaciones, así como la estructura, inicio, cierre y título de sus columnas y de las propias recopilaciones?, ¿es Muñoz Molina consciente en todo momento, no sólo de la selección estilística de su obra, sino, también, de la construcción argumentativa que presentas sus columnas, como género periodístico que son?

En cuanto a la estilística, hay variaciones a lo largo de toda su trayectoria -en sus inicios más torrencial, más literario; después, más sencillo, basado en la elección de la palabra justa-, pero es innegable que presenta unas constantes retóricas: la adjetivación sorprendente, las parejas de adjetivos, las enumeraciones y sobre todo la comparación. ¿A qué se debe ese cambio?, ¿por qué ha elegido este estilo y no otro?, ¿este uso es intencionado? O como él dice, ¿se encuentra las palabras en la hoja en blanco, como el escultor encuentra la figura en el mármol que está trabajando?

Centrados en el mundo de sus novelas, nos preguntamos el motivo que le llevó a escribir su primera novela. También observamos que llega un momento en que sus dietarios se transforman en novelas o a la inversa; la novela, en algunos casos –estamos hablando sobre todo de *Ardor guerrero*, *Plenilunio* o *Sefarad*- es para Muñoz Molina un verdadero ámbito argumentativo. ¿Acaso el dietario se la queda pequeño para tratar algunos temas, y precisa de la extensión de la novela para mover la conciencia del lector? Salvo algunas obras de ficción “pura”, su obra narrativa -*Ardor guerrero*, *Plenilunio* o *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna* -, presenta una gran hibridez, en ellas mezcla el neo-realismo, lo autobiográfico, la recuperación de la memoria, el reportaje periodístico y el dietarios, ¿Por qué elige este tipo de narrativa?

Tras leer toda su obra -tanto dietarística, como novelas-, hemos podido observar tres etapas, una primera, sus inicios, más postmoderna, más literaria; y otra, a partir de *Las apariencias* y *El jinete polaco*, de aprendizaje en el encontrarse a sí mismo. En esta etapa escribe, además de las antes citadas, obras como *Ardor guerrero*,

Plenilunio. Y por último, la tercera etapa basada en la realidad, en la autobiografía y en la recuperación de la memoria. Tras leer su última novela, *El viento de la Luna*, ¿cabe pensar que con ella ha cerrado esta segunda etapa, o por el contrario seguirá escribiendo el mismo tipo de novela?

La obra de Muñoz Molina, presenta unos rasgos característicos: se desarrolla en un mismo espacio imaginativo; son fragmentos de ese gran libro de libros, un artículo nos anuncia un cuento, y este es la antesala de una novela. Un personaje aparece y desaparece en sus obras. Todo ello hace que sea la misma y distinta. ¿De quién ha tomado estos rasgos?, ¿cuáles son sus fuentes narrativas? Y, ¿qué es lo que la impulsa, cuál es su intención, cuando escribe obras como *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Safarad*, *Ventanas de Manhattan* o *El viento de la luna*?

Por último, son numerosos los críticos que arguyen que la novela está en crisis, ¿es cierta esta crisis, o tan sólo es una vaguedad estéril?, ¿cuál es el papel de Muñoz Molina dentro de la literatura?, ¿cómo se ve dentro del panorama de la narrativa actual?

Estos son sólo algunos de los interrogantes que guían mi tesis doctoral. Tesis que quizá no responda del todo al tono académico e impersonal que es propio de las tesis doctorales; ello es debido a que en buena medida, la presencia de las letras actuales entre la preocupaciones de los doctorados dibuja un panorama nuevo, requiere un lenguaje algo diferente y porque, al fin y a la postre, no puede evitar la provisionalidad de sus conclusiones.

En ella se advertirá también que la elección tan personal de este campo de trabajo ha dejado su huella en los procedimientos, como he advertido en otras tesis doctorales de esta misma naturaleza; quizá he abusado de las impresiones directas de lectora, del estilo interrogatorio o de la voluntad de expresar con naturalidad y sin disimulo mi punto de partida: la curiosidad por un autor con el que me siento identificada y la reflexión, que es inevitablemente personal, sobre temas y problemas que están insertos en nuestra historia vital de hoy mismo, en nuestra propia experiencia.

En mi labor resultó imprescindible la ayuda del Dr. Mainer; gracias a su guía generosa, sus sabios consejos, y su incondicional ánimo y estímulo, sobre todo en

aquellos momentos en los que el mío flaqueaba, pude llevar a buen término mi trabajo. En mi tarea resultaron imprescindibles las enseñanzas de mis mayores y de mis hermanas, de quienes aprendí la constancia, el amor al trabajo y la capacidad de sacrificio y de lucha.

Muy especialmente quiero dar las gracias a mi esposo y a mi hijo, a quienes he privado de mí durante estos tres años, y que han sabido soportar en silencio mi alejamiento y mi desatención, en algunos casos, y mis malos humores, en otros. No puedo olvidarme de mi sobrina Ascen y de Rubén, que me han ayudado en el diseño gráfico final de mi trabajo, en su maquetación y en su posterior encuadernación.

Gracias, también a la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha que me concedió una Licencia por Estudios, que permitió mi dedicación “a jornada completa” a la obra de Muñoz Molina. Gracias a la Biblioteca Pública de Guadalajara, que colaboró con su servicio de préstamo interbibliotecario, lo que me facilitó acceder a numerosa bibliografía desde una pequeña ciudad de provincias.

Por último, y no menos importante, gracias a Antonio Muñoz Molina por haber aceptado responder amablemente a mis preguntas, sin molestarle, en modo alguno, la urgencia de última hora con que se las planteé, manifestando de este modo su generosidad y gran modestia.

■ 2- EL DIETARIO. ¿UN NUEVO GÉNERO LITERARIO?

■ INICIO

Diarios y dietarios, al igual que autobiografías, epistolarios y libros de viajes, sacan a la luz una parcela de la vida privada permitiéndonos a los lectores indagar en la de quien los ha escrito. Vivimos con la única compañía de nuestros recuerdos, que son nuestra verdadera esencia. El ejercicio de autoanálisis, el recordar, nos ayuda a conocernos y a sobrevivir. La indagación del “yo” en ocasiones se transforma en escritura adoptando diversidad de formas interrelacionadas entre sí. Así, la necesidad de anotar un pensamiento o lo que ha ocurrido antes de que las prisas diarias nos hagan olvidarlo, nos hace escribir un diario-dietario. El deseo de comentarlo con un amigo lejano nos lleva a usar la carta. En un momento dado de nuestras vidas queremos reflejar nuestro paso por el mundo escribiendo nuestra autobiografía o nuestras memorias. Y por último, en ocasiones, tras haber conocido otras tierras, sentimos la necesidad de plasmar esas nuevas experiencias componiendo un libro de viajes.

Enric Bou en su obra *Papers privats*² se plantea si estamos ante un nuevo género con su propia poética, o ante un modo que toman los otros géneros. Para ello, intenta establecer unas bases de la poética del “yo”. Un rasgo evidente que comparten memorias, autobiografías, cartas, dietarios, diarios y libros de viajes, es la combinación de diversidad e individualidad. Pero, por otra parte, en los géneros establecidos, novela, teatro o lírica, en ocasiones se eligen para su composición rasgos autobiográficos. Estamos pues ante una zona de la literatura que presenta una gran vitalidad y de difícil adscripción como género literario. Enric Bou piensa que se trata más bien de un modo-moda de escritura basado en la verdad más que en la ficción. Los textos autobiográficos -como la obra de Juan Goytisolo-, hemos de situarlos en el estado y la evolución de las formas poéticas de cada momento y no tanto de un género aparte.

Se trata de textos narrativos cercanos a la novela que responden a la predicción que Mikhail Bakhtín expuso. Así, la narrativa actual está relacionada inevitablemente con los otros géneros “extraliterarios” -cartas, diarios o

² *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 72, 1993.

confesiones...- que recogían la verdad de la vida diaria. Ejemplo evidente es la obra de Juan Goytisolo en la que se combina la novela tradicional y la literatura del “yo”. Gonzalo Navajas estudia ese uso del “yo” como uno de los rasgos de la narrativa posmoderna³. La abundancia de textos ya sean autobiográficos o que usan el “yo” personal se debe, como él mismo expone, al hecho de que actualmente se tiene la conciencia de que ese “yo” es conocible por sí mismo y transmisible a los demás⁴.

Por otro lado la lectura que hacemos de ellos, ¿es igual a la que hacemos de una novela, o el lector muestra una postura diferente? Evidentemente -como expuso Lejeune-, hay un compromiso por parte del autor de decir la verdad; así pues, el lector, cuando se plantea su lectura, sabe que lo que en ellas hay recogido respeta el pacto de la verdad. Aunque las fronteras entre ficción y autobiografía cada vez se diluyan más obligando al lector a tener la última palabra.

¿Quién, cuándo y para qué se escriben estos textos? La primera cuestión, la de la personalidad de quien los escribe, nos lleva a los lectores a reconocer dicha personalidad y a aceptarla, interesándonos por los retazos de vida de unos escritores y rechazando los de otros. En cuanto al motivo, podemos decir que el texto de carácter autobiográfico, es un refugio en el que el autor pretende encontrarse, explicarse y explicar su visión del mundo. Miguel Sánchez Ostiz hace suyas las palabras de Mac Orlan cuando dice escribir su obra autobiográfica, novelas, dietarios y diarios -lo que él ha dado en llamar “espejos de papel y tinta”-⁵, para defenderse de uno mismo, de la hostilidad del mundo, de las preocupaciones, limitaciones y desconciertos de cada uno. Lo que un escritor pretende con este tipo de obras es realizar una exploración de su andadura personal y moral. Por último, cada escritor elige el tipo de obra, diario, carta, memoria...según el momento o la situación o su interés “comercial”.

³ *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona, EHB, 1996.

⁴ En el cuarto apartado de este trabajo ofrecemos un breve análisis de este rasgo de la novela posmoderna.

⁵ “Espejos de papel y tinta”, *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor libros, 2004, p.34.

Los géneros del “yo” se han cultivado desde la antigüedad clásica en la cultura occidental (Julio Cesar, Platón, Marco Aurelio, San Agustín, Dante, Montaigne, Rousseau, Nietzsche). Se trata de un tipo de escritura que ha ido creciendo desde finales del siglo XVIII, coincidiendo con la aparición del Romanticismo y su defensa del individuo. Vienen a demostrar la existencia de una vida interior autónoma que es interesante “escuchar”.

Si cartas y epístolas privadas se constituyeron como género en el siglo XVIII -sin olvidarnos de la tradición epistolar de la cultura clásica (Plinio, Séneca, Cicerón...), ni de la epístola humanística-; el diario deberá esperar todavía un poco. Será, como decimos, la eclosión del Romanticismo, esto es, el inicio de la Modernidad, lo que haga que aumente el cultivo de este tipo de obras. La literatura ha sido escrita en el XIX por los burgueses, y en el caso del dietario, se trata -más si cabe-, de un tipo de textos propiamente burgués. Posiblemente esta sea una de las causas que explique la tardanza de su aparición en España, dada la entrada tardía y de forma rezagada e incompleta que tubo la revolución burguesa.

Esta conciencia netamente burguesa de la existencia de una vida interior que se pudiese recoger por escrito e interesar al lector se inició con intención claramente literaria en otros países a partir de la Revolución Francesa, en tanto que en España, si bien es cierto que desde el siglo XIV ha habido figuras en nuestras letras (Juan Ruiz, fray Antonio de Guevara, Santa Teresa de Jesús, Cervantes con su *Quijote*, Lope, Quevedo, Gracián, la picaresca, Cadalso), hemos de esperar a comienzos del siglo XX para que el interés por la literatura del “yo” se despierte como eco de Romanticismo con figuras como (d’Ors, Pérez de Ayala, Maeztu, Azorín, Sawa, Unamuno, Baroja, Camba, González Ruano, Joan Fuster, Josep Pla...) autores que si se interesaron por este género alternativo. Éste último manifestaba su “queja” por la poca presencia en las letras españolas de los géneros del “yo”: “A mi m’hauria agradat viure en un ambient literari caracterizat per una gran profusió de documentns personals: memories, records, reminiscències (...)” (Pla, 1970, 7-8).

Llama la atención la abundancia de autores interesados por los géneros del “yo” en otras letras (Stendhal, Amiel, los hermanos Goncourt, André Gide, Kafka,

Thomas Mann, Tolstoi, Cesare Pavese), y ello tal vez por influencia del autoanálisis de conciencia o el inducido por el sacramento católico de la confesión convertido en un uso laico. En este contexto, el diario es un medio de contar los entresijos del “yo”. Esto es, una clara muestra del valor de cada autor y de la sociedad que se interesa por la exhibición pública de la intimidad. Frente a este dato, en nuestras letras no disponemos de escritores cuya labor diarística les haya absorbido tanto que no se hayan dedicado a la escritura de otros géneros, nuestra aportación es más bien modesta.

Tal vez este “silencio” del “yo” en España en el pasado, se deba a tres causas. Dos son de carácter público: en primer lugar, el escritor al manifestar sus confesiones literarias podía comprometer su futuro político, por lo que debía o silenciarlas u ocultarlas, dadas las vicisitudes políticas del país (guerras, revoluciones, dictaduras y censura). En segundo lugar, se trata de una literatura eminentemente burguesa, y la burguesía se desarrolla tardíamente en nuestro país, de ahí que podamos explicarnos la tardía entrada de lo autobiográfico en nuestro país. Por último, hay otra razón de carácter íntimo, debido a nuestra formación moral católica según la cual, se consideraba indecoroso y un acto de soberbia el hecho de hablar de forma privada y mucho menos pública del “yo”.

Los críticos coinciden a la hora de afirmar que la escritura del “yo” está triunfando de forma espectacular en los últimos años en las letras españolas. Desde hace unos años, escritores, editores, lectores y especialistas muestran su interés por estos textos que se cultivan con gran variedad y vitalidad. José-Carlos Mainer en su obra *De posguerra (1951-1990)* reflexiona sobre la reprivatización de la literatura, y considera que responde a una reprivatización de la vida económica con su exaltación de lo individual. Un claro síntoma de esta reprivatización de la literatura es la abundante publicación hoy en día de diarios, dietarios, memorias, autobiografías y novelas autobiográficas, frente a la escasez en épocas anteriores.

Los dietarios, según este autor, son fórmulas propias de épocas de incertidumbre histórica: “El dietario es la fórmula para épocas de incertidumbre histórica en la que los refugios individuales cobran mayor importancia (...) en ellos se asienta la potestad del “yo” que se permite el capricho de la arbitrariedad -pues habla de lo que quiere y desde su peculiar punto de vista, y hasta donde quiere- (...)”

a la par que se afirma con orgullo vivir por y para la literatura” (José-Carlos Mainer, 1994, 154) Autores como Gimferrer, Miguel Sánchez-Ostiz, Adolfo García Ortega, Álvaro Cunqueiro, Andrés Trapiello, Cesar Antonio Molina, Antonio Muñoz Molina... han convertido su experiencia en materia literaria. En sus obras, junto a la comunicación privada de experiencias, reflejan reflexiones sobre política, literatura, pintura y música, mostrando una actitud que va del escepticismo de Sánchez-Ostiz al sentimiento de privilegio y un cierto desdén por lo literario que presenta Muñoz Molina. Son los nuevos regeneradores del ensayo en nuestra literatura.

Andrés Trapiello ve cierta coincidencia entre este auge de la literatura dietarística con un cierto descrédito del “yo” novelístico. Ha pasado el gran momento de la novela del XIX. En ella, el autor era un mero cronista. Sin embargo, en la novela moderna, el “yo” del autor ha hecho su entrada por la puerta que le abriese Proust. Desde entonces numerosas novelas han adoptado la primera persona para narrar la trama. Y hoy por hoy, el “yo” en la novela es algo normal.

Por otra parte, la novela ha perdido terreno frente a los relatos dietarísticos y, como podremos observar más adelante, se ha adaptado a este nuevo formato, como comenta Xavier Pla, “el lector catalán continúa asistiendo al naufragio de tantas novelas fracasadas. Ante esta realidad es probable que prefiera undietario, aunque sea irregular, que una mala novela” (Xavier Pla, 2007, 2).

La realidad siempre reservada a la historia, a la información y a la biografía está siendo “usurpada” por una novela tal vez “cansada” de la ficción. A los lectores cada vez nos interesan más las historias “reales” y, es por ello, que ha sido el “yo” el que ha acabado imponiéndose en este lenguaje narrativo.

Laura Freixas en “Auge del diario ¿íntimo? en España”⁶ establece tres épocas en el “despertar” de los diarios “íntimos”. Una primera antes de la guerra, en la que incluye sólo a dos autores, Josep Pla y Marià Manent; un segundo periodo que comprende la guerra y la posguerra con Manuel Azaña, Rosa Chacel, Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma; y un tercero que comprende los últimos años, en el que el número de autores que cultivan el género aumenta considerablemente: Gimferrer, José Carlos Llop, Andrés Trapiello, Antonio Martínez Sarrión, Francisco

⁶ “Auge del diario ¿íntimo? en España”, *Revista de Occidente*, Nº 182-183, julio-agosto 1996, p. 11.

Umbral, Miguel Sánchez-Ostiz. Los dos primeros periodos nos muestran que el cultivo del diario-dietario se inicia en España en las letras catalanas, más permeables a las influencias de Europa, por parte de escritores que han vivido fuera de nuestro país y conocedores de la literatura francesa e inglesa.

El dietario se desarrolla al principio en la periferia- Eugenio d'Ors, Marià Manent, Josep Pla, Joan Fuster, Enric Sòria, Valentí Puig...-, y en los últimos años plenamente en el resto de España. Con autores jóvenes que no muestran la modestia del escritor consagrado que recoge al final de su trayectoria sus reflexiones; sino que manifiestan una actitud de presunción y satisfacción de estar haciendo lo que les apasiona: escribir como y sobre lo que quieren. Ello sucede, toda vez que se han roto las mordazas que imponía la dictadura tras la muerte de Franco.

Es una muestra evidente del estatuto profesional que, han llegado a alcanzar nuestros escritores. No son sólo creadores de ficción o de poesía, sino profesionales de su oficio en todos los registros, desde la crítica literaria, hasta la escritura fragmentaria, -la anotación personal, el recuerdo- que posteriormente explotarán en una obra posterior.

Así pues, el dietario ha tardado, pero por fin ha entrado con fuerza en nuestras letras. Al principio era considerado como parte de los géneros de no ficción, o como uno de los géneros de l “yo”, actualmente ha alcanzado categoría propia, cuya úbica regla es precisamente no reconocer ninguna; volviendo de nuevo a Xavier Pla leemos que lo define como “forma de la informal, ejemplo de escritura librada al azar y a los caprichos del escritor. Las dificultades de sistematización del dietario son de una apasionante complejidad” (Xavier Pla, 2007, 2).

■ UN INTENTO DE DEFINICIÓN

■ *Etimología y sinónimos de dietario*

Antes de adentrarnos en el estudio de la tipología de obras que se adscriben bajo este género, consideramos necesario definir qué es un dietario poniéndolo en relación en primer lugar con alguno de sus sinónimos: cuaderno, opúsculo, artículo, agenda, escrito, ensayo... Dado que, en ocasiones dietario y diario son términos usados de forma confusa, procedimos a buscar diario y vimos que se establecía relación con dietarios, agenda, memorias, escrito y autobiografía. Si seguimos la pista de “escrito” vemos la relación con apunte, artículo y comentario. A simple vista se observa el amplio campo que puede abarcar una obra denominada bajo el epígrafe de dietario. Pero pasemos a revisar los significados y comprobaremos que las obras dietaristas comparten muchos de los rasgos que las definen.

Revisemos en primer lugar la relación entre cuaderno, agenda, nota y apunte consultando el *Diccionario de la Real Academia Española*, el *María Moliner* y el *Corominas*. Cuaderno (del latín *quaterni*) es un libro pequeño o conjunto de papeles en el que se lleva cuenta o razón o se escriben algunas noticias. Agenda (del latín *agenda*) consiste en un libro o cuaderno de notas para recoger temas a tratar, hacer o recordar. Apunte (del latín *punctum*) es el asiento o nota que se hace por escrito de un tema o cosa. María Moliner lo define como un escrito breve o esquemático sobre cualquier cosa. Y por último, nota (del latín *nota*) se usa ya en el siglo XII con el sentido de señalar o escribir algo para luego explicarlo más extensamente.

Como vemos el dietario comparte con el cuaderno, la agenda, el apunte y la nota el hecho de que, en la mayoría de los casos, los autores que los escriben parten siempre de las notas o apuntes que toman en un cuaderno-agenda, que siempre les acompaña. En ocasiones son breves reflexiones de un acontecimiento vivido con la intención de plasmar la instantaneidad, y que puede o no desarrollarse posteriormente. El propio Muñoz Molina en numerosas ocasiones, como en *Ventanas en Manhattan*, alude a esa afición suya de llevar consigo un cuaderno y un rotulador en su mochila: “Camino siempre sin rumbo por la ciudad, con una mochila al hombro y un cuaderno de hojas blancas y tapas azules (...)” (pp.113-114. “(...) con mi mochila al hombro, en la que llevo las cosas que me hacen falta,

sobre todo mi cuaderno y mi rotulador (...)” (p. 151). Son las herramientas con las que intenta recoger fielmente el instante que vive, la reflexión ante un suceso, y que posteriormente retomará y desarrollará.

En muchos de los casos, los artículos se publican bajo el título de cuaderno, así *Cuaderno del Nautilus* recoge los que publicó Antonio Muñoz Molina en el *Ideal* de Granada, aunque en su recopilación posterior cambiase cuaderno por diario. En otras ocasiones la obra entera aparece bajo esa denominación, es el caso de la obra de José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*, en la que recoge los poemas que le inspira su estancia en la ciudad neoyorquina. O el de *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité. En ellos la autora anota previsiones de trabajo de las obras que tiene entre manos, encuentros, personas, emociones, sueños, todo lo que ve desde ventanas y ventanillas, correcciones de obras escritas junto a ensayos, reflexiones literarias y de todo tipo. Se trata de una serie de cuadernos “reales” en los que Carmen Martín Gaité “mete todo desordenado”, libre de toda estructura narrativa preconcebida, libre de letreos. En ocasiones acompaña estas reflexiones o notas con ilustraciones. Dada su solidez como obra, se han publicado con carácter póstumo y han sido admitidas por la crítica con un gran interés. Y como no, el de Pla, *El Cuadern gris. Un Dietari*, que contiene reflexiones, lecturas, la vida diaria de su masía en el Penedés, de esas entrañables emociones que él confiere rango de literatura.

Este tipo de obras surge generalmente ante la necesidad que siente el autor de ordenar lo cotidiano y de ver las conexiones significativas que tienen los acontecimientos. El escritor lo es siempre, no sólo cuando se sienta ante su mesa de trabajo, sino, en todo momento de su día a día, es por eso que precisa de ese cuaderno en el que ir anotando todo. En muchas ocasiones, este mismo cuaderno, como vemos se convierte en obra por sí mismo; en otras, es fuente de inspiración para, tomando una o dos anotaciones, desarrollar el artículo esperado por los lectores.

En la mayoría de los casos, como en el de Muñoz Molina, el dietario es un cuaderno de notas que luego le van a servir al autor para escribir no sólo un artículo, sino, también un cuento o incluso una novela como *Plenilunio*. El propio Muñoz Molina en *La vida por delante* recomienda que llevamos siempre con nosotros un

cuaderno en el que irán surgiendo las palabras como las imágenes en un negativo, él dice: “Se escribe algo porque se tiene un cuaderno, por que su forma y sus hojas en blanco nos despiertan el deseo de escribir, de anotar, de descubrir. “ (p. 18). Para él, como para Pla, un cuaderno es la tentación de observar y de anotar, tal vez sin esos cuadernos no existirían ni la obra de Pla ni la suya propia.

Lo que el escritor realiza con este tipo de obra es un mero ejercicio de escritura que le permite combinar la escritura de creación “aparentemente menor” en estas colaboraciones, con obras de mayor extensión, que en ocasiones recogen referencias a sus dietarios como si de ecos de aquellos se tratase. Es una forma de demostrar su profesionalidad como escritor en un momento en que la literatura se encuentra en un estado de madurez, en el que el escritor rentabiliza su aprendizaje, la escritura fragmentaria, la nota, el recuerdo, explotándolo más tarde en otro libro, en otro contexto.

Sigamos analizando la relación con otros sinónimos. Como el opúsculo (del latín *opusculum*) y el escrito (del latín *scriptum*), los dietarios suelen ser tratados u obras literarias de poca extensión. Al igual que el artículo (del latín *articulus*) son obras breves con cierto contenido ideológico que generalmente se inserta en un periódico. ¿Qué otra cosa son *Diario de Nautilus*, *Robinson urbano*, *La huerta del Edén*, o *La vida por delante*, sino la recopilación de esos artículos que han aparecido publicados en la prensa diaria y seguidos con avidez por los lectores, que a pesar de haberlos leído, o quizás por ello, deciden releerlos en su recopilación posterior?. Si bien hay dietarios que no son publicados en la prensa diaria o semanal, la gran mayoría de ellos lo son.

Estas colaboraciones no son obras menores, de entretenimiento que los escritores van publicando con la intención de mantener vivo el interés del lector, sino que se trata de todo un género con identidad propia. Desde muy jóvenes han manifestado ese interés. En el caso de nuestro autor, casi en la adolescencia hacía ejercicios de redacción copiando los artículos de uno de sus maestros, Camba.

Si analizamos el contenido, estos dietarios, estos cuadernos contienen comentarios (del latín *commentarii*) a obras pictóricas, musicales, escultóricas, pero sobre todo literarias, para que el lector las entienda mejor, o simplemente comparta

sus impresiones. A ello hemos de añadir los juicios o pareceres que hacen a sucesos o personas. Pero también encontramos en ellos confesiones (del latín *confessio*) de su propia vida presente o pasada con la intención de compartirla con los lectores. En estas obras, al igual que en un diario o en las memorias, se recoge el “yo” del autor. Estamos ante la narrativización del “yo”, ya sea a través de experiencias o a través del “yo” argumentativo que comparte con el lector sus opiniones.

Pasemos a estudiar su posible relación con el ensayo (del latín *exagium*) composición literaria constituida por meditaciones del autor sobre temas más o menos profundos con sistematización filosófica. Si nos detenemos a pensar en cualquier dietario, *La vida por delante*, por ejemplo ¿Acaso no estamos ante confesiones o comentarios? ¿Ante una miscelánea de entrañables emociones, de textos de diversa índole, más o menos filosóficos que el autor ordena siguiendo sólo la cronología, y cuyo principal hilo conductor es el “yo” protagonista? ¿Estamos pues ante una de las nuevas formas que presenta el ensayo moderno?

José-Carlos Mainer en *El ensayo español. Los orígenes: siglos XV a XVII*, recoge los dos rasgos que definen el ensayo, “la legitimidad del “yo” como soporte de la argumentación” y “la naturaleza discontinua, fragmentaria, inacabada”. Ambos rasgos se han mantenido a lo largo de su historia como género, intensificándose en el caso de la variedad. En la actualidad los autores eligen títulos verdaderamente diversos para sus obras ensayísticas; misceláneas, meditaciones, cuaderno, notas o dietarios son entre otros los nombres que eligen nuestros escritores para titular sus obras que presentan ese carácter misceláneo, evitando en ocasiones el de ensayo.

Clarín es el primer autor que lo usa para llamar de forma intencionada a su obra *Ensayos y revistas*, en la que recoge una serie de trabajos de carácter literario. Será a partir de ahora cuando comiencen a publicarse en las letras españolas este tipo de trabajos. “El dietario comparte con el ensayo las mismas motivaciones heterogéneas y dispersas y la ocasional ligereza de la anotación” (Jordi Gracia, 2001, 153). Son obras en las que se recogen una miscelánea de textos de variado tipo, en los que su autor no pretende demostrar nada, ni dejar zanjado un asunto, tan sólo esbozar, anotar, exponer su opinión más o menos filosófica en algunos casos.

Es ese escribir “a lo que salga” y la posibilidad de narrativizar el “yo” del escritor -la manifestación del “yo” y la variedad-, lo que Unamuno anhelaba a comienzos de siglo y que podemos encontrar en nuestros ensayos-dietarios. Desde hace algunos años ha habido un aumento en el cultivo de este tipo de obras, en parte, como hemos señalado, debido a la formación de un público asiduo y organizado y, en parte, a la labor del periodismo, que permite llegar este tipo de obras a través de las páginas de un periódico a ese lector medio e intelectual.

Alguno de los dietarios son auténticas notas literarias, breves ensayos sobre aficiones literarias, como la obra de Javier Marías, *Vida del fantasma*, la de Sánchez Robayna, *La inminencia* o la de Luís García Montero, *Luna del sur*. Este ejercicio del artículo, del ensayo literario, no es nuevo, ya que autores como Clarín, Unamuno, Azorín, Baroja o Ruano lo cultivaron. Su obra era una obra abierta, un boceto inacabado, que en su momento no tuvieron un mercado muy receptivo, acostumbrado como estaba a la obra cerrada y hermética. Hoy en día el interés del lector se dirige también a lo aparentemente accesorio. El éxito de este tipo de ensayo-dietario se debe en gran medida a la unión del lenguaje literario; la seguridad de la prosa y el manejo magistral del lenguaje por parte de su autor; y, al hecho de que se trata de obras en las que se ha ido acentuando el componente confesional, ideológico y moral.

Es decir, que nuestro dietario se trataría en parte en una evolución del género ensayístico, evidentemente “fermentado”, como señala Andrés Trapiello con la novela, la poesía, la confesión, el relato de costumbres, el periodismo... De todos ellos toma rasgos; a tal respecto leemos a Trapiello: “...como si en un diario encontráramos siempre una novela echada a perder, una poesía no resuelta, un ensayo abortado, y sin que en ningún momento el resultado dejase de recordar la novela, la poesía o el ensayo; es más, como una novela, ensayo o poesía sublimadas, concentradas, solidificadas, como ocurre con el yogur” (A. Trapiello, 1998, 78).

Queda por ver de uno de sus sinónimos más recientes “blog”⁷. Palabra proveniente del inglés, abreviatura de weblog (contracción entre web y log). Se trata

⁷ Realmente estamos asistiendo a todo un fenómeno global que está cambiando la noción de la información y de la novela en marcha. Se trata del nacimiento de todo un sexto poder que puede llegar rápidamente a todos los lugares del mundo y en el que participan articulistas “piratas” de pantalla, algunos verdaderos maestros en el uso del lenguaje literario.

de un dietario colgado en la red, que periódicamente se actualiza con las aportaciones de su creador y las seleccionadas por él entre las que envían los internautas que lo visitan. Habitualmente, en cada artículo, los lectores pueden escribir sus comentarios y el autor darles respuesta, de forma que es posible establecer un diálogo. El uso o temática de cada weblog es particular, los hay de tipo personal, periodístico, empresarial o corporativo, educativo, etc. En castellano se ha traducido el anglicismo por un término de singular belleza, “cuaderno de bitácora”⁸ que de nuevo nos remite al término cuaderno que referíamos al comienzo de este apartado.

Andrés Trapiello se detiene a reflexionar sobre este posible origen del dietario, esto es, los “diarios” de navegación de los barcos o cuadernos de bitácora. Se trataba de diarios en los que el “yo” estaba ausente, salvo como mero redactor o cronista. En ellos quedaba excluida la intimidad. Quizá, como señala Trapiello, esta ausencia de la intimidad haya facilitado que en algunos casos puedan leerse como novelas.

Llegado el momento, algunos escritores tomaron este tipo de diarios de abordaje como fórmula de sus textos narrativos. Ya no se trataba de viajeros reales, sino de “viajeros inmóviles”, y es este el título de uno de los textos que Sánchez-Ostiz recoge en su obra *Las estancias del Nautilus*. Autores que apenas se mueven de su ciudad, a veces ni siquiera de su habitación para escribir su obra. Verdaderos Robinsones, que miran desde la atalaya de su refugio la realidad que les rodea, “Robinson espía: mil ojos abiertos quisiera tener para percibir de un solo golpe todas las cosas que la ciudad le ofrece.” (Muñoz Molina, 1993, 15). Autores como Montaigne, Lawrence Durrell, Daniel Defoe o Cavafis, son claros exponentes de escritores que usan esa metáfora del naufrago en la ciudad.

Por último si analizamos etimológicamente dietario, vemos que procede del latín *dietarium*, emparentada con *dies* ‘día’ que nos deja también diario. Esta misma procedencia y el enfoque de algunos escritores hacen que a veces se confundan estos dos tipos de obras. Dietario llega a nosotros a través del catalán ‘dietari’ que aparece

⁸ La **bitácora** es un armario o caja de madera, por lo general de forma cilíndrica o prismática, fija a la cubierta de un barco junto a la rueda del timón. Antiguamente, cuando los buques carecían de puente de mando cubierto, se solía guardar en el interior de la bitácora el llamado cuaderno de bitácora, para preservarlo de las inclemencias del tiempo.

por primera vez en la Corona de Aragón, es el libro en el que los cronistas de Aragón escribían los sucesos más notables. El *Gran diccionari de la Llengua Catalana* la define como: “Gènere historiogràfic que dóna les notícies per dies, amb una extensió i una freqüència majors que els anals i els crònics”. En el siglo XIV aparece por primera vez con el significado de: “Libre d’anotacions de les compres de queviures, i, per extensió, de les obres diàries, per influx del mot dies. ‘dia’ “. Tal vez de ahí venga la confusión entre ambos vocablos, diario y dietario.

El dietari se originó, como vemos entre los cronistas medievales de la Corona de Aragón y de ahí pasó a los libros contables de los mercaderes y comerciantes hasta pasar al castellano. Tanto el diario castellano, como el dietario catalán eran libros para anotar operaciones día a día, cronológicamente fechadas, como hacían en Francia los autores de género journal, en este caso aparece fechado, lo que rechazan nuestros dietaristas.

Tanto en una concepción, la contable –la anotación de ingresos y gastos domésticos-, como la historiográfica –libro de sucesos notables-, el “yo” está presente como sujeto que anota, como testigo y glosador que filtra lo que ha de anotarse. Estas definiciones nos muestran el carácter instrumental, en ellas destacan unos componentes muy importantes del dietario: la temporalidad, la periodicidad y la intención memorística que observaremos en los dietarios del XX.

Pla es quien utiliza el término dietario con total libertad, él organiza su obra según las convenciones del género, la libre acumulación de sus emociones, de textos diversos, en los que su “yo” protagonista u observador de la vida cotidiana es lo que le da unidad. Él nos refiere la realidad falseándola, adaptándola a la personalidad literaria que él mismo se ha forjado. Pla logra con éxito la normalización cultural de esa exploración intelectual de la vida diaria dentro de la prensa, una reflexión cultural, moral y social de la historia.

Tal vez sea pura coincidencia, pero, si nos paramos a pensar, vemos que es en Cataluña, (parte del antiguo Reino de Aragón, en el que nació como documento historiográfico y más tarde mercantil) con autores como Pla, Gimferrer, Alex Susana, Enric Bou, donde este género tiene una gran acogida tanto por parte de autores como del público. Es en las letras catalanas, más permeables a la cercana

Europa, donde surgen este tipo de obras en las que el autor es un observador del plano urbanístico de la realidad, como lo fuera Baudelaire. Seguidores de Pla en la creación de esta género marginal del convencional diario son: Francisco Umbral, Pere Gimferrer, José Jiménez Lozano, Andrés Trapiello, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Martínez Carrión, Antonio Muñoz Molina...

■ *Confusión entre dietario y diario*

Ya indicamos antes que los términos diario y dietario se usan en ocasiones de forma un tanto confusa. Un ejemplo es Enric Bou, quien analiza el dietario de Josep Pla al tiempo que pocas líneas más adelante reflexiona sobre el género diarístico. Ambos diario y dietario pertenecen a la literatura del “yo”, tienen, como hemos visto un mismo punto de partida, pero hay evidentes diferencias entre ellos, o cuando menos, trataremos de encontrar matices que nos permitan una delimitación más o menos clara de ambos.

Más arriba hemos indicado que un dietario es una obra constituida por un conjunto de notas de poca extensión con cierto contenido ideológico, en ellas se recogen hechos del pasado más reciente comentándolos. En muchos casos, esas notas son publicadas en un periódico ya sea diario, semanal e incluso en periodos más largos. Su escritura fluye libre teniendo como eje la mirada de su autor. En algunos casos, dicha mirada está vuelta hacia sí mismo intentando explicarse, pero en la mayoría, está dirigida hacia el mundo circundante, buscando su comprensión y explicación, construyendo un discurso homogéneo en el que hay constantes referencias culturales y estéticas. Coincidimos con Anna Caballé cuando expone que frente a los diarios y la autobiografía en los que “la subjetividad es mucho mayor”, en los dietarios y memorias domina “la referencia a lo externo, el peso de lo ajeno o el trazado de un “yo” inmerso en un universo estético y cultural e intensamente interiorizado” (Anna Caballé, 1996, 106).

Los dietarios son obras en las que, como si de cajones de sastre⁹ se tratase, cabe desde la sátira, la lección, la reflexión, a la anécdota más cotidiana. Partiendo

⁹ Esta metáfora es tomada sin lugar a dudas del que podríamos considerar uno de los primeros dietarios, la crónica de lo que pasaba en la Barcelona del XVIII, recogida por Rafael Amat, Barón de Maldà en su obra *Calaix de sastre*.

de ésta última o de una frase al azar, el autor elabora sus reflexiones intelectuales, políticas o sociales... Si nos atenemos a la clasificación realizada por Enric Bou en *Papers Privats*, son obras que fomentan la escritura libre y están escritas para reflexionar. Sin embargo disentimos de su opinión, cuando considera que los dietarios responden a un "carácter confesional e hiperíntimo", cuya intención es resolver una crisis o responder a un recogimiento interior. Nosotros creemos que estos rasgos son atribuibles a los diarios, pero no así a los dietarios. Estos últimos, manteniendo su grado de intimidad, son de carácter público, escritos para ser divulgados, y en muchos casos, como hemos señalado, son publicados en colaboraciones diarias o periódicas.

Enric Bou presenta una confusión entre ambos géneros de la literatura del "yo". Utiliza ambos términos cuando analiza las obras de Xènius, de Josep Pla o de Gimferrer, cuando es evidente que se trata de obras claramente diferenciadas. En tanto que las dos primeras siguen los cánones del diario, ya que recogen en mayor medida la intimidad del autor, la última rompe con ellos y se adentra en el nuevo género de la postmodernidad: el dietario.

La evidente confusión existente con este nuevo género entre sus autores y la crítica pretende solucionarla José María Castellet inventando una nueva categoría un tanto contradictoria, "el dietario íntimo" en el que predomina lo público, como ya indicamos, lo intelectual, que es intemporal. Frente al diario que nos introduce en la intimidad del autor, el dietario lo hace en su pensamiento, como podemos leer en José María Castellet: "(...) la lectura seguida de estas páginas nos transporta a un universo personal –y en este sentido íntimo- expresión de un mundo interior rico en reflexiones literarias e ideológicas (...)" (José María Castellet, 1984, 9) Es en ese sentido íntimo, pero fuera de ello, el dietario no es ni diario, ni íntimo en el mismo grado que lo es un diario o las memorias.

La confusión entre diario/dietario puede deberse en gran medida, al momento en que se escriben estas obras en España. Antes los diarios se escribían para ser guardados, o bien publicarlos tras la muerte del autor, se trataba de un género perfectamente limitado. Ahora, tras el auge iniciado en plena transición, se publican en vida con un deseo evidente de que sean leídos y seguidos por el lector; un deseo

de que éste conozca el “yo” del autor, no de forma directa, sino a través de reflexiones, a través de su vivencia de la realidad.

Por otro lado, el concepto de intimidad ha cambiado, ha dejado de ser secreta, e incluso se ha rebajado tanto, que en ciertos medios de comunicación, se ha llegado a la pornografía y el exhibicionismo, como manifiesta Laura Freixas “(...) la literatura española ha llegado al diario íntimo en un momento en el que el concepto de intimidad, y el género literario que supuestamente la encarna, han sido desnaturalizados (...)” (Laura Freixas, 1996, 14) Tal vez, estas circunstancias han hecho que el género evolucione y de lugar al dietario.

Es cierto que el dietario es más intemporal que el diario, pero disentimos con Laura Freixas cuando, aceptando la distinción que establece Girard, coincide con él el afirmar que el dietario se ocupa en menor medida de la vida cotidiana, porque ¿Qué otra cosa nos relatan Pla en su obra o Antonio Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan*, por poner un ejemplo, sino su vida diaria, o la cotidianeidad de sus estancias en esa ciudad? ¿Dónde radica la diferencia entre ellas? Tal vez la pregunta no debemos planteárnosla ya que carece de respuesta, sino admitir que estamos ante un género híbrido.

Jordi Gracia y Anna Caballé estiman oportuno referirse con el término diario a aquella obra que, sujeta a la secuencia lineal de los días recoge, reflexiones de una vida; en tanto que el término dietario es más adecuado para aquellas obras que son una selección de textos que reflexión sobre ideas, motivos, que son meros pretextos no sujetos a la tiranía del calendario, sino a la libertad ético-moral, intelectual o meramente sentimental de su autor. Jordi Gracia señala que, frente al autor de diarios que se muestra espontáneo en sus confesiones, el dietarista huye de esa espontaneidad subrayando el artificio, evitando la confesión transparente. “La ironía, la burla, la anécdota son armas de las que se sirve para manifestar su comentario ético-moral solapando la manifestación directa, aquellas no son usadas con intención de menospreciar el acto o el personaje citado, sino como meras elementos retóricos” (Jordi Gracia, 1997, 41).

En una entrevista que Anna Caballé hizo a Miguel Sánchez -Ostiz recogida en *el Boletín de la unidad de Estudios Biográficos N° 1*¹⁰, éste manifiesta que él prefiere utilizar el término dietario a la hora de referirse a su obra, y esgrime varios motivos: el primero que es menos solemne, más pública y más destinada a ser leída y no ser guardada en un cajón, intentando explicar el mundo y no a uno mismo; el segundo, por evitar el pudor que impera en las letras españolas sobre la publicación de un diario; el tercero, por que su obra no responde a los cánones establecidos para el diario; el cuarto, por que el nombre de dietario responde más ajustadamente a la labor literaria que conlleva, es un nombre más comercial desde el punto de vista literario; y el quinto, por el contenido mismo de las obras, en las que incluye de todo. Él las define como cajón de sastre, novela desordenada o diario de abordó, en las que cabe de todo, como más arriba indicamos. Confiesa que cuando escribe sus artículos, lo hace para explicarse las cosas a sí mismo. Él, al igual que Muñoz Molina utiliza el cuaderno para tomar notas de lo visto, lo vivido, para hacer bocetos y retener el pasar imparable del tiempo.

Así mismo ironiza ante los comentarios de algunos escritores que no cultivan el género, que lo consideran nimio y de fácil escritura. Frente a esos comentarios, él contesta demostrando la dificultad que entraña, ya que el dietario implica no sólo un ejercicio literario, un ejercicio estético, sino, que supone tener un “temple” ético-moral que le permite al autor expresar sus ideas. Sin olvidar la mala prensa que tiene incluso entre los mismos escritores el hecho de que no sólo se escriba un dietario, sino que incluso se publique, él mismo comenta: “Ese refugiarse en la intimidad para recapacitar o para poner orden en nuestra conciencia, en un país en el que la libertad de conciencia ha venido estando particularmente proscrita, no ha estado bien visto, es más, se sigue hablando de ello en tono de burla y de desprecio inequívoco” (Sánchez-Ostiz, 1996, 77).

Él, que es escritor de ambos, diarios y dietarios, define a estos como “gavillas de textos publicados como artículos literarios que guardan entre sí cierto orden cronológico y que están escritos con un “yo” tan literario como levemente impostado” (Sánchez-Ostiz, 1997, 35). Pero de igual manera reconoce que en los dos casos hace falta un compromiso íntimo para mostrarse, para inventarse uno

¹⁰ “Entrevista a Miguel Sánchez- Ostiz”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 2, La Poble de Segur (Lleida), 1997. p. 77.

mismo, y como él dice “meterse entre las trochas de la invención y sólo de la invención” (Sánchez-Ostiz, 1997, 36).

■ *Rasgos del diario-dietario en España*

Es posible que no se trate en sí de dos géneros dispares, sino de que del diario del XIX ha “surgido” un nuevo modelo narrativo a raíz de la creciente marea del diario y, sobre todo, del paso de ser íntimo y secreto, a su publicación, esto es, a ser más bien público. Si hacemos caso de los datos que nos aporta Laura Freixas, la producción de diarios íntimos en España en el siglo XX atiende poco a la introspección personal y en mayor grado lo hace a la historia y justificación política de su autor, casi nunca hacia la indagación moral, psicológica o incluso la cotidianeidad individual, sino, que más bien se trata de una crónica costumbrista. “El diario o dietario publicado en España en los últimos veinte años sufre un doble inconveniente. Por una parte, esa falta de tradición que señalamos (...) Pero además ocurre que los escritores españoles han accedido al diario íntimo en un momento en que éste ya no lo es (...) secreto, sino, que se escribe para publicarlo en vida, y muy poco después de ser escrito” (Laura Freixas, 1996, 13)

Desde ese momento en que el diario deja de estar encerrado en el “yo”, comienza a recibir todo tipo de textos más o menos afines, dando lugar al actual dietario, en el que las fronteras con el ensayo, la novela o la crónica periodística se borran. Béatrice Didier opina que el diario como se conoció en el siglo XIX ya no es tan viable, en tanto que el dietario va a conocer un amplio desarrollo como envoltorio literario de otras formas literarias, fragmentos de poemas, novelas o el reportaje periodístico, es lo que llama “matriz de una obra en gestación” o lo que José-Carlos Mainer denomina “relatos en el telar”.

Encontremos una clara preferencia entre los escritores españoles por el dietario y un cultivo mucho menor del diario. En nuestros escritores hay una exhibición mayoritaria de madurez como escritor dietarista. Los mecanismos de la ficción están más a la vista en sus obras y la selección de lo que se publica en ellas está más pendiente de la imagen pública del escritor que de la necesidad de un análisis introspectivo, como nos explica Jordi Gracia: “...están dictadas por la

concepción en marcha del propio género, por el modo en que se elabora y se determinan sus requisitos” (Jordi Gracia, 2001, 149).

Él mismo señala: “El diarismo español ha adoptado un formato más aséptico y cauto, de cuño intelectual y literario, que parece impedir la averiguación obscena y cruda (unamuniana, kafkiana) de las cosas que da a veces el valor más alto a un diario...” (Jordi Gracia, 2001, 149). Podemos concluir que el diario de autoanálisis, íntimo y confesional es poco frecuente en el autor español. Así pues, es más adecuado reservar “diario” para aquellas obras que presentan un carácter más íntimo e introspectivo, que se adaptan a la secuenciación diaria. En tanto que “dietario” lo reservaremos para aquellas obras de motivos y temas diversos, y que no están sometidas a la tiranía de la datación diaria. Entre los diaristas actuales podemos hablar de Trapiello, y de algunas de las obras de Sánchez-Ostiz. Como dietaristas, el elenco es más numeroso, Gimferrer, el propio Sánchez-Ostiz, Martínez Sarrión, Jiménez Lozano y Muñoz Molina.

Los motivos de esta preferencia de los escritores españoles por el dietario pueden ser los antes aducidos; pero también, como indica Jordi Gracia, se debe en gran medida a los modelos precedentes, Baroja con *Las horas solitarias*, alguna de las obras de Azorín, la obra de Pla o el *Dietari* de Gimferrer. Los dietarios son obras en las que es evidente que hay un “yo” narrador que es el propio autor, pero se trata de un “yo” literaturizado, es decir elaborado para dar una imagen moral más que confesional. Es el mismo “yo” que aparece en los “dietari” – ya sean los libros contables, ya sean los libros de “sucesos notables”-, se trata de un “yo” glosador, testigo que mira y filtra la realidad a través de su opinión.

Dada la abundancia de obras de carácter diarístico de esta última generación; dado el hecho de que hayan suscitado tanto interés de un público formado; y, dado que, por otra parte, han provocado también abundantes estudios de carácter teórico y bibliográfico en estos momentos, Laura Freixas se plantea ante qué tipo de obras estamos, y cuáles incluimos dentro del apartado de estudio: ¿Los diarios, los llamados diarios de viaje, los dietarios, los ensayos, los cuadernos, las meditaciones, las recopilaciones de artículos literarios o de columnas? “¿Qué decir de los que se nombran a sí mismos “dietarios, como el de Pere Gimferrer? ¿Qué decir de los diarios de viaje? ¿Debemos incluir las obras de Francisco Umbral que llevan en su

título la palabra “diario”, pero que, como es habitual en este autor, están a caballo entre el periodismo, la ficción y la autobiografía? (Laura Freixas, 1996, 11)

Lo que un dietario nos presenta es la exploración intelectual cotidiana del mundo, una reflexión cultural, moral y social de la historia reciente o pasada. Si nos atenemos a la obra de Muñoz Molina, son páginas destinadas a ser leídas inmediatamente por el lector. Su lectura nos lleva a un universo personal, a un mundo interior rico en reflexiones literarias e ideológicas a partir de la vivencia moral de un hecho cotidiano o cultural. La escritura del “yo” en España prefiere este tipo de modelo narrativo en el que el autor se presenta tras una máscara detrás de un libro, de un cuadro, de una película, o de un hecho vivido; sí hay un “yo”, pero se trata más bien de un “yo” literario que mantiene su esencia moral tras cada reflexión.

Muñoz Molina, Sánchez Ostiz, Trapiello o Gimferrer, Martínez Sarrión, Jiménez Lozano y Puig representan al mejor dietarismo español. En ellos se mezcla la defensa de la racionalidad y la melancolía por el miedo al fracaso. Son conscientes de que la razón está en retroceso frente al poder de la realidad. El deseo de expresar estas preocupaciones mediante el dietario nos permite una identificación colectiva y nos llega a través de unas editoriales minoritarias (Mondadori, PRE-Textos o Renacimiento). Es un modo de expresar el inconformismo, el deseo de intervención y resistencia.

Es precisamente eso lo que el lector busca, un compañero con el que comparte el mismo criterio moral. Cuando leemos un dietario, no estamos ante un “orador” que pretende atraer a sus acólitos, sino ante la postura de un rebelde que desconfía de los mensajes públicos. Su discurso es crítico con la sociedad analizada con una mirada lúcida, lejana todavía del rencor ni de cinismo.

Como hemos podido ver, el dietario es una forma abierta que toma características de sus “sinónimos”; pero, como ya hemos referido al comienzo de este apartado, también de todos aquellos textos ya sean autobiográficos (memorias, autobiografía, ensayo, diario, carta, libro de viajes) o no, como el relato de costumbres, la novela, el poema, el teatro y la prensa. De todos ellos toma rasgos, de todos se distingue; pero, a todos se asemeja. Como Béatrice Didier expone en “El diario ¿forma abierta?”, “desde el momento en que el diario deja de encerrarse en el discurso introspectivo únicamente, se vuelve el receptáculo de todos los tipos de escritura, prácticamente sin límite” (Béatrice Didier, 1996, 39). Es un género abierto, dócil ante cualquier nuevo planteamiento, en el que, dependiendo del autor caben pensamientos, ficciones, comentarios, recuerdos, la misma realidad... en una palabra todo, y en el orden que dicte la necesidad expresiva del propio autor. Se trata de una forma de escritura que se caracteriza por deglutir y absorber el resto de manifestaciones discursivas para asimilarlas y apropiarse de ellas.

Como ya hemos señalado, Trapiello compara el dietario con la leche fermentada que da el yogur, “los diarios eran la fermentación de la novela, de la poesía, del ensayo, de la confesión, sin que ninguna de estas características de origen desapareciera (...) es más como una novela, ensayo o poesía sublimadas, concentradas, solidificadas, como ocurre en el yogur” (Andrés Trapiello, 1998, 78). Cuando leemos una dietario tenemos siempre la impresión de estar ante una novela sin cuajar, ante un libro de poemas sin rima, ante un ensayo no acertado del todo, ante un libro de viajes o ante un conjunto de estampas costumbristas. Del mismo modo opina Jordi Gracia: “El territorio moral y literario de la mayor parte del dietario que se publica es antes el de la crónica y la reflexión poética, el de la opinión y el retal viajero y costumbrista que el de la intimidad sondeada hasta descubrir el desasosiego” (Jordi Gracia, 2004, 453) Este es uno de los rasgos que definen nuestro dietario.

■ *Dietario: carta/poema/libro de viajes*

Las fronteras del dietario con el **género epistolar** están poco definidas, la interacción entre dietario y la carta es estrecha, en ocasiones el escritor utiliza la fórmula epistolar como punto de vista. El propio Muñoz Molina ha comparado un libro con una carta que el lector recibe en sus manos de forma inesperada, o bien ha usado la metáfora de la carta para construir uno de los “capítulos” de *Diario del Nautilus*, “Porque uno, al escribir, siempre escribe a alguien, hoy quiero escribirle a usted, a quien nunca vi, como si pudiera escucharme o abrir estas páginas como quien abre una carta (...)” (Muñoz Molina, 1986, 93).

Ambos géneros carecen de límites, son fragmentarios. En ambos casos la comunicación entre escritor y lector es muy estrecha. Si bien es cierto, que en el caso de la carta su redacción depende en parte de la respuesta recibida, en el caso del dietario, el autor, siempre tiene presente al lector en su mente a la hora de escribir su artículo, así podemos leer al propio Muñoz Molina: “(...) la literatura se vuelve carta sin destino y renegada de confesión, 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 (...) ya dueño y juez de la que uno todavía no ha escrito” (Muñoz Molina, 1986, 156). La comunicación entre autor y lector es previa a la escritura del dietario, o en el mismo momento de ella, ya que el autor siempre tiene en su cabeza al lector, sus respuestas o reacciones cuando escribe su artículo.

Si nos detenemos a pensar ¿Acaso las entregas semanales de los dietaristas no son una correspondencia que se establece entre él y el lector? No obstante, Béatrice Didier en su estudio de 1996 establece una diferencia entre los dos géneros, mientras el dietario ha sido pensado para ser publicado, la correspondencia carece de este rasgo. Pero, actualmente, tal diferencia no existe, en no pocos casos, la correspondencia ha dejado de ser privada. Un claro ejemplo es el fenómeno de las “blog” o cuaderno de bitácora¹¹, en los que se da un verdadero intercambio entre el autor del dietario y su lector.

¹¹ En el caso del “blog”, el autor escribe un texto de extensión libre, y los internautas le envían sus comentarios, que a su vez se alimentan entre sí.

La relación entre el dietario y el libro sentencias filosóficas escritas en **poemas** es evidente. Comparemos *Escrito en un instante* o *Diario del Nautilus* de Muñoz Molina, con *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro. En las tres obras, sus autores recogen las impresiones que reciben de la vida diaria, sus reflexiones ante la realidad, ante una idea o un acontecimiento. Ambos autores pretenden dejar constancia del instante vivido, en el caso de Muñoz Molina en prosa con marcado tinte poético en no pocas ocasiones, y en el de José Hierro en verso.

Umbral definía sus columnas como sonetos. Las restricciones espaciales, temporales y temáticas que tienen ambos géneros, obligan a la brevedad, la concisión y la intensidad. Al comprimir una historia en un folio, las palabras tienen un valor especial; como Irene Andrés-Suárez comenta, el autor entra en el terreno de la poesía. Como en ésta, el lenguaje del artículo es connotativo, evoca más de lo que dice¹². El propio Muñoz Molina compara la disciplina a la que está sujeto el autor del dietario –espacio, extensión en líneas y palabras, y tiempo, el matrómetro semanal o diario del plazo de entrega- con la disciplina que “tiraniza” la métrica.

Jordi Gracia también encuentra esta relación entre el dietario y el poema, (...) un grueso sector de la poesía coetánea parece próxima a los supuestos del dietarista, como si hubiesen de ser también poetas, cuando quizá es más justa la formulación contraria” (Jordi Gracia, 2001, 139) La poesía actual –Jon Juaristi, García Montero, Luis Alberto de Cuenca...- tiene mucho de anotación diaria, de asiento sentimental y moral en un cuaderno de notas.

¿Qué tienen en común dietario y **libro de viajes**? En ambos casos el autor parte de un cuaderno en el que con voluntad notarial va recogiendo las impresiones de sus vivencias. Así comenzó Muñoz Molina la escritura de *El Robinsón urbano* o de *Ventanas de Maniatan*; él, acompañado siempre de cuaderno y rotulador, toma nota de todo lo que la realidad de Granada o la neoyorkina le ofrece, y, posteriormente, a partir de estas notas, redacta su dietario, su libro de viajes. En el primer caso se trata de un viajero imaginario, un viajero inmóvil¹³, que desde su ventana, desde su refugio -como ya hicieran Quencey o Baudelaire-, recorre las

¹² “Columna de opinión, microrrelato y articulo: relaciones transgénicas”, en *Ínsula*, ed.cit., p. 25

¹³ Así los llama Sánchez-Ostiz en *Las estancias del Nautilus*.

calles de Granada. En el segundo caso, los viajes a Nueva York son reales, y las notas no son ficción, sino basadas en la cotidianeidad

Otra obra de Muñoz Molina, “Paseos y viajes”, segunda parte de *Escrito en un instante* consiste en las impresiones que el autor tiene en sus visitas o paseos - reales o fingidos- a distintas ciudades españolas y europeas. Él mismo, en la introducción a la obra, confiesa que los libros de viajes, son obras cercanas a sus dietarios, “se ajustan perfectamente a mi manera de escribir y de mirar, (...) Soy lector de grandes lectores, pero también de excelentes andarines: Stendhal, Nietzsche, Pío Baroja, Josep Pla”(Muñoz Molina, 1997, 9)

■ *Dietario: novela/novela folletín/artículo de costumbres*

Es evidente que **novela** y dietario son dos géneros distintos. Por un lado, mientras en la novela “pensamos que se nos da una metáfora de la vida, en los diarios se nos da la vida sin intermediarios, ni literarios ni personales” (Andrés Trapiello, 1998, 63). Y, por otra parte, es cierto que la novela se trata de un relato de personajes en movimiento, en tanto que el dietario es más bien un relato producto de este movimiento. Pero, a pesar de estas diferencias, es con la novela con el género que más semejanzas encontramos.

Los dietarios son obras que, sin orden aparente, se asemejan a un “collage”; pero, si las leemos detenidamente, vemos que sí tienen un hilo conductor. Incluso, podríamos decir que el conjunto de la “novela” existe independientemente de que posteriormente se recopile o no, es decir, el libro se ha ido haciendo día a día con cada artículo, cada mañana, siete días más tarde se reanuda, “... el lector lo va viendo escribirse, casi en la luz pública, como ve cualquiera los trabajos que se hacen en la calle” (Muñoz Molina, 2002, 328).¹⁴

Es cierto que los dietarios son obras de carácter fragmentario, sin desarrollo narrativo al estilo de la novela tradicional -con un inicio, unas peripecias y un desenlace-. El lector puede comenzar su lectura donde la plazca, interrumpirla

¹⁴ En más de una ocasión Antonio Muñoz Molina ha reconocido una devoción especial por esos libros que se han ido construyendo sin que él se diera cuenta, sin que el escritor tuviera la sensación de un principio y un fin en su propio trabajo.

cuando quiera y obviar algunos de los textos. Cada fragmento de la obra tiene entidad propia; no necesita de lo que le precede ni de lo que le sigue para ser comprendida. Y, sin embargo, toda la obra tiene una unidad, la que le confiere el hecho de un “yo” ocupándose de la exploración de la realidad, como nos anuncia en el prólogo a la obra la escritora Elvira Lindo: “...la maravilla del azar ha dado una unidad argumental a lo que nació sin esa voluntad, y se encuentra con un final que lo es, con un desenlace, con la emoción de esas últimas líneas con las que nos despedimos de una buena novela” (Elvira Lindo, en prólogo a Muñoz Molina, 1995, 9).

Aunque el dietario carece de ese desarrollo narrativo “tradicional”, leyéndolo, vemos que, en sus artículos, el autor hace uso de técnicas narrativas -hay un narrador -el propio autor ficcionalizado-; una trama ocurrida a él o a otras personas; y la “historia” presenta cierto orden cronológico, es decir, hay una tensión narrativa. Por otra parte, usa recursos propios del novelista: la intriga, la omisión de datos, la elipsis, la descripción... ¿De dónde procede este uso de la narrativa en un género que en un principio está destinado a ser publicado en la prensa? La novela realista, la novela folletín, el relato breve y los artículos de costumbres, son las fuentes en las que beben estos escritores del dietario.

La nueva narrativa -que comparte con el periodismo el acercamiento a la realidad-, vuelve a retomar el interés por la vida que tuvieron la novela romántica y la realista del XIX. En ambos casos -en la novela del XIX y en la del XXI- el autor procura representar retazos de la vida diaria. Son obras que surgen de la cotidianeidad, pobladas de aquellos personajes más anodinos, que parece que nadie ve, pero que sin lugar a dudas forman parte de nuestro entorno. Trapiello lo explica en *El escritor de diarios*, los escritores quieren “penetrar en los auténticos motivos de las acciones humanas, pobladas de personajes que parecen hallarse allí más por mera casualidad que por cálculo del narrador” (Andrés Trapiello, 1998, 16-17). Son obras que miran, observan y reflejan sin más pretensiones la realidad; y, es esta realidad lo que buscamos los lectores. A los lectores nos interesa la verdad de la historia y por ello el éxito de estas obras; frente a las que juega con desventaja la novela de ficción.

Tal vez estemos asistiendo al nacimiento de una nueva narrativa por entregas como **la novela folletín** del XIX. Como ocurría con ésta, los dietarios no son obras que impacten al lector de golpe, sino que captan su atención haciendo que espere con interés y deleite la siguiente entrega. Los lectores fieles a nuestro autor preferido esperamos el próximo artículo a la mañana siguiente, o dentro de siete días. Esta espera es parte del aliciente, así lo comenta Muñoz Molina: “la identificación, el reconocimiento (...) en el artículo llegan siempre más despacio, pero cuando llegan tienen la fuerza del hábito” (Muñoz Molina, 2002, 238). El libro se reanuda con cada artículo, y los lectores vamos viendo como se escribe “casi a la luz pública, como ve cualquiera los trabajos que se hacen en la calle” (Muñoz Molina, 2002, 238).

Se trata de libros que se escriben en la prensa, y, que independientemente de que después queden o no ennoblecidos con lomo y tapas, tienen tanto crédito literario como un libro encuadernado, “debo hacer constar que creo en el libro sobre todas las cosas, aunque no de modo fanático, pero negar todo lo que no esté encuadernado me parece una superchería de la cultura tradicional y una benéfica ignorancia estadística (...)” (González Ruano, 1979, 15).

Como el propio Muñoz Molina describe, se trata de libros de arena, de libros de horas, que aparecen y desaparecen en el periódico. No sólo Muñoz Molina compara a este tipo de obras con las horas de un reloj, el propio Sánchez-Ostiz también lo hace en su obra *Las estancias del Nautilus*. Así, cuando habla de la obra de Pla la cataloga como “libro de las horas”, y, en el epílogo “Una novela en marcha” comenta “leídos de esta forma, estos textos podrían haber sido capítulos de una novela, de una novela desordenada claro, una sucesión de horas (...)” (Sánchez-Ostiz, 1997, 225). Es este rasgo de continuidad-discontinuidad lo que mantenía en tensión a los lectores de la novela por entregas del XIX, y lo que nos mantiene a la espera del siguiente relato a los lectores asiduos del dietario. Tanto en la novela folletín como en el artículo literario se produce una vampirización del lector que permanece fascinado esperando la siguiente entrega.

Es cierto que entre los artículos que el autor recopila para su publicación posterior, no hay un claro desarrollo narrativo como los hay en la novela por entregas, el propio autor lo manifiesta: “...uno va escribiendo un libro que no tiene

borradores ni forma precisa, cuyo principio queda fácilmente detrás con un final que se pierde en la niebla cerrada del más inmediato porvenir” (Muñoz Molina, 2002, 327). Y, es evidente que los artículos no han sido escritos con un planteamiento tradicional de la narrativa, en la que unas partes preceden a otras en una sucesión cronológica, como lo fuera la novela folletín, “cada capítulo, cada artículo, es como un regreso al principio, (...) se cierra sobre sí mismo pero acaba en puntos suspensivos, en aquel continuará de las novelas antiguas por entregas” (Muñoz Molina, 2002, 327)

E incluso pueden dejar de leerse algunos, y de hecho, el autor rechaza parte de ellos para su posterior publicación en un dietario. Y del mismo modo, su lectura tampoco es necesario que se haga en un orden establecido, el lector puede seleccionar su propio orden sin que la lectura sufra alteración. Cada artículo tiene entidad propia, existe por sí mismo con independencia del resto. Sin embargo, y a pesar de todo ello, el autor concibe estos artículos como parte de una “novela-dietario” que -gracias a la fidelidad del lector, y cuya lectura diaria la hace realidad-, ya existe independientemente de que posteriormente su autor lleve a cabo una selección y la publique con formato de libro. “Novela en marcha, libro incompleto, fragmentario, y susceptible de ser ampliado” la denomina Sánchez-Ostiz. Del mismo modo subtitula Andrés Trapiello su obra, *Salón de los pasos perdidos*¹⁵.

El propio Trapiello confiesa que comienza a escribir diarios -de nuevo la confusión de términos-, porque no sabía escribir novela “(...) o al menos un tipo de novela contemporánea que a mi me gustaba, sin un argumento preciso, como las novelas cervantinas o aquellos otros dublinese de Joyce (...), donde las cosas ocurren siempre porque sí(...)”(Andrés Trapiello, 1998, 163). Tal vez debamos incluir dentro del término novela todo texto que por su extensión y su voluntad

¹⁵ Bajo este título se recogen títulos parciales (*El gato encerrado, Locuras sin fundamento, El tejado de vidrio, Las nubes por dentro, Los caballeros del punto fijo...*) En esta “novela en marcha”, el personaje se va construyendo a la par que la obra. Sus temas son la cotidianidad, las cosas nimias a partir de las cuales, reflexiona sobre temas de interés como la democracia, incluyendo continuas citas literarias. Es un diario más siguiendo las directrices de Pla, y de Baroja en el que predomina la sentencia breve. No se trata de una recopilación de artículos publicados en un periódico (aunque si hay parte de él que son artículos), sino un dietario al estilo del diario tradicional, aunque sin fechas. Se trata de un dietario ya que comparte con el lector sus reflexiones literarias o sociales, y las sentencias intercaladas en el tema de reflexión.

narrativa tenga la pretensión de serlo, y en el caso de los dietarios ambas, extensión y narrativización se cumplen.

En el siglo XIX, cuando la novela entra a formar parte de la vida diaria de los lectores, los periódicos, por un evidente interés comercial, acogen en sus páginas novelas folletín, relatos breves y **artículos de costumbres** y estos últimos tienen estrecha relación con el dietario. Son numerosos los escritores -Larra, Mesonero Romanos, Alarcón, Galdós, Clarín, Unamuno, Azorín...-que desde la aparición de la prensa colaboraron publicando sus obras en los periódicos, e incluso fueron redactores de prensa o fundadores de los mismos.

Larra fue, sin lugar a dudas, uno de sus mejores cultivadores. Sus artículos de costumbres son verdaderos frescos de la realidad del momento analizándola a la par que la critica con fina ironía. Y si nos paramos a pensar, ¿qué son, sino los artículos de nuestros dietaristas?, “cuadros de costumbres” de nuestra sociedad. Como en los de Larra, en ellos hallamos la carga moral heredada de la Ilustración; se recogen temas literarios, artísticos, políticos, sociales.... Y como él, sus autores sienten una profunda preocupación por el uso correcto de la lengua, procurando que sus artículos sean literatura. Hay en ellos una clara voluntad de estilo,-un uso de los recursos retóricos; una ficcionalización de la realidad y del “yo”; un uso de la parodia, de la ironía, del humor, de la greguería- con claros fines críticos. Pero siempre sin intención de difamar, sino con el objetivo de hacer más inteligible, más amena su análisis moralista de la realidad.

Como el escritor de artículos de costumbres del XIX, Muñoz Molina -al igual que los demás autores de artículos-, relata y describe las observaciones recogidas en los paseos reales e imaginarios; escribe sobre el presente, pero, como el costumbrista, lo hace desde una contemplación nostálgica de lo que se está perdiendo, y de lo que todavía no es, y que debería ser.

■ *Dietario: columna periodística*¹⁶

La relación entre **la literatura y el periodismo**, es más que evidente. Béatrice Didier en su ensayo establece una relación clara entre la palabra diario francesa “journal”, cuyo significado es “diario”, pero también “periódico” y el hecho de que se publique en la prensa diaria convirtiéndose en “journalistique”. Por otra parte, los lectores conocen familiarmente al periódico como “diario”, e incluso hay alguno que se denomina con ese nombre, *Diario de Granada*, por ejemplo. Las fronteras entre dietario y reportaje, dietario y entrevista, dietario y panfleto no son claras.

Como observamos los lectores de finales del siglo XX y del XXI, la relación entre literatura y periodismo no se reduce sólo al nombre, sino que implica también a las técnicas narrativas. Por un lado, parte de la novela actual comparte rasgos de los géneros informativos¹⁷; por otro lado, no podemos olvidar que gran parte de los escritores son periodistas o colaboradores asiduos de la prensa diaria, publican artículos y columnas que posteriormente recopilan en dietarios (prensa y editoriales trabajan paralelamente movidas por intereses comerciales).

Muchos de ellos han aprendido a escribir en la escuela del periodismo, el mismo Pla lo confiesa en su *Cuaderno Gris*. Cuando con poco más de veinte años decide buscar un trabajo, allegados suyos le recomiendan trabajar de periodista, “el periodismo es un mal oficio, y “yo” le aconsejo que, cuando le haya sacado jugo, se salga de él. Pero el periodismo es útil porque obliga a ver las cosas directamente y a describirlas de una manera clara y sencilla” (Josep Pla, 1998, 464).

Leyendo el conjunto de la obra dietarística de gran parte de los nuevos autores podemos ver la identidad de tono y de contenido que se da entre lo que aparece concebido como tal dietario y, lo que es más bien la reunión de textos ya publicados. Una identidad que nos muestra la proximidad fronteriza entre el dietario propiamente dicho y el articulismo firmado - heredero del ensayo-, y esperado por el lector.

¹⁶ La columna periodística es a menudo ensayo, folletín, cuento, dietario o artículo literario. Es por ello que, cuando nosotros hablamos de dietario nos vemos obligados en cierta medida a usar los términos artículo y columna.

¹⁷ En unas ocasiones- como *Plenilunio*-, se inspira en noticias breves aparecidas en la prensa; en otras, la técnica narrativa es la del reportaje o la crónica periodísticas -es el caso de *Beatus ille*, *Ardor guerrero*, *Sefarad*, *Plenilunio* o *Ventanas de Manhattan*-.

¿Qué diferencia hay entre un dietario como *Ventanas de Manhattan* y *La vida por delante?* por poner un ejemplo. En el primer caso, estamos ante un dietario/libro de viajes/relato costumbrista; en el segundo, se trata de artículos de periódico publicados en la prensa diaria y, posteriormente recopilados. Pero salvando ese matiz, se trata de la misma prosa. En ambos casos es una prosa continuada, son la expresión nítida -aunque fragmentaria y abreviada en un caso-, del mundo de su autor. La identidad de tono y de contenido es francamente manifiesta, por lo que nos atrevemos a considerar tanto las obras concebidas como tales dietarios, como las recopilaciones posteriores de artículos de prensa, como expresiones pertenecientes al mismo género: el dietario.

Se trata de un tipo de obras que arranca de la obra de Freijoo, de las páginas de Larra, de los artículos un tanto confesionales de Clarín, de los textos con marcado carácter autobiográfico de Unamuno, y, en pleno siglo XX, se ha desarrollado como parte de la labor profesional de un escritor. Será a partir de 1975, con la llegada de la democracia, cuando este tipo de obras comience a mostrarse como género autónomo. Ahora, el lector se interesa también por lo que antes era considerado como una parte accesoria de la obra de su autor.

La democracia permitió a los escritores expresar libremente sus ideas, pensamientos y opiniones. Hoy en día, escritores como, Manuel Vicent, Umbral, Maruja Torres, Rosa Montero, Juan José Millás, J. Marías, Elvira Lindo o el propio Muñoz Molina, son la nueva generación -nacidos después de la guerra-, que gracias a esta libertad de expresión, pueden colaborar asiduamente con la prensa. Cultivan una literatura totalmente novedosa basada en la no ficción, en la narrativización de la realidad y del “yo”. Su colaboración con la prensa demuestra su profesionalización como escritores y la creación de su propio mundo personal, en el que hallamos tanta ficción como testimonio veraz y confesión personal.

El propio Umbral comenta que su deseo de escribir un diario abierto, su vocación de columnista, le llevó a recoger en sus columnas la vida cada día. Él dice que sus obras son un diario abierto que “se hace por fuera” (Francisco Umbral, 1978, 2); un dietario, un testimonio personal, histórico y social de la fugacidad de lo cotidiano, “intra-historia, una crónica en limpio de la vida, un memorial, un dietario que se vertebra por sí sólo, una novela cuyo argumento puede ser político

(...)”(Francisco Umbral, 1994, 11) Si analizamos detenidamente esta afirmación en ella vemos que usa los nombres de varios géneros (novela, diario, historia, memoria y dietario) tal es la dificultad de adscribir su obra y la de definir los géneros en la actualidad, cuando hay constantes trasvases entre ellos.

La columna de periódico, el artículo literario le ha proporcionado a él -como a los demás articulistas- un género literario -el libro columna, el dietario-, una narración interminable en la que se combina la observación de la realidad con la introspección autobiográfica. Umbral ha encontrado en la escritura diaria de una columna, y en la composición de textos narrativos a partir de la estructura de columnas acumuladas, un espacio que le permite gozar de todas las libertades; un espacio en el que se recrea con la memoria individual y la colectiva, con el subjetivismo y con la observación.

Como para Umbral, para nosotros, el artículo literario, la columna, el dietario, como queramos llamarlo es un género literario, no se trata de “un periodismo mayor” o de “literatura menor”. González Ruano lo definió como “el auténtico género literario propicio y característica de nuestra generación. Creo de verdad que el artículo nunca se escribió ni probablemente volverá a escribirse tan inmejorablemente bien y tan como representación absoluta del valor literario como se ha escrito en nuestra generación” (González-Ruano, 1979, 20).

Como lectores asiduos de la prensa, encontramos mayor riqueza expresiva, y resultan más agradables los artículos de los escritores-periodistas, que los de los periodistas informadores. Si las fuentes del periodismo han sido literarias, no es lógico que se pretenda construir un muro separador entre literatura y periodismo. Hay escritores que usan un lenguaje distanciado y poco emotivo para sus obras, en tanto que no podemos negar la riqueza literaria de un buen reportaje, ficción y realidad, esteticismo y funcionalismos son vasos comunicantes y no corsés que oprimen la capacidad creadora del escritor-periodista.

Cuando leemos las diversas tipologías de dietario que establecen autores como Enric Bou o Virgilio Tortosa, constatamos que lo que ellos están clasificando no es realmente el dietario, sino más propiamente el diario. Así, Enric Bou establece varios tipos de diario-dietario, los que narran secretos de la vida del autor; los que se escriben por catarsis -en busca de una ayuda para liberar las emociones más extremas-; aquellos que están escritos motivados por la escritura libre e intuitiva; aquellos escritos como mero ejercicio de reflexión. En todos ellos podemos constatar el carácter hiperíntimo y confesional. Por último, estima que hay otro tipo de dietario-diario, unos textos de estatuto incierto pero “que coincideixen en aquesta repetició i interès per un mateix en relació amb l’entorn (...) alguns articles publicats a seccions fixes de diaris” (Enric Bou, 1993, 90). Es decir lo que nosotros hemos dado en llamar dietarios.

La clasificación que lleva a cabo Virgilio Tortosa también confunde ambos, así él habla de diario-dietario “privado” –cuando el lector es el propio escritor- y de dietario-diario “público” –publicado normalmente en prensa, con un amplio destinatario. Es éste, y el texto de estatuto incierto de Enric Bou, los que nosotros consideramos dietario. Y, tanto el considerado por Virgilio Tortosa como “privado”, como los cuatro primeros que cita Enric Bou -de marcado carácter confesional-, son lo que nosotros damos en llamar diario. Pero, incluso dentro del dietario podemos establecer ciertos matices diferenciales que nos permitirían hacer un simulacro de clasificación.

La primera distinción es la que encontramos entre aquellos libros que se han ido escribiendo día a día, o semana a semana. En algunos casos publicados en las páginas de un periódico y, que posteriormente recopilados y publicados en un formato de libro; entre estos -de los que hemos hablado más arriba-, y aquellos dietarios escritos desde un principio como un texto narrativo cercano a la novela.

Estos dietarios-novela de carácter híbrido no son recopilaciones de publicaciones periódicas, pero, sí son textos directamente relacionados con la información. Responden a la “filosofía” del reportaje o de la crónica. En ellos, el narrador toma el punto de vista del periodista, y, la mezcla entre realidad y ficción es muy común en todos ellos. Juan José Millas, Álvaro Pombo, Enrique Vila Matas, Javier Cercas, Arcadi Espada o el propio Muñoz Molina, son alguno de los

escritores que cultivan esta narrativa de la postmodernidad. – Estamos ante dietarios más extensos, que no se basan, como los otros, en la reflexión de una mera anécdota, en la crítica literaria, o en el compromiso ético-moral e incluso socio-político ante un hecho puntual, sino que es en este caso un dietario novelado, aunque sin el formato de la novela tradicional.

En ambos casos nos encontramos ante un fenómeno de la narrativa actual, la metaficción historiográfica; es decir, ante el hecho de que un narrador ficcionalizado -ya sea un personaje o el propio autor-, partiendo de unos acontecimientos pasados o presentes reconstruye esa realidad desde la ficción narrativizando los acontecimientos. En el caso de los recuerdos, se trata de reconstruir la historia no sólo tal como ha ocurrido, sino como podría o debería haber sido; en el caso de la realidad, el autor procura presentarla fielmente, pero es inevitable que la falsee y adapte a su personalidad literaria.

Pero incluso dentro de los dietarios que son recopilaciones de artículos publicados en prensa, podemos arriesgarnos a encontrar matices diferenciales. Así, nos encontramos –por poner un ejemplo- con gran parte de la obra de Umbral, la de Pla o la del propio Sánchez-Ostiz; en ella, un narrador absolutamente singular aparentemente no nos cuenta nada, todo en la obra es mera alusión lírica. Todo es quietud, es el territorio puro de la literatura. Sin embargo podemos encontrarnos con otros en los que el narrador no hace otra cosa que contar cosas vividas por él, cosas ajenas, cosas oídas, cosas vistas, cosas recordadas, cosas leídas e incluso cosas inventadas. Es a este tipo de dietarios al que pertenecen la obra de Gimferrer, la de Trapiello o la de Muñoz Molina.

Los dietarios, el género de la postmodernidad, son obras que tiene un cierto grado de “collage”, de desorganización aparente. En ellas encontramos unos elementos básicos, por un lado, el “yo” del narrador-protagonista –desdoblado en un yo/él, un verdadero narcisista que se considera a sí mismo como materia narrativa. En segundo lugar hay un factor importante -que aparece en un aparente segundo plano-, el tiempo, que nos permite a los lectores distinguir entre los dos “yo” que aparecen en la narración, al tiempo que estructura y da unidad cronológica al texto. Y, por último, no debemos olvidarnos de un elemento primordial en este tipo de obras, la auto-conciencia literaria de quien la escribe. El escritor en numerosas

ocasiones se presenta a sí mismo tomando conciencia de él mismo escribiendo o reflexionando sobre lo que escribe. Son los tres elementos que Enric Bou recoge en su esquema-pirámide: “Personaje-Diari-Autor (Yo); Personaje-Diari-Lector (Temps) y Autor-Diari-Lector (Escritura)” (Enric Bou, 1993, 97). *Dietari* de Gimferrer es quizá uno de los primeros dietarios postmodernos en los que podemos encontrar las tres preocupaciones básicas del dietarista, el acto de escribir, su propio “yo” escritor y el problema ético. Son estos dos últimos los que pasamos a tratar a continuación.

■ LA NARRATIVIZACIÓN DEL “YO”

Uno de los rasgos característicos del dietario es la creación de un yo-narrador. El escritor de dietarios crea un “yo” de naturaleza ficticia que convierte en su alterego y cuyo retrato nunca llegaremos a conocer del todo. No se trata del narrador que aparece en la novela, sino de un “yo” más evasivo, más indefinido. Un narrador con rostro propio que nace al mundo literario con la libertad de la democracia. “Lo que realmente importa, es la ficcionalización de ese “yo” (Virgilio Tortosa, 2006, 4) Es decir, en un dietario lo importante no es tanto la intimidad que pueda contarnos el autor, sino el “yo”, el narrador que crea en la obra, y a través del cual nos transmite sus sensaciones.

Este “yo” es lo que López Pan considera el *ethos*, el talante del autor que procede de su forma de ser, de su moral, de sus valores e intenciones con las que consigue que los lectores nos sintamos identificados. Y es este *ethos*, según López Pan, lo que dictamina el tema y el estilo. El escritor proyecta su “yo” en el texto, y, si los lectores nos identificamos con ese él, llegamos incluso a ser parte de eso “yo”, y, nos convertimos en lectores habituales.

Somos los lectores los que encontramos a alguien con quien sintonizamos, con quien compartimos la misma forma de ver la realidad, es decir, con quien compartimos valores y planteamientos. Justo Navarro, autor de columnas, comenta que él escribe la columna en primera persona, alguien, él mismo que se dice “yo”, habla sobre algo acaecido la última semana, y ese “yo” que habla se identifica con quien firma. En ocasiones habla de algo que le ha ocurrido, pero que le habría

podido pasar a cualquiera, y muchas veces comenta lo que ha aparecido en la prensa recientemente.

Este *ethos* llega a ser una verdadera máscara que, en ocasiones, puede cansar al autor, así, Muñoz Molina declara que le gusta parar en su labor de escribir columnas, porque se siente “preso de una maquinaria estéril que le lleva a hacer (...) parodia de ti mismo (...) que no seas tú el que escribe el artículo, sino el artículo el que te escribe a ti.”(Muñoz Molina, 2002) De ahí el que algunos escritores elijan un seudónimo, como Larra, que les permita desdoblarse en autor, narrador y personaje.

Por lo tanto, lo que hace que un artículo o columna sea interesante, no es tanto lo que cuenta, ya que se basa en hechos ya conocidos que han dejado de ser actualidad; sino, el modo de exponerlo al lector, su estilo, el modo de narrativizar su “yo”, el tratamiento al que somete el material que le ofrece la realidad. Félix Rebollo Sánchez expone que lo literario es necesario en este tipo de textos para llegar a la perfección del arte de la literatura. Considera que ésta -más que un adorno o un puro placer de entretenimiento-, es objetividad, compromiso, libertad... Él dice: “para interpretar la realidad necesitamos salirnos de ella (...) La realidad no es posible captarla con todos sus matices si no la ficcionalizamos” (Félix Rebollo Sánchez, 2005, 23) Es preciso que el autor utilice la palabra exacta, sin embarazos. Ejemplos de este tipo de estilo son, Camba, Pla, González Ruano, Umbral, Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, Haro Tecglen, Manuel Rivas, y evidentemente Muñoz Molina.

Es la voluntad de estilo, su deseo de confeccionar literariamente el texto usando aquellos procedimientos que son necesarios sin alarde ni engolamiento, lo que verdaderamente caracteriza a los autores de dietarios. Esta sencillez de estilo era una de las preocupaciones de Pla, tras sus primeros textos un tanto engolados, acepta el consejo de su amigo Alexander Plana, “escribe sobre Girona pero sin retórica, de una manera directa. La cuestión es mirar las cosas, mirarlas bien, observarlas y después escribirlas” (Josep Pla, 1998, 503) Es la misma preocupación que años después tendrá Muñoz Molina, escribir con sencillez, encontrando la palabra exacta, sin engolamiento literario. Pero, sencillez no significa que no se preocupen por el estilo, y una primera muestra de ello, un evidente rasgo literario es el “yo” del

narrador, que es a un tiempo el propio autor y un narrador ficcionalizado cercano al narrador de la novela.

A través de lo literario un escritor podrá llegar mejor y más fácilmente a las conciencias de los lectores. Es indudable que en todo artículo hay una función referencial, dado que informa al lector, pero es la función poética la que predomina. Se trata de hacer literatura desde el periodismo. Todo artículo pretende tres objetivos enseñar, entretener y provocar al lector, por ello la mejor forma es usando la retórica que no es un capricho del autor, sino un recurso, tal vez el único, para atraer la simpatía del lector y persuadirle.

El lector se identifica con la estética del columnista y se sumerge en el mundo que le presenta, basado en la más insignificante cotidianeidad o en la pura ficción. Haro Tecglen decía que lo que un escritor hacía cuando escribía su columna era mantener una liturgia, un diálogo con el lector, aquél ponía palabras a quienes piensan lo mismo que ellos pero no las tienen dispuestas.

Como en el caso de la autobiografía, vemos que la identidad entre quien firma la obra, el narrador y el autor se confirma. El narrador de sus columnas se ocupa de hechos que afectan al autor, incluso con cierto rasgo retrospectivo, ya que los acontecimientos le retrotraen a sus recuerdos y escribe la columna filtrada por su memoria. Ésta es una fuente esencial en sus comentarios. En ocasiones, los recuerdos se refieren sólo a anécdotas y vivencias individuales, pero en otras, las vivencias son compartidas por toda una generación; convirtiéndose entonces el “yo” un tanto narcisista en un “nosotros” colectivo, que puede aparecer explícito o implícito en el texto.

La presencia de la primera persona, usada en los reportajes y en la crónica, para dar autenticidad al testimonio, en el dietario, se vuelve imprescindible. Sin el “yo” que comenta, que increpa, que halaga, no hay columna. Ésta se escribe desde sentimientos de felicidad, ira, ironía, compromiso... El escritor apenas ofrece información, sino que se convierte en protagonista absoluto del texto el plasmar en él sus opiniones, sus preferencias o rechazos. Esta confidencialidad es lo que atrae al lector. Aunque no deja de ser una mera ilusión, ya que verdaderamente, el “yo” del narrador es un ente de ficción.

Pero además asumir una clara voluntad de estilo, el artículo o columna presenta una serie de condicionantes para el escritor; son textos que se publican con un carácter periódico fijo; siempre tienen la misma extensión; ocupan un lugar y un espacio determinado e invariable en el periódico; tienen una presentación tipográfica destacada; van encabezados por un título general, que posteriormente el autor retoma para su recopilación posterior; y, finalmente siempre van firmados y en ocasiones acompañados por su foto.

La total libertad del autor tan sólo se ve limitada por estas restricciones espaciales y temporales obligándole a ser breve, conciso e intensificar los conceptos de sus palabras. La estructura es muy sencilla un breve primer párrafo en el que se presenta el tema a tratar, un segundo en el que se centran los argumentos de forma clara y contundente y un tercero en el que se vuelve al principio, es decir normalmente se usa una estructura deductiva-inductiva. El título es de gran importancia, en él ya se enuncia el tema del texto, debe ser breve, una o dos palabras. La brevedad y concisión obliga a usar una calidad estética indispensable, en este caso, las palabras se convierten en connotativas, como ocurre con la poesía o el cuento.

Este paratexto es importante, ya que nos predispone a los lectores antes de su lectura. Sabemos dónde debemos ir a buscar y el formato le hace concebir su lectura de forma distinta que cuando posteriormente su autor decide recopilarlos. En este nuevo paratexto de obra narrativa con cierta continuidad, la lectura inevitablemente será distinta, más cercana al relato, a la novela o al ensayo.

En síntesis podemos decir que el artículo o columna se caracteriza por la presencia dominante del “yo” del firmante, la voluntad de estilo, la periodicidad -diaria o semanal-, la ubicación fija, y la continuidad del autor firmante. Es una unidad autónoma e independiente, que al mismo tiempo, van construyendo por entregas una obra narrativa de mayor extensión, ¿un diario, una novela?

“Para mejorar cualquier cosa, lo primero que conviene hacer es analizarla y describirla. (...) este cuaderno obedece a la necesidad de tomar posición ante mi tiempo” (Josep Pla, 1998, 481) El autor de dietarios no sólo mira y cuenta, sino que también desde el momento en que nos transmite su forma de ver esa realidad, está posicionándose. Jordi Gracia encuentra cierta “afinidad sentimental e intelectual entre la practica del dietario y la sensibilidad ilustrada” (Jordi Gracia, 2001, 160). Así pues, habría relación, -cuando menos en su intento de comprensión ético-moral de la realidad- entre la obra de un Jovellanos, un Moratín, y la de un Unamuno, un Pla, un Sánchez-Ostiz, un Muñoz Molina o un Luis García Montero.

Muchas de estas obras presentan una misma actitud ante la realidad, la de quien se siente desazonado, desasosegado ante la realidad circundante, es la postura del ilustrado racionalista. Se trata de escritores que sienten su oficio como lo sintiera Larra, como una postura ética ante la realidad. Luis García Montero los define con estas palabras, “(...) me sentí unido a un grupo de poetas y de amigos (*recordemos que entre ellos se encuentre Muñoz Molina*) que tenían preocupaciones éticas y estéticas parecidas a las mías: los mecanismos de la ficción, la vuelta a ciertos tonos realistas, la incomodidad ante los panfletos y la utilización de la Historia y la vida cotidiana como materia poética” (Luis García Montero, 2003, 42).

En *La huerta del Edén*, Antonio Muñoz Molina se autodefine como ilustrado de izquierdas preocupado por la educación, la justicia...él se declara “defensor de (...) algunas cosas que me importan mucho: la instrucción pública, la racionalidad, la justicia, la buena educación” (Muñoz Molina, 1996, 10) Es esta postura del escéptico ante la sociedad con la que buscamos identificarnos los lectores minoritarios que gustamos de la obra menor en la que nos sentimos reflejados.

Para este tipo de escritores, el artista no es el artista sagrado del romanticismo y preocupada por su “yo” de forma exclusiva, sino, que se interesa por los vínculos sociales, en una “búsqueda de soluciones en el horizonte de la Ilustración” (Luis García Montero, 2003, 65). Baján de los alteres, de su “torre de

marfil”, y conciben la palabra como ética, un espacio público con la que ponen voz a quienes no la tienen.

Cuando leemos un dietario sentimos que estamos ante una obra que en cierta medida es -como define Jordi Gracia-, “clandestinamente racionalista” y en ella se destila una cierta melancolía ante lo inútil de su intención de racionalizar la realidad frente a tanta irracionalidad, tanto sinsentido y tanto “todo es lo mismo”, “no pasa nada”, “nada es importante salvo ser felices en cada instante”. Ante todo ello, el autor de dietarios siente la necesidad de expresar de forma pública su desazón, siendo consciente de que sólo un sector minoritario de lectores se identificará con su sensibilidad casi marginal e inoportuna.

Se trata de un género menor, a pesar de su crecimiento álgido en los años últimos. Un tipo de texto que busca la comunicación, la “compañía, el abrigo moral” (Jordi Gracia, 2001, 162) de un sector de la población que no se siente representado ni tiene la facilidad que tiene el escritor de acceder al “mundo”. Lectores y autor de dietario compartimos una misma marginalidad ideológica que se siente ajena a los intereses de una gran mayoría de la sociedad.

Frente a la información totalmente mediatizada que nos llega a través de los medios de comunicación; frente a la cosificación y la masificación en que nos convertimos en esta sociedad que discurre entre grandes superficies; frente a la “cultura” de masas que nos llega a través de los mismos medios de información o de los programas culturales de carácter estatal o privado; frente a todo ello, el autor del dietario manifiesta su protesta, se siente al margen de estas aficiones. Él se interesa por asuntos tan ajenos al gran público como los libros, una exposición, un concierto, obras casi olvidadas, la educación, los problemas sociales, cuestiones un tanto filosóficas,-como la identidad, el placer...- o la realidad más nimia e intrascendente, asuntos que carecen de interés para el resto de los mortales.

Lo compartamos o no, en estas obras encontramos un compromiso político ante una sociedad que ha interpretado erróneamente la modernidad. Estamos en Europa, somos Europa, pero a pesar de ello, la modernidad que hemos alcanzado no nos ha servido para solucionar los problemas del pasado: la pobreza de un sector de la población, la escasez cultural, el bajo interés por la lectura, el desconocimiento de

los valores cívicos como ciudadanos, el bochornoso comportamiento de los políticos...En el fondo poco hemos avanzado en la verdadera modernidad que prometía la Ilustración, y es esto lo que denuncia el dietarista.

En un intento de alcanzar la felicidad, hemos erigido al consumismo en proyecto de nuestra sociedad, olvidándonos de las consignas que iniciaron la era moderna: libertad, igualdad y fraternidad. “¿Podrá el jacobino de hoy devolverle sus cabezas a las palabras?” (Luis García Montero, 2003, 149). Es posible que no, pero en todo caso, el dietario es el ámbito en el que desahoga su frustración, su desencanto. Es el “yo” de nuestro autor elegido el que nos habla como si se tratase de alguien cercano. Los lectores nos sentimos implicados de manera directa en estas reflexiones, y, de no ser así, nuestro interés se mantiene aunque sólo sea como mera reflexión o análisis de la realidad.

■ RAZONES PARA ESCRIBIR UN DIETARIO

“El diario ha surgido en la democracia de la conciencia del relato como artefacto y la intimidad como territorio de la ficción porque es escritura” (Jordi Gracia, 2002, 43) ¿Por qué se escribe un dietario? ¿Qué significa escribir para un dietarista? ¿Dónde y cuándo se escribe un dietario? Estas son algunas de las preguntas que se hace Enric Bou cuando analiza el dietario como forma literaria autobiográfica.

Él, ante la cuestión de por qué se escribe un diario-dietario, da varias respuestas. Así, para algunos escritores, son soportes de la memoria y ejercicios del recuerdo. Para otros, son la forma de evitar el gran drama de la existencia humana, la fugacidad: “Una altra possibilitat és la del diari que es converteix en un “refugi” davant les inclemències de la vida privada o pública” (Enric Bou, 1993, 92). El dietario es una crónica diaria que precisa de que el autor realice anotaciones periódicas, -de nuevo la referencia a la nota y al cuaderno-, que posteriormente, les dará carácter literario. Otros habrá que los escriban como un ejercicio terapéutico, para abrir el subconsciente y superar momentos difíciles de su vida, son sus confidentes. Y por último, en otros casos los dietarios son la mejor manera de proyectar las creencias ético-morales.

En el mismo sentido se manifiesta Trapiello. Según éste son varias las razones que pueden llevar a un escritor a elegir este tipo de obra, una de ellas sería el no sentirse personas enteramente felices, “el escritor de diarios parte, pues, de un descontento, una desdicha o una insatisfacción, por lo que no cabe hablar tampoco de una relación narcisista, sino de una relación atormentada o anómala consigo mismo y con los demás” (Andrés Trapiello, 1998, 21). Otra de las razones, librarse de la soledad mediante la ficción del desdoblamiento, como esos niños que se inventan un amigo invisible con el que comparten sus juegos.

El desahogo es otro de los motivos que esgrime Trapiello. El diario es el lugar donde el escritor proyecta sus malos ratos, para librarse de ellos. No se olvida de aquellos escritores que son “seductores con poca fortuna, verdaderos “flâneurs” o merodeadores”. Se trata de escritores que quieren conquistar al lector contándole cosas sobre sí mismo, pero en realidad esa seducción es fugaz, y “la única cita a la que llega puntual es a la que tiene con su diario” (Andrés Trapiello, 1998, 24)

Todas estas causas o motivos para escribir un dietario son de carácter íntimo, directamente relacionadas con el “desasosiego” del autor. Pero la mayoría de los dietarios españoles no responden realmente a estos motivos. Claro que en un dietario hay un “yo”, pero se trata más bien de un “yo” elaborado, un “yo” literario, un “yo” moral que aparece siempre detrás del autor que lo escribe, pero, no hay “yo” que confiesa su intimidad. Se trata de obras cercanas a la crónica diaria, a la reflexión poética, a la opinión personal, a la nota del viajero, al retrato costumbrista. Los dietarios escritos por escritores españoles exhiben madurez intelectual y personal, y son la muestra evidente de la concepción de su autor como escritor público.

Ese escritor elige escribir este tipo de obra siguiendo una ambición de crear o continuar alimentando una imagen pública y, no lo olvidemos, por la concepción que tiene el escritor de estar construyendo un género que obedece a unas directrices o requisitos. Ésta es la intención que podemos observar en las palabras de Sánchez-Ostiz cuando dice, “(...) al echar una mirada ociosa sobre ellas (se refiere a las páginas publicadas en un periódico) (...) tuve la tentación de apartar aquellas que más me gustaron, que recordaba que recordaba haber escrito con mayor gusto o pasión (...)” (Sánchez-Ostiz, 1987, 7) Así pues, la intención que mueve a estos

autores es la de construir un tipo de obra perteneciente a un género concreto, a la par que con ella construye, sostiene, alimenta una imagen pública ante sus lectores.

Maurice Blanchot nos plantea otros motivos para la escritura del dietario, además de resguardarnos de la soledad, escribir un dietario es una manera de hacer perdurar los momentos sublimes o no de la vida diaria, de “hacer con la vida entera un bloque sólido que pueda guardarse junto a sí” (Maurice Blanchot, 1996, 51) Pero sobre todo, el escritor de dietarios lo que pretende es crear arte a partir de la realidad, rescatar ésta mediante la escritura; de esta forma, al tiempo que salva la realidad, al tiempo que salva su “yo”, el escritor salva la propia escritura.

Teniendo en cuenta que cuando hablamos de dietario también estamos hablando de obras que son recopilaciones de artículos, podemos plantearnos los motivos que llevan a un escritor a escribir artículos en la prensa. Por un lado contemplamos la económica, escribir artículos resulta tanto a más rentable que escribir una novela. Otra razón es el deseo de darse a conocer, de llegar a un público más amplio saliendo del círculo reducido del libro. Pero hay un tercer motivo, cual es el deseo colaborar en una labor cultural, política o social, es decir la necesidad de compartir sus ideas con los lectores.

Por último, no debemos olvidar que para el escritor el dietario es un refugio, una habitación¹⁸, un barco, evidentemente literario, en el que se recluye, en el que se aísla de la realidad y desde la que la observa y analiza a un tiempo. Muñoz Molina, José Carlos Llop o Sánchez-Ostiz han utilizado la metáfora del Nautilus para referirse a sus dietarios. En el caso de los dos primeros la alusión al barco del capitán Nemo de Verne es obvia. “El escritor que inventa un Nautilus suntuoso y vacío para encerrarse en él y concebir otras vidas (Muñoz Molina, 1986, 46) leemos en *Diario del Nautilus*; páginas más adelante él se llama a sí mismo capitán Nemo y se pasea por las estancias de su Nautilus. En su última novela, *El viento de la Luna*, de nuevo vuelve a usar la metáfora, “mi placida soledad de lecturas y ensueños era mi Nautilus, (...) mi biblioteca imaginaria (...)” (Muñoz Molina, 2006, 100) El dietario es la biblioteca en la que se refugiará Robinson, su “yo” literario en *El Robinsón urbano*, como la huerta es para su padre su Isla Misteriosa, su Nautilus.

¹⁸ “La habitación nocturna” es el título de uno de los capítulos-artículo que recoge Sánchez-Ostiz en *Estancias del Nautilus*.

En el caso de Sánchez-Ostiz, cuando éste alude a Nautilus, se refiere a las cavidades que el Nautilus pompilus tiene en su interior y en las que se refugia su huésped, “(...) al “Nautilus pompilus me refiero, es un magnífico emblema de la intimidad y también de las estancias de ese viaje al centro de sí mismos que unos emprenden casi sin proponérselo a modo de “quest” o tarea en la que empeñan su vida y otros no emprenden jamás” (Sánchez-Ostiz, 1997, 221). En ambos casos la metáfora es la misma, refugio, lugar de aislamiento en el que esconderse y mirar sin ser visto.

Un escritor de dietarios es un viajero inmóvil, un Robinsón que se refugia en su Isla Misteriosa, su dietario –como confiesa Muñoz Molina en *El viento de la Luna*. Para Muñoz Molina la mejor literatura moderna la han escrito robinsones urbanos como Quincey, Poe, Baudelaire o Joyce. Robinsones, Ulises que caminan, miran sin atención aparente la realidad de su ciudad, “el Robinsón es, ante todo, un mirón desinteresado y solitario” (Muñoz Molina, 1993, 15) La misma metáfora usará Sánchez-Ostiz en *Las estancias del Nautilus*, también él se reconoce a sí mismo como un náufrago, un viajero ensimismado e inmóvil refugiado en su isla-dietario.

Es desde esta atalaya literaria desde la que el autor de dietarios manifiesta su peculiar modo de ver la realidad. El verdadero problema para él será hacerse entender, es decir hacer llegar al lector su percepción de la realidad, así lo manifiesta Pla: “El problema literario es de una enorme complejidad. Si uno se sitúa, con una pluma en la mano, delante de la realidad, la primera dificultad consiste en hacerse entender” (Josep Pla, 1998, 325) Para ello deberá hacer uso del lenguaje sin engolamientos, con sencillez, de forma que nos cuente la realidad como si nadie nunca nos la hubiese contado, pero al mismo tiempo, como si se nos hubiese ocurrido a nosotros los lectores. “Todo gran poeta nos plagia” dice Pla citando a Ortega y Gasset. Y es en este modo de mirar y contar la realidad donde interviene el “yo” del autor.

Hemos analizado el porqué del nacimiento de estos géneros mirando la perspectiva de los creadores, pero no debemos olvidar que si estas obras se publican es por que hay un público que las lee y cada vez con más interés. Nos preguntaremos: ¿Qué es lo que buscamos los lectores en estas obras? Lo que los lectores pretendemos es identificarnos con lo que leemos, reconociéndonos a nosotros mismos, a la par que conocemos más a fondo al autor que admiramos. Los lectores no seguimos unas imposiciones de mercado, sino que hemos abierto nuestros usos y costumbres a Europa, donde también triunfa este tipo de obras, y sentimos entorno nuestro una libertad de la que se carecía antes.

Por otra parte, los medios de comunicación invaden nuestras vidas mostrándonos de forma descarada la intimidad de los demás, acostumbrándonos al escándalo, a la impudicia, al exhibicionismo. Hoy lo privado se ha hecho público. Por ello estos textos despiertan una atracción especial de curiosidad e interés en la sociedad “voyeurista” en la que vivimos. Se trata de unas obras que suponen un complemento interesante para conocer una época y sobre todo a un autor que nos interesa.

De todo ello es consciente quien escribe, ya que con su obra pretende crear un receptor ideal. La relación que se establece entre autor y lector es directa. Así, el autor lo incluye de forma constante en su obra utilizando para ello, ya sea la impersonalidad, ya el nosotros; a través del uso del indefinido o su variable informal tú; implicando con ello al lector en las circunstancias que se están relatando. Otras formas lingüísticas para interpelar al lector son: la elección de los títulos de sus artículos que luego forman el dietario; el uso de los deícticos - adverbios, verbos, demostrativos - de los adverbios temporales que incluyen al lector en el relato; del aspecto imperfectivo de la acción; de la posibilidad; de la condición; del subjuntivo el imperativo y el interrogativo, fórmulas que interpelan también directamente al lector.

Estas son algunas de las medidas que un autor de dietarios puede usar para implicar al lector en la construcción última de su obra. Pero hay otras, como la introducción de comentarios entre guiones o paréntesis, la valoración de personajes

o situaciones, la referencia de anécdotas, reiteraciones temáticas. Éstos y otros son los recursos que el autor utiliza para crear complicidad con el lector. De esta forma el autor obliga al lector a elegir lo que debe “representar “sin darle las cosas fijadas.

El lector, los lectores, como decíamos, buscamos un “yo” cómplice, al que seguimos a través de sus abras, atrapados por las repeticiones, los lugares comunes del autor, en los que acabamos reconociéndolo. Nos sentimos satisfechos de compartir una vida en común con el autor. Sentimos que formamos parte de un público de cierta extensión, formado culturalmente que constituye lo que Mainer denomina: “una sociedad literaria medianamente organizada y asidua” (José-Carlos Mainer, 1996, 15). Los lectores de dietarios somos unos lectores con una mediana formación cultural, preparados y asiduos a este tipo de narrativa de la modernidad.

Trapiello en *El escritor de diarios* comenta que los lectores actuales lo que buscamos es la realidad, la verdad de la historia, y por ello, el éxito de estas obras; frente a las que juega con desventaja la novela. “Quizá sea esa la razón por la que un gran número de novelas recurre a la primera persona como instrumento de persuasión (...)” (Andrés Trapiello, 1998, 115). En estas obras se recoge la particular visión que tiene el autor de la realidad y para ello recupera su voz propia, su “yo”, expresado ya sea con la impersonal, con la primera persona del plural y sobre todo con la primera del singular.

El lector es incitado a tomar partido ante la postura moral del autor. Éste se muestra confidente, cercano e íntimo. Todo autor es consciente de que debe gran parte de su éxito a este rasgo de intimidad y confidencialidad. Los lectores leemos los dietarios y sus anteriores apariciones -como artículos en prensa-, porque nos interesa el tema que trata, y, por qué negarlo, por puro placer estético en muchos de los casos. El autor de ese artículo ha sido capaz de plasmar mediante el lenguaje lo que nosotros pensamos, nos reconocemos en sus palabras, admiramos su capacidad de expresar nuestras ideas usando magistralmente el lenguaje.

Desde el momento que un autor de artículos, un dietarista escribe para un lector, tiene en su mente ese destinatario. Es decir, ese lector está participando en el mismo acto de la escritura. Muñoz Molina habla de un fantasma que habita en su Nautilus, una presencia que adivina lo que va a escribir Nemo antes incluso de que

él lo haga. Se trata de “un lector conjetural, exacto, desconocido, que está al otro lado de las palabras” (Muñoz Molina, 1986, 156).

Autor y lector están manteniendo un diálogo imaginario, en el que el autor anticipa la respuesta que va a dar el lector. Ángel Loureiro¹⁹ considera que aunque parece que es el autor quien tiene el control de la situación, éste, en realidad es prisionero del lector, y este hecho convierte su escrito en autobiográfico. El autor se dirige potencialmente a todos los lectores, pero en realidad el destinatario real de los artículos es aquél que se identifica con el pensamiento de su autor, que se siente adivinar en sus palabras, por eso decimos que el lector ha dejado su impronta en el texto antes incluso de ser escrito.

Citando a Pedro Salinas, Muñoz Molina habla del lector como de “un cuerpo destino de otro cuerpo” (Muñoz Molina, 1986, 156) Sus palabras como escritor no le importan, si no hay una lector al que hieran, al que “acierten como una daga en el corazón”; no le importan, si su destino no es la posesión de ese alguien que camina por una calle y que le reconoce y se reconoce al leerlas. “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” (Muñoz Molina, 1986, 157).

Para ese lector plural y único al mismo tiempo escribe el dietarista su obra, para que otra persona encuentre su propia “voz” en lo que Muñoz Molina llama un mensaje arrojado al mar. El escritor, un don nadie, un Nemo, escribe estas palabras en su Nautilus, en su dietario, porque sabe que en otra parte hay un lector, un fantasma, tan real o tan virtual como el propio “yo” que él ha creado como narrador, y que comparte “su soledad y su locura”

¹⁹ “Temblor de fugacidad: la escritura periodística de Muñoz Molina”, en *Ínsula*, 703-704, julio- agosto de 2005.

UNA NOTA FINAL

En “Espejos de papel y tinta”²⁰, Sánchez-Ostiz considera que diarios, dietarios, autobiografías, memorias y páginas memorialísticas, son espejos de papel y tinta en los que se refleja el retrato del que los compone. Considera que su escritura tiene que ver a un tiempo con la defensa de la propia identidad y también con la afirmación de esa existencia vivida con goce frente a su fugacidad. Toma como suyas las palabras de Pierre Mac Orlan cuando dice: *J'écris pour me défendre*. Para defenderse de uno mismo, de las zozobras, de las preocupaciones que nos surgen diariamente.

Así mismo, distingue entre diario y dietario. Mientras, éstos son “gavillas de textos publicados como artículos que guardan cierto orden cronológico y que están escritos con un “yo” tan literario como levemente impostado” (Sánchez-Ostiz, 2004, 21), aquellos se escriben como medio de exploración de la revisión de la andadura personal moralista. A ello contribuyen los recuerdos verdaderos tanto como los inventados involuntariamente.

Ambos son géneros sin género, en ellos tienen cabida variados tipos de textos, que requieren un compromiso íntimo para ponerse en escena y meterse en el mundo de la invención con la intención de inventarse a uno mismo. No se trata de una escritura fácil. Ponerse delante del espejo de papel obliga a ser honesto y recoger no sólo los aspectos positivos, sino aquellos que nos desagradan, pero como Sánchez-Ostiz dice: “merece la pena empeñarse porque tiene tanto atractivo como la vida misma, de ella depende además” (Sánchez-Ostiz, 2004, 27).

Unamuno, Clarín y Ruano escribieron obras que podríamos adscribir dentro del dietario, pero se publicaban una vez que su obra completa estaba cerrada, el lector buscaba curiosear sobre su autor predilecto. Hoy, la diferencia estriba en que son autores jóvenes, cuya obra está iniciándose y, estos dietarios forman parte importante de ella, el género se ha consolidado como tal. El público busca estos bocetos inacabados, lo que antes era secundario, como parte integrante de una obra

²⁰ Sánchez Ostiz, “Espejos de papel y tinta”, *Autobiografía en España: un balance*, Visor Libros, Córdoba, 2004, p. 27.

en marcha. El lector obtiene la misma satisfacción que le proporcionaría una novela o un poemario.

El dietarista rentabiliza todos los materiales que caen en sus manos relativos a su mundo y a su “yo”. Es consciente de la ficcionalización de su “yo” al tiempo que lo es de una condición indispensable de su relato: la artificiosidad. Cuando hablamos de ficcionalización de su “yo”, nos referimos no tanto a que el autor se explique a sí mismo, sino, a que nos permite una aproximación a su persona dado que su mundo interior se trasparenta desde sus comentarios, sus lecturas, sus paseos...

El escritor es plenamente libre en su elección: crítica literaria bajo la forma de diario, reseña disfrazada de reflexión o mezclada con la propia biografía. Son ensayos puros plagados de crítica literaria, de anécdotas, de retazo de la propia vida, de reflexión ético-comprometida... Como la Dra. Caballé indica en su artículo *El diario íntimo en España*, nuestros escritores, -tal vez influenciados por Josep Pla-, de dietarios hacen referencia de forma sistemática al mundo de la cultura como hilo que conduce sus reflexiones sobre su presente. Se trata de obras en las que predomina la referencia cultural y estética, en las que el escritor manipula los hechos, las lecturas, las ideas, los recuerdos adaptándolos a su realidad literaria.

Son un verdadero universo estético, cultural, social y político interiorizado. Sus obras son textos del presente y en el presente. Pero como el propio Gimferrer nos dice, la diferencia es difícil, e intentarlo puede ser algo baladí: “¿Dietario falso, dietario verdadero? ¿Externo, o bien interno? Los que escribimos un dietario sabemos que esto tiene tanto de riesgo y ambigüedad y tanto de seducción y tanto de desaliento como toda la literatura. O como la vida.”(Gimferrer, 1985, 90)

Aunque, es cierto que este tipo de obras en la actualidad son un poco mejor acogidas por el público lector, no es menos cierto, que la atención que se les presta no es la misma que la prestada a la novela. El propio Muñoz Molina se lamentaba en 1997, en la introducción a *Escrito en un instante*, de que los libros de artículos, los dietarios no tienen la atención que se les da a verdaderas obras literarias. Hecho lamentable, cuando estamos en un país de una cierta tradición en este tipo de obras, Larra, Clarín son una muestra de ello.

Añade que los escritores de prensa, que no publican otro tipo de obras, como González Ruano, Camba o Pla son todavía menos leídos, cuando son unos verdaderos maestros en el uso del lenguaje literario. Llega a comparar el “silencio” que rodea a la publicación de este tipo de obras con el que rodea a los libros de poemas, y no sólo en esto se parece en dietario al poema, sino que “donde más se aproxima la prosa a la poesía es en el artículo, en su instantaneidad y su concisión, en su cualidad de burbuja del tiempo, de mirada y pulsación preservadas en las palabras” (Muñoz Molina, 1997, 10)

En el panorama de la literatura actual hay auténticos “adictos activos” al dietario, como Jordi Gracia llama a aquellos autores, que se ha atrevido a cultivar este género. El periodismo cultural que iniciaran Larra y Clarín, continuado por Pla, d’Ors, González Ruano, Umbral... es el que cultivan una amplia nómina de escritores (Antonio Martínez Sarrión, Valentí Puig, Enrique Vilá-matas, Juan Fuster, Marià Manent, Josep Ferrater Mora, José Carlos Llop, Jon Juaristi, Luis García Montero, Luis Alberto de Cuenca, Javier Marías, Juan José Millás, y los más jóvenes, Javier Cercas, Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla, Ray Lóriga...)

Esta nómina tan amplia viene a confirmarnos lo que ya sabíamos, el estatuto profesional del escritor de dietarios y la dignificación ganada por el periodismo literario. El escritor de dietarios se reconoce escritor en todos los medios. Sus dietarios -publicados en ocasiones por entregas en la prensa diaria-, se publican en un momento en que hay un “boom” de obras de carácter misceláneo. Éste es un síntoma evidente de nuestra madurez literaria.

El dietario es usado por cada cual de maneras diversas y en contextos diferentes. Es un modelo de escritura en la que se prima lo público sobre una cierta privacidad ñoña, teñida de una idea romántica del mundo. Se trata de unos textos en los que los lectores encontramos tratados una serie de conflictos que nos son familiares en el ambiente y contexto de nuestra misma sociedad, y sin la necesidad de participar de una vida privada que no nos interesa como tal. La intimidad en estos textos cobra un nuevo sentido como una forma de intervención pública, constructiva, dialéctica y operativa que comparten escritor y lector en un plano de tú a tú.

■ 3- MUÑOZ MOLINA. ESCRITOR DE DIETARIOS

■ INICIO

Muñoz Molina ha compaginado una colaboración continuada en la prensa -no sólo como periodista, sino como escritor de periódicos o en periódicos- y una creación más propiamente literaria desarrollada en obras de ficción como *Beatus ille*, *Carlota Fainberg...* Para él, un artículo no es algo secundario, “para mí la columna es un género literario, dentro de una forma peculiar de literatura que es el periodismo. Y digo literatura porque lo que se hace en el periódico es contar el mundo con palabras” (Muñoz Molina, 2003, 1) Para él, una columna es una creación literaria equivalente a un poema. Estas obras “menores” nos muestran a un escritor profesional de su oficio, al que siempre ha confesado desear dedicarse. Muñoz Molina considera que su literatura y su periodismo salen de esta combinación mutuamente fortalecidos. Los silencios que se impone entre novela y novela encerrado en su Nautilus, los aprovecha para vivir y mantener un diálogo con el presente a través del periodismo. Desde éste, y también desde sus novelas, hace defensa de las cosas que le importan.

De hecho, Muñoz Molina comenzó su trayectoria como escritor haciendo periodismo literario, y nunca ha dejado de ejercerlo con satisfacción a lo largo de sus años como escritor de fama. El contacto directo con la realidad y con el lector es vital para él, “(...) los artículos suponen un alimento mutuo en esos tiempos de silencio, el lector mantiene vivo el contacto con el escritor y el escritor, a su vez, mantiene un diálogo con el presente” (Elvira Lindo, 1995, 10). Otros escritores, por el contrario parece que desdeñan hacer esta literatura en los periódicos; o piensan que su verdadera labor de escritores es cuando escriben “grandes” obras, y su colaboración con el periodismo es una mera fuente de ingresos.

Tras su aprendizaje de autores como Camba, con su *Ciudad automática*; Baudelaire -de quien a los veintiún años leyó *Spleen de París*-, Pla, Ruano o Gimferrer, se manifiesta como autor seguro de su prosa, con un estilo sobrio a la par que usa de forma contundente el adjetivo. Su escritura fragmentaria, sus notas personales que luego explota en otras obras, sus paseos por la cultura: literatura, pintura y música, le han mostrado como uno de los escritores de dietarios de mayor relevancia de estos últimos años.

De todos sus dietarios, sin lugar a dudas, el más periodístico es *La huerta del Edén*, si por periodismo entendemos una narración impresa que se escribe al hilo de la actualidad. En los otros casos, se trata de artículos más cercanos a la “novela”, narraciones completas, cerradas y en las que en ocasiones encontramos embriones de un libro posterior. Realmente no hay fronteras entre los textos de Muñoz Molina, ocupan espacios muy vecinos como la columna, la novela lírica, la ficción “auténtica”, el reportaje, las memorias y la autobiografía más o menos disfrazada.

Como podremos ver en nuestra lectura, las columnas de Muñoz Molina son cerradas, circulares, verdaderos cuadros de costumbres, verdaderas reflexiones sociológicas. Al igual que sus novelas, sus columnas presentan una clara inquietud moral. Siempre parten de una perspectiva ética, y muchas de ellas adoptan un tono didáctico o argumentativo. En ellos defiende los valores del liberalismo: humildad, autocrítica, sencillez, honradez, lentitud, sabiduría, gozo del tiempo y subjetividad. El tipo de columna que le interesa es la que se “escribe con honradez intelectual, con claridad expresiva, y sin tomarse confianzas con el lector” (Muñoz Molina, 2003, 1)

Han sido numerosas las ocasiones en las que Muñoz Molina ha confesado que se considera heredero de los valores y la tradición literaria y ética de una línea de cultura española que nace con los liberales y la Constitución de Cádiz, recorre lo mejor de la literatura del XIX y alcanza su máxima altura en la Segunda República. Es conocida por todos la admiración que siente por Antonio Machado, Azaña, Max Aub, Ayala... La huella de esta tradición literaria le ha servido para moldear su visión de España, y también como ejemplo de comportamiento ético y el modo de afrontar su labor de escritor.

Él, como estos escritores, se considera un intelectual que ante todo es consciente de su condición de “ciudadano” comprometido y responsable que basa su compromiso en lo que escribe, y que es coherente entre sus opiniones y su vida, un intelectual más cercano al modelo anglosajón que al modelo francés. Una parte sustancial de esa tradición en la que se inserta explica su colaboración con la prensa, y el que considere al periodismo como pilar base de su oficio de escritor.

Pero, el artículo se le quedará pequeño para manifestar su compromiso de una manera más extensa. Por ello, aunque, Muñoz Molina continuará escribiendo sus artículos literarios, sus novelas pasarán a ser el ámbito en el que desarrolle la defensa de sus ideas. Las novelas-dietario son verdaderos argumentos moralizantes a la par que didácticos. Lo que en un artículo queda como un toque en la conciencia del los lectores, en las novelas exige una mayor implicación por nuestra parte.

Muñoz Molina ha cultivado diversas modalidades de artículos: la crónica, el de opinión, el reportaje, la entrevista, el ensayo, el texto de creación. Pero de todos ellos, el que ha usado con más profusión es el de la crónica –entendida ésta en un amplio sentido-. Le ha servido para tratar todo tipo de temas: políticos, sociales, novedades artísticas, sentimientos, reflexiones ante un paisaje...

■ BREVE BIOGRAFÍA

Antonio Muñoz Molina es, sin lugar a dudas, uno de los mejores novelistas de nuestra literatura. No sólo lo constatan el éxito de sus novelas, o las numerosas críticas positivas que su obra recibe, sino también la solidez de su estilo, uno de los más puros y auténticamente literarios de la narrativa actual. A pesar de ello, o tal vez por ello, no faltan algunos críticos, e incluso escritores, han intentado descalificar su prosa, sobre todo en los primeros años. Críticos como Ignacio Echevarría, Rafael Conte, Santos Sanz Villanueva, entre otros, en sus colaboraciones en *El País*, *ABC* o *Diario16* comentando sus primeras obras, lo consideraban un hallazgo de la nueva narrativa, pero le achacaban excesiva literaturización, abuso de la reiteración innecesaria y de las enumeraciones.

Cuando publica *El jinete polaco*, por comentar un caso, le acusaron de no conseguir los efectos que se propone, de fatigar al lector y de cambiar en exceso los tiempos narrativos. Pero a pesar de esos matices negativos, todos en general lo reconocen como un gran novelista. Aunque, bien es verdad, que da la sensación de que algunos le “perdonan la vida” y, le acusan de cambiar constantemente su trayectoria narrativa por estar agotado ese camino, o por carecer de “inspiración”. No

piensan que, como él ha reconocido, necesita cambiar en cada nuevo relato, no sólo de trama, sino de la forma de narrar.

En una encuesta, realizada a los críticos y publicada en *Ínsula* 589-590, correspondiente a enero-febrero de 1996, se consultaba los nombres más significativos que representaban la narrativa española actual. Independientemente de su valoración más o menos optimista sobre la evolución, las líneas predominantes, los valores y las limitaciones de ésta; a la hora de elegir una nómina de autores, todos incluían el nombre de Muñoz Molina. Y estamos hablando de críticos como Santos Alonso, Luis Alonso Girado, Andrés Amorós, Constantino Bértolo, Ignacio Echevarría, David Castillo, Javier Goñi, Juan Manuel González, José Ángel Juristo... Así pues, podemos decir que la crítica ha pasado de considerarlo como un escritor interesante a verlo como uno de los mejores exponentes de nuestras letras.

Pero no nos limitemos a la crítica especializada, miremos qué opinan los lectores. Si uno se interna en el foro crítico que Javier Marías tiene colgado en Internet, -o en otros muchos de los que hay en la red-, y lee el dedicado a Muñoz Molina, ve que los lectores, -no ya los críticos-, en general, sienten gran admiración por su obra. Es cierto que hay algunas que han sido recibidas con cierto reparo, como *Ardor guerrero*; tal vez, como ellos mismos reconocen, por el rechazo que inspira el tema del servicio militar; o *Sefarad*, novela que, dada la complicación de su lectura no ha sido bien entendida en ocasiones. Pero, en general, todos expresan gran admiración por sus obras; y muchos de ellos insisten en que lo mejor de Muñoz Molina son los artículos de colaboración y sus posteriores recopilaciones, es decir sus dietarios.

Pero, ¿Quién es este escritor tan afamado, que, desde hace algunos años, aparece citado en los manuales de Literatura castellana, y cuyas obras son elegidas como lectura para estudiar la narrativa de los años 90?

“Buceando” en las enciclopedias y sobre todo en las páginas que las editoriales cuelgan en Internet, podemos encontrar breves pinceladas acerca de su vida. Lugar y fecha de nacimiento: Antonio Muñoz Molina nació en Úbeda, Jaén, en 1956. Sus estudios: Historia del Arte en Granada, y Periodismo en Madrid. Su trabajo como funcionario del Ayuntamiento de Granada. Sus inicios como escritor de

artículos literarios en un periódico granadino, *El Ideal*. Sus obras y los numerosos premios que ha recibido por alguna de ellas: *Beatus Ille* (Seix Barral, 1986 y 1999), que obtuvo el Premio Ícaro, *El invierno en Lisboa* (Seix Barral, 1987 y 1999), que recibió el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura, ambos en 1988, *Beltenebros* (Seix Barral, 1989 y 1999), *El jinete polaco* (1991; Seix Barral, 2002), que ganó el Premio Planeta en 1991 y nuevamente el Premio Nacional de Literatura en 1992, *Los misterios de Madrid* (Seix Barral, 1992 y 1999), *El dueño del secreto* (1994), *Nada del otro mundo* (1994), *Ardor guerrero* (1995), *Plenilunio* (1997), *Carlota Fainberg* (2000), *Sefarad* (2001), *En ausencia de Blanca* (2001), *Ventanas de Manhattan* (Seix Barral, 2004), y su última novela *El viento de la Luna* (Seix Barral, 2006)

Los premios lo consagran como uno de los escritores españoles más sólidos del panorama actual. Es un escritor comprometido con su tiempo y polémico. Se la califica como narrador de gran sensatez y de enorme capacidad de invención. Sabemos que es colaborador frecuente en la prensa escrita; miembro de la Real Academia Española (RAE), en la que ingresó con tan sólo 39 años en 1995; que Mágina -ciudad imaginaria que evoca a la ciudad de su infancia, y que aparece por primera vez en *Beatus Ille*-, y Madrid, serán los escenarios principales donde se desarrollan sus novelas; que éstas son deudoras del género policíaco, del cine negro, de la autobiografía y de la historia más reciente de España; que simultanea la novela, el cuento y las recopilaciones de artículos; que su obra ha sido traducida y leída fuera de España - *Plenilunio* consiguió el Premio Femina Etranger a la mejor novela extranjera publicada en Francia en 1998-; que algunas de sus novelas, como *Beltenebros* y *Plenilunio*, han sido llevadas al cine con éxito; que recientemente ha sido el Director del Instituto Cervantes de Nueva York, cargo que ostentó durante dos años.

Como podemos observar se trata de datos profesionales. Apenas hay referencias a datos personales, tan sólo que está casado con Elvira Lindo, que actualmente reside gran parte del año en Nueva York y poco más. Pero sus lectores habituales sabemos muchas cosas más. Por sus obras, de una gran carga autobiográfica, sabemos los nombres de su familia (su abuelo Manuel, su abuela Leonor, su hermana Juana; el mundo en el que se desarrolló su infancia y su adolescencia (el nombre de sus calles y plazas, las costumbres sociales y familiares, el trabajo del padre, los colegios en los que

estudió...); su experiencia en el Madrid de los años setenta; su servicio militar en el País Vasco; su vida como padre de familia y funcionario del Ayuntamiento de Granada; su separación y traslado a Madrid... Todo nos ha sido contado por el propio autor en sus libros. Los lectores hemos llegado a conocerle tanto, que tenemos la impresión de que pertenece a nuestro círculo de relaciones.

Llama poderosamente la atención de los lectores la habilidad con la que Muñoz Molina inserta en casi todas sus obras una gran cantidad de rasgos personales- los boografemas-. Él mismo comenta, “En el acto de escribir (...) inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí” (Muñoz Molina, 1992, 29). Los datos biográficos que sabemos de Muñoz Molina, nos son proporcionados, no sólo a través de sus héroes, sino, en cada uno de los personajes. Los protagonistas de las obras, los narradores de sus artículos son “autorretratos, sueños y desquite” (Muñoz Molina, 1992, 35) del propio autor. De este modo, sus obras nos proporcionan toda una serie de datos relevantes en su trayectoria vital y artística. Sus orígenes humildes; su niñez y adolescencia en Úbeda; sus estudios de una carrera de letras en la universidad de Madrid precisamente en los convulsos años setenta; su etapa del servicio militar en un lugar clave -El País Vasco-, y en unos años también claves de nuestra historia -los primeros años de la transición-; su trabajo como administrativo en el Ayuntamiento socialista de Granada en plenos años de “la movida”; su formación trasgresora de los cánones establecidos en la época; su rechazo a la estética experimental dominante... Revisémoslos brevemente.

En no pocos de sus artículos, pero sobre todo en tres de sus novelas, *Beatus ille*, *El jinete polaco* y *El viento de la Luna*, Muñoz Molina nos ha hablado de su niñez y de su adolescencia. Hijo de una familia humilde -, su abuelo -Manuel Expósito-, hijo de los amores incestuosos entre una mujer rica casada y el médico del pueblo -don Mercurio-, fue abandonado en la “Inclusa”); su padre hortelano y vendedor de los frutos de su huerta en el mercado de abastos; su madre y abuela jornaleras de la aceituna en invierno...- Desde pequeño creció arropado por el cariño protector de padres, abuelos y tíos, “el hijo único durante mucho tiempo, el nieto único, el sobrino preferido” (Muñoz Molina, 2006, 41); rodeado por las historias contadas a media voz de los perdedores de la guerra; alimentando su imaginación con lecturas fantásticas como las novelas de Julio Verne.

Como ocurre con sus dos trasuntos -Jacinto Solána y Manuel-, y como le pasa al narrador protagonista de *El viento de la Luna*, Muñoz Molina, rompió con su destino de futuro hortelano, al pasar a estudiar el bachillerato en un colegio de curas -el Colegio Salesiano Santo Domingo Savio-. Allí, rodeado por muchachos de un estrato social mejor que el suyo -hijos de médicos, notarios, dueños de comercios...- y de sacerdotes crueles, como el Padre Director fue forjando su adolescencia. Seguir estudiando en lugar de ir a trabajar con su padre al campo, es el primer paso con el que inicia una huida física y moral del mundo de sus antepasados. Un mundo que Muñoz Molina sentía angosto y opresor. Mágina es el infierno de su adolescencia, la pobreza (relativa), las aspiraciones provincianas, la obligación de continuar con el negocio paterno, un infierno del que debe librarse. La literatura, el arte, la música, el cine y estudiar inglés serán las válvulas de escape por las que podrá extirpar la herencia popular con la que fue educado, el miedo y el respeto a los mayores, el destino que caía como una losa sobre él.

Esta huida, que podemos encontrar en muchos de sus artículos y en casi todas sus novelas, es en realidad un distanciamiento. La Mágina que fue su infierno, en *El viento de la Luna* o en *La huerta del Edén* es el paraíso de una niñez añorada. Como podemos observar en *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan*, *El dueño del secreto*, *El viento de la Luna*... Muñoz Molina siempre regresa a sus orígenes. En estas obras rinde cumplido homenaje a este mundo de su niñez y de su adolescencia -a su abuelo, Guardia de Asalto de la República; a su abuela fuente inagotable de irónica sabiduría; a su madre abnegada y sacrificada en un tierno silencio; y sobre todo a su padre, con el que tanto compartió en su niñez y de quien se alejó en la adolescencia. Su padre es Justo Solana, en *Beatus ille*; el padre de Manuel, en *El jinete polaco*; el del estudiante de *El dueño del secreto*; y el padre del narrador de *El viento de la Luna*.

Si en *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *El dueño del secreto* Muñoz Molina regresa a su pasado a través de una máscara; en *Ardor guerrero*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* y, sobre todo, en *El viento de la Luna* lo hará sin intermediarios. En estas obras, el protagonista narrador no es otro que el propio autor. El pasado es la base de la identidad. Él se sabe deudor de su pasado, de la derrota y del patrimonio que le legaron sus mayores. Él es su celoso guardián; pero, así como es consciente de que debe ser rigurosamente fiel a sus antepasados, también sabe que debe inventarse a sí mismo y

auparse por encima de este legado. Deuda y libertad, invención y fidelidad son las dos máximas de la vida y la obra de Muñoz Molina.

Terminado el bachillerato, Muñoz Molina se trasladó a Madrid a estudiar Periodismo. Una etapa, la de universitario, que nos es relatada sobre todo en *El dueño del secreto*. Esta corta novela, que ha pasado desapercibida para los lectores, es una clave fundamental para conocer a nuestro autor. La personalidad un tanto apocada del narrador-protagonista, las fatigas económicas, ciertas evidencias de su paso por Madrid, su confusa vocación izquierdista, su deseo de viajar y conocer mundo, son muestras evidentes de que Muñoz Molina ha usado no sólo retazos de su vida, sino, también sus propios sentimientos para escribirla.

Muñoz Molina se matricula en la Facultad de Periodismo, una facultad de letras, hervidero de la oposición antifranquista en los años setenta. La universidad, pero sobre todo la madrileña, en estos años finales del franquismo, es una “fábrica de antifranquismo”. Y en ella recalca un Muñoz Molina, proveniente de una provincia interior, de una clase humilde, apenas conocedor de lecturas politizadas. Pero pronto madurará en un ambiente en el que sus ansias políticas, sus libertades estarán permanentemente vigiladas. Muñoz Molina se vio -consciente o inconscientemente-, arrastrado a las múltiples actividades que promovían las asociaciones de estudiantes (manifestaciones, jornadas de lucha, asambleas, recitales, conferencias, proyecciones de películas, actividades de propaganda...). Voluntaria o involuntariamente vivió los años en que la cultura, la intelectualidad de la Universidad estaba mezclada con la contracultura de la oposición al Régimen.

A través del protagonista de *El dueño del secreto*, Muñoz Molina se define como “un marxista pusilánime y más bien imaginario” (Muñoz Molina, 1994, 59). Se debate entre la “rabia a la dictadura y el terror a ser golpeado o detenido” (p. 65). Su participación no era producto de un razonamiento maduro y voluntario, sino que se dejaba arrastrar “por el empuje de aquella multitud en la que estaba preso” (p. 65). Es la misma postura ideológica que observaremos en el narrador de *Ardor guerrero*, en sus discusiones con su amigo Pepe Rifón, un anarquista convencido.

Como el protagonista de *El dueño del secreto*, Muñoz Molina vivió en una pensión y, unos muchachos que vivían con él son la fuente de inspiración para crear a

los compañeros de pensión y militancia del narrador de la novela. Como éste, Muñoz Molina era simpatizante de la izquierda, pero no militante del P. C. E.; y, como él, a pesar de ello, asistía a las actividades que se convocaban acompañando a esos “compañeros de ruta”.

En esta novela Muñoz Molina quiere reflejar el ambiente antifranquista que bullía en la Universidad en uno de esos años clave de nuestra historia, 1974. El año en que asesinaron a Carrero Blanco, el año en que se ejecutó a Puig Antich, el año en el que los estudiantes protestaron contra la LGE y los nuevos planes de estudios... La novela comienza con una clara referencia a su participación en estos acontecimientos. “En 1974, en Madrid, durante un par de semanas en mayo, formé parte de una conspiración encaminada a derribar el régimen franquista” (p. 9).

Así nos enteramos de que Muñoz Molina participó en una manifestación en el año 1974, que fue detenido e interrogado por la policía franquista, y así sabemos el miedo, el terror que le produjo esta vivencia, “Ya no me molestaba la vejiga, pero tenía una mancha grande y vergonzosa en los pantalones” (p. 71). En esto quedó su heroicidad de militante pusilánime de izquierdas. Esta escena se repetirá en otros relatos del autor, en *Ardor guerrero* (p. 187) o en *Beatus ille* (p. 16) En las tres obras, Muñoz Molina lejos de mostrarse orgulloso de haber participado en la oposición al régimen, se presenta como un personaje incapaz de estar a la altura de las circunstancias, cuya debilidad es el rasgo más importante.

Aunque la historia que nos relata en *Beatus ille*, está fechada en 1969, es obvio que se refiere al mismo episodio. De nuevo vemos las imágenes de los grises a caballo, la policía armada franquista ocupando al campus universitario, y de nuevo nos encontramos con una antihéroe que, aterrado, sale huyendo de Madrid y se refugia en el útero materno, en la Mágina de sus recuerdos, “Apuré su copa, vagamente acató la fecha y al contraseña para una cita clandestina a la que no iría, prometió silencio y gratitud (...)” (p. 20) y se apresuró a poner en práctica los planes de huir Mágina.

Pero en *El dueño del secreto* no sólo encontramos ese mundo de la Universidad del Madrid de los setenta. También encontramos una crítica a la actitud que presentó tras la muerte de Franco esa intelectualidad izquierdista antifranquista -lectora de los manuales ortodoxos de la izquierda, como los *Poemas escogidos* de Mao Zedong,

fumadora de Ducados...-. En los años de la transición, estos intelectuales dejaron de hacer ideología y muchos pasaron a la política, -como pasaron a fumar Marlboro-; e hicieron una política basada en gran medida en el olvido de sus consignas anteriores.

Ardor guerrero recoge de nuevo esta crítica. Estamos ante una memoria novelada de su servicio militar, un periodo clave de la vida de Muñoz Molina. Son los años en los que Muñoz Molina se enfrenta a sus primeros intentos como escritor, y ha de tomar decisiones de futuro (casarse con la novia de muchos años, desistir de su sueño de ser escritor, buscarse un trabajo...). Pero, no sólo se recoge en la obra un momento importante en su vida; al mismo tiempo, es una referencia clara a esos años de la transición española, los años ochenta –los años del desencanto político, del nacimiento de los nacionalismos reales o ficticios, del terrorismo vasco más cruento, de los primeros pasos de la Constitución democrática...- En esta obra Muñoz Molina recoge un tiempo suspendido de nuestra historia y de su vida. Un hueco entre el pasado de la dictadura franquista y la oposición a ella, y la transición desencantada de los ochenta. Un hueco entre su etapa de estudiante y la de trabajador en el Ayuntamiento de Granada y sus primeros éxitos como escritor.

Es en “Olympia” y en “Dime tu nombre” -dos de las novelas que forman *Sefarad*-, donde encontramos al Muñoz Molina, joven escritor frustrado, que trabaja como administrativo en el Ayuntamiento de Granada. ¿Qué trascendencia tiene este momento de su vida? Aparentemente ninguna. En estos relatos nos encontramos a un joven que vive una vida que siente como falsa. Encerrado en una oficina, se dedica a entrevistar a personas de la segunda fila del espectáculo, a guardar sus curriculums y a darles largas, cuando quieren saber si se les va a contratar, o cuándo se les va a pagar. Una vida anodina, siempre aislado en su Nautilus, siempre soñando que huye de ese mundo y vive la vida de escritor de éxito que siempre ha soñado. Así leemos: “Vivía escondido en las palabras escritas, libros o cartas o borradores de cosas que nunca llegaban a existir, (...) Mi vida era lo que no sucedía (...) aunque había empezado a publicar con seudónimo algún artículo en le periódico local (...)” (p. 503-504)

Es en este aislamiento de la vida real, que él cree lejos de su ciudad -en Madrid, o en Nueva York-, es donde Muñoz Molina escribirá los artículos de sus dos primeros dietarios, y sus primeros relatos. Pero, no es sólo por eso por lo que son interesantes estos relatos. Lo son también porque nos refieren un momento trascendental en su vida

y en la de muchos de sus lectores, los años de la “movida”. Son los años en los que los intelectuales, que otrora se manifestaron comprometidos políticamente, se decantaban por una cultura “light”, la cultura de la vanguardia. Eran los años en los que los ayuntamientos socialistas, con el de Madrid -dirigido por Tierno Galván- a la cabeza, promovían todo un movimiento cultural. Movimiento cultural que era un intento de borrar la imagen de la cultura de “charanga y pandereta” que tenía España, creando una más moderna. La “movida”, nombre con el que se llamó más tarde a esta postura ante la cultura, pronto se institucionalizó y mercantilizó, convirtiéndose así en un fenómeno “popular”.

Y es precisamente en promover la “movida” en Granada, en lo que Muñoz Molina trabajaba como administrativo en el Ayuntamiento. Pero, como él nos cuenta en sus dos relatos, realmente, no era cultura lo que se estaba promoviendo. La “movida” era una acumulación de “cosas”, una amalgama de productos pseudo culturales que venían a sustituir a la verdadera cultura, “el comic sustituyó al libro, la canción a la poesía, la televisión al cine, la droga a la política” (Teresa M. Vilarós, 1998, 38).

Esta institucionalización de la pseudo cultura por parte de los ayuntamientos, es una muestra de la institucionalización de la cultura en instancias más altas durante los años ochenta. Los “intelectuales” a veces eran funcionarios, enchufados. El Estado había iniciado su intervención en el mundo de la cultura en los primeros años de la transición. A partir de 1982, con la victoria socialista, dedica renovados esfuerzos en crear un “Estado cultural”, que mejorase el nivel cultural de los españoles. Se organizaron exposiciones, conciertos, ópera, se apoyó al cine y el teatro...Es evidente que este apoyo, como el promovido por los ayuntamientos, permitió el acercamiento de la cultura a un sector de la población, pero no es menos cierto, que la dependencia de la cultura de la subvención, pudo llegar a crear clientelismo; y por otra parte, no era “oro” todo lo que relucía.

Por lo que respecta a su formación, ésta es, como veremos, verdaderamente heterogénea. Ya en su adolescencia, cuando sus compañeros estudiaban francés -idioma obligatorio en los planes de estudios-, él de forma autodidacta, inició sus estudios en inglés atraído por las letras de la música que escuchaba en esos años, el inglés será el vehículo que Manuel-Antonio usará para salir de Úbeda-Magina.

La música rock que le sirvió para sus primeras clases de inglés, sustituyó en plena adolescencia a la música que escuchaban sus mayores (Manolo Escobar, Antonio Molina, Miguel Molina, Juanito Valderrama...) El rock es el vehículo con el que se identificaba el estado de rebeldía interna de su adolescencia. Una música considerada por algunos sectores ortodoxos de la izquierda como algo ajeno a nuestra cultura, la música colonial del imperio americano. Él, Antonio-Manuel se identifica con The Rolling Stones, Eric Burdon, The Animals, Lou Reed, Jim Morrison, The Doors, los Beatles... Ésta es la música que Manuel escucha el Martos y en su habitación de la parte alta de la casa; una música que representa al joven rebelde, el escapismo y la ruptura generacional con el padre. Pero, se trata más bien de una rebeldía estética; él escucha música roquera y se viste como los roqueros, con el chaquetón de guardia de asalto de su abuelo. Así Manuel-Antonio se define como un republicano, antifranquista y roquero.

Si el rock fue el vehículo que le puso en contacto con la cultura norteamericana; su sueño -visitar Nueva York, capital de la cultura de finales de siglo-, le llevará a sentir curiosidad por la música que define a esta ciudad, el jazz. Así el interés creciente por ella completará su formación musical cosmopolita. De hecho, *Ventanas de Manhattan* es un rendido homenaje a esta ciudad a través de la vida que pueblan sus calles, pero sobre todo, a través de la música que la caracteriza. En ella asistimos asombrados a los conciertos de los músicos callejeros; a los que se dan en los pequeños locales, y como no a los de dos grandes divas del jazz: Paula West y Dee Dee Bridgewater.

Del mismo modo que decide la música que escucha (dentro del rock, no elige a John Lennon o Mick Jagger, sino Jim Morrison, un roquero intelectual; la música clásica y el jazz); del mismo modo decíamos, elige enriquecer sus lecturas. De las lecturas de su infancia—Verne, Stevenson, Poe, y Cervantes—, pasó en la adolescencia a la de Bécquer, y las menos habituales de Giovanni Papini, Mika Waltari, Marsé, Miguel Hernández, Proust, la novela del XIX, Borges, Vargas Llosa, Stendhal, Balzac, Flaubert, Onetti... Como él mismo declara, “el escritor es gran parte un lector, y lo mismo que a una cierta edad un hombre es responsable de los rasgos de su cara, el escritor también es responsable de las lecturas que ha elegido, de los libros que ha cimentado su propia tradición” (Muñoz Molina, 1998, 208)

Como podemos ver su formación heterogénea rompe con los paradigmas que establecía el dogmatismo de un intelectual de la izquierda. Un militante antifranquista no

debía leer literatura americana, ni escuchar la música colonial; debía leer sólo a Miguel Hernández y al castizo Delibes²¹ y escuchar la música protesta. “La cultura de la resistencia española se movía en un mezquino sistema de antagonismos, de tótems y de tabúes cuyo resultado más corriente era la asfixia creativa por falta de oxígeno intelectual” (Muñoz Molina, 1998, 208).

Y no sólo en cuanto a su formación rompe con los intelectuales de su generación; del mismo, Muñoz Molinazo hace en su respuesta ante su inclusión en esta nueva generación de escritores jóvenes. Él se siente incómodo dentro de los excesos de la vanguardia, “así que no sólo me encontré perteneciendo a una generación: también a una generación espontánea, una alegre cuadrilla de expósitos iconoclastas, de huérfanos irreverentes a los que lo más selecto de la crítica celebraba como geniales sus declaraciones de ignorancia y desprecio” (Muñoz Molina, 1998, 213).

Y, aunque roza en algunas de sus obras la estética postmodernista de la experimentación, pronto se decide por la novela basada en la biografía, en la historia y en el neo realismo. A tal respecto dice Georges Tyras: “Entre los ejes que configuran el mundo moliniano, quizá los más llamativos (...) sean la problemática de la inserción del personaje en la Historia nacional reciente y la proyección personal del autor en la intriga” (Georges Tyras, 97, 140). Muñoz Molina es un escritor volcado en la recuperación de la memoria individual y colectiva.

Pero, finjamos que no hemos leído ninguna de sus obras, que no sabemos nada de él y queremos informarnos sobre su obra, y comenzar a leerlo. Atengámonos a los datos que las editoriales –Seix Barral y Alfaguara- dicen de él en las solapas y las cubiertas, en los paratextos.

Los inicios fueron difíciles, el joven administrativo del Ayuntamiento de Granada intentaba abrirse camino en el mundo de las letras publicando diariamente un artículo en el *Diario de Granada*. La recopilación de éstos será su primera obra publicada por él mismo. No es una novela, como cabría esperar, sino un dietario, *El Robinsón urbano*. Es una pequeña editorial de provincias, Silene Fábula, la que apuesta por su publicación en 1984. Dos años después la Diputación de Granada le publicará su

²¹ No queremos con este comentario desmerecer las obras de estos autores; sino la cortedad de miras de quienes veían en lo cosmopolita una debilidad, una impureza en la ideología de izquierdas.

segundo dietario, *El diario del Nautilus*. Sus comienzos no pudieron ser menos originales, dos dietarios en un momento en el que el género se está afianzando entre los lectores, y en editoriales de provincias. Ambas obras serán luego reeditadas por Seix Barral, toda vez que, alguien le hace llegar un ejemplar de la primera a Gimferrer en su visita a esa ciudad, y este poeta-editor se interesará por publicar sus obras.

En sus novelas y en sus dietarios hay referencias a esta etapa difícil de sus inicios. En “Las ciudades provinciales”, recogido en *El diario del Nautilus* se lamenta de las dificultades que tienen los escritores de provincias, ya que las grandes editoriales, afincadas en Madrid y Barcelona, les ignoran. Su obra “está escrita en el aire con la tinta inútil de los sueños. En las ciudades provinciales uno escribe siempre sobre el agua” (Muñoz Molina, 1986:114).

A partir de que Gimferrer le da a conocer, dejará de ser un joven escritor de provincias desconocido, para publicar con la editorial catalana. Con ella trabajará hasta 1993. Desde ésta última fecha y salvo alguna publicación hecha en Ollero & Ramos editores (Madrid), o en laguna otra como Renacimiento (Sevilla) o Calima (Palma de Mallorca), el resto de su obra es publicada por Alfaguara. Los libros de su primera época son los del descubrimiento, los años en los que recibe tempranos e influyentes galardones (el Premio de la Crítica, el premio Nacional, el Premio Planeta). Son los años que le procuran fama y celebridad que irán creciendo gracias a sus colaboraciones en la prensa nacional.

Pero retomemos las solapas de sus obras. Revisemos cómo se nos presenta en esta fase de descubrimiento a través de los paratextos de *Beatus ille*, *El Robinsón urbano*, *Diario del Nautilus*, *Beltenebros*, *El invierno en Lisboa*, *Los misterios de Madrid* o *El jinete polaco*. Un repaso rápido nos permite constatar que los datos que en ellas se vierten son ecos literarios, metareferenciales e intertextuales. Se nos muestra a un autor que hace de un cierto tipo de cultismo su signo distintivo -ya los títulos nos remiten a Rembrandt, al Amadis o a Verne-. Estamos ante un escritor que no oculta su cultura refinada. Los datos biográficos confirman nuestro criterio, en ellos se subraya su formación universitaria como tarjeta de presentación de un escritor desconocido todavía. Son datos fríos, escuetos, objetivos, relativos a su formación universitaria y a la sucesión de obras y galardones.

Años después pasará a publicar con otra gran editorial, Alfaguara, *Las apariencias*, *Ardor guerrero*, *Pura alegría*, *Carlota Fainberg*, *Sefarad*, *La vida por delante*, *En ausencia de Banca* y *Ventanas de Manhattan*. Esta editorial, por el contrario, a la hora de presentarlo, opta por una mayor ampliación, por una valoración más cualitativa. “Uno de los grandes escritores españoles contemporáneos”; “un narrador de gran hondura y de enorme capacidad”. Nos muestran su grandeza, su excelencia sin avales ni diplomas que la sostengan, una grandeza que se sostiene con su nombramiento como académico. Esta condición aparecerá hasta 1998 como colofón.

A partir de entonces aparecerá al inicio y se nos muestra como autor con numerosos seguidores, “suscita entusiasmo y expectación. Sus libros se esperan y son un “regalo” para sus incondicionales. El escritor del que se esgrimía su juventud como mérito (recordemos que él mismo renegará de él en *Pura alegría*), ahora es un escritor de éxito, cuyos artículos y novelas son esperados por los lectores. Con sus dos últimas obras, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna* de nuevo regresa al amparo de su primera editorial, Seix Barral, y en ambos casos se enumeran tanto sus obras como sus premios, pero sobre todo se la sitúa al amparo de escritores como Lorca, Salinger o Philip Roth.

El conjunto de su obra no se limita a sus novelas, sino que además ha colaborado de forma asidua con diversos diarios publicando artículos periodísticos que luego ha reunido en posteriores volúmenes: *El Robinsón urbano*, *Diario del Nautilus*, *Las apariencias*, *La Huerta del Edén*, *La vida por delante*, *Escrito en un instante* y *Unas gafas de Pla*, que serán objeto de nuestro estudio. Junto con aquellos relatos que suponen una renovación de la concepción de la novela aportando planteamientos nuevos como *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad* y *Ventanas en Manhattan* y *El viento de la Luna*.

Él siempre ha sido coherente con su afirmación de que lo importante de un escritor es su obra, y de que es a través de ella como debe comunicarse con su público, por eso no se presta a participar en tertulias, ni a dar charlas que mantengan el interés del lector. Por lo general, no mantiene relación con otros escritores, salvo que sean amigos personales. Se niega a participar en los elogios “interesados” y en el ataque no menos “intencionado”. Recientemente lo nombraron Director del Instituto Cervantes, lo que lo mantuvo alejado dos años en Nueva York, ciudad mítica para él.

El alejamiento de nuestro país y del ruido de la crítica y de la intelectualidad nacional, le permite verse a sí mismo con autenticidad, y crear sin la tensión de sentirse observado y controlado.

Éste éxito fulgurante provocó que un sector de críticos, intelectuales, y como no, al público lector que arrastraban, que lo recibían como mínimo con desconfianza. Estas dudas eran instigadas desde altas instancias en un intento de minimizar la importancia de su obra. Pero a pesar de parte de la crítica y de algún sector de la intelectualidad española que ha intentado minarlo sin conseguirlo, su éxito ha ido aumentando, ha cosechado un premio tras otro con cada una de sus obras.

La polémica surgió con la obra de Umbral, *Las palabras de la tribu*, en la que arremetió contra gran número de escritores jóvenes hispanos. Continuó con el ataque que Cela vertió en *Noche de tahúres*, en la que para elogiar a uno de sus escritores preferidos, Raúl del Pozo, atacó a Muñoz Molina, acusándolo de “aprovechado”, de “estar a la que cae”. Éste le contestó que era poco elegante y carente de fundamento, el atacar a un escritor para elogiar a otro. Cela de nuevo le atacó en “Pavana para un doncel tontuelo”, donde le acusó, sin conocer en realidad su obra, de ser un acólito del Gobierno.

Era notoria la influencia que ejercía el Premio Nobel en un sector de la crítica y sobre todo en parte de los lectores, que por eso, en esos años le llamaban, “escritor de la “bodeguilla”. Los que hemos leído con interés su obra, sabemos que, si por algo se ha destacado en sus dietarios, ha sido por ser un intelectual crítico de izquierdas claro heredero de la Ilustración, pero no por ello cegado a las injusticias y a aquellos aspectos poco éticos de la política del PSOE en sus años de gobierno. Su implicación con la sociedad es una continuación de posturas como las de Larra, Galdós o Baroja, quienes mantuvieron una presencia constante en la prensa.

Aquella controversia no impidió que fuera elegido miembro de la RAE, reconociendo así su gran labor como escritor. Sus libros, sus artículos, las entrevistas concedidas así como sus conferencias, nos muestran una persona entregada por completo a la literatura, llegando a convertirse ésta como soporte vital, todo lo que le rodea lo transforma en literatura.

Muñoz Molina se había dado a conocer en un momento clave de nuestra narrativa, los años ochenta. Los críticos pronto le adscribieron a la nueva generación de narradores; una generación con fronteras imprecisas y de cronología variable. Una generación que siente placer por el relato. Las décadas anteriores fueron las de la experimentación y el rechazo al realismo social, claros exponentes son Juan Benet y Juan Goytisolo. La nueva generación creó un nuevo modelo de narración, un híbrido entre la experimentación y el relato recuperado, una narración posmoderna.

Él mismo, en 1998 hace un breve análisis de la crítica de los años ochenta. Entre los nuevos narradores estaba de moda ser sobre todas las cosas: novelista, joven y no reconocerse heredero de nadie, no haber leído nada, carecer de “padres”. Él, perteneció a esa generación, no se reconoce en estos rasgos, y ve como una aberración esos méritos. Publicar antes de los treinta una obra maestra no es meritorio ni exclusivo de ese momento, como él señala en *Pura alegría*, ya lo hicieron antes Galdós, Thomas Mann o Vargas Llosa. Ser un iletrado no es un mérito, sino un demérito, no se es un escritor más culto, sino mejor. Y reconocer las herencias es ser agradecido con quienes le han ayudado a “hacerse” escritor.

Este “viento de estupidez y frivolidad que atravesaba la cultura española no era exclusivo de mi propio país (...) el analfabetismo satisfecho y la voluntaria ignorancia (...) eran síntomas universales de la postmodernidad” (Muñoz Molina, 1998, 213). Su concepción de la novela era radicalmente distinta. Él, como Eduardo Mendoza prefería recuperar la pasión por una historia usando el prespectivismo, la parodia, el humor, la investigación.

Por ello, cuando publicó su primera novela *Beatus ille*, un sector de la crítica no vio con buenos ojos esta ruptura con la estética imperante, se le acusó de “vetusto” y “bolchevique”. Era un escritor joven -no llegaba a los treinta-, luego estaba entre los parámetros que se pedía entre la intelectualidad que estaba de moda; pero, sin embargo, su técnica narrativa no respondía a los cánones que dictaba dicha moda; y su temática estaba anquilosada, la revisión de nuestra historia era algo propio de antiguos. Afortunadamente, con el tiempo, se ha demostrado, no sólo que la obra sigue estando en vigor, sino que fue un adelantado en su época, por su temática, después han sido muchos los escritores que han tratado el tema de la revisión

histórica. Y, respecto a la técnica utilizada, la mezcla de metaliteratura, novela histórica y de intriga fue todo un acierto para su éxito.

Ya desde su primera novela, desde sus primeros dietarios, vemos que Muñoz Molina coincide con Luis García Montero en la concepción de lo que debe ser un escritor. Para ambos lo privado y lo público no están divididos. Frente a los que creen que el artista debe preocuparse de la estética y mantenerse alejado de la historia; ellos consideran que la estética del texto está ligada a la historia de una forma ineludible, más allá de la voluntad del escritor.

Frente a la literatura fetiche, una literatura apartada de la vida, centrada en sí misma, que permite al escritor pavonearse ante la mirada atónita de los lectores, “(...) La literatura de simulacros es como un narcótico que nos induce a la pasividad de los fumadores de opio (Luis García Montero, Antonio Muñoz Molina, 1994, 56); frente a ésta literatura, ellos defienden una literatura que les regrese al realismo individual e histórico; una literatura que será la reivindicación poética y política de su “yo”. Ésta es el eje argumental que guiará a Muñoz Molina desde su primera novela, *Beatus ille*. En toda su obra podemos observar una estrecha vinculación entre su propia vida y la literatura, y entre realidad y ficción. Si la experiencia personal necesita ser transformada en ficción para ser narrada, la ficción encuentra sus fuentes en la vida que nos rodea. Muñoz Molina tan sólo hace lo que ha aprendido de los grandes artistas, de escritores como Flaubert, o pintores como Vermeer, partir de la realidad para convertirla en ficción, es el único modo que tiene el artista de decir la verdad, y el arte nunca puede existir alejado de ésta.

UNA INTERESANTE TRAYECTORIA COMO DIETARISTA

Muñoz Molina está considerado actualmente como uno de los mejores novelistas del panorama literario español. Rastreando su obra - eminentemente autobiográfica-, a través de las entrevistas que ha concedido, y a través de los datos referidos en las solapas de sus libros, hemos conocido como fueron sus comienzos. Tras frustrados intentos de escribir algo que le satisficiera y que fuese aceptado por las editoriales, se inició en el campo de las letras cuando era un modesto administrativo del Ayuntamiento de

Granada. Se dio a conocer con la publicación de unas series de artículos en un periódico granadino de nueva creación, *El Diario de Granada*, “nadie me pidió que escribiera, porque nadie me conocía. Fui al periódico de un amigo mío, el periodista Antonio Ramos Espejo, le ofrecí una colaboración y para mi sorpresa la aceptó” (Muñoz Molina, diálogo mantenido por Internet con los lectores de *El País*, 2002).

Lo que comenzó como una publicación semanal -dado su valor testimonial y el creciente despunte de este autor con una gran capacidad prosística-, pronto se convirtió en un dietario, estos artículos fueron recogidos bajo el título de *El Robinsón urbano*. A este dietario pronto le seguiría otro, *Diario de Nautilus*. Las dos obras tenían un aire de anotación personal, presentadas como artículo periodístico. Eran sin lugar a dudas una forma de expresar lo privado, el “yo”. En ambos títulos, Muñoz Molina hace uso de las metáforas puras del dietarista, en ellas presenta al dietario como un Nautilus, y al dietarista como un Robinsón.

En *Ventanas de Manhattan* recuerda estos inicios como escritor, “revivo en Manhattan el estado de trance que conocí en una plaza de Granada una tarde de verano, cuando tenía veinticinco años, cuando descubrí de pronto (...) contagiado por la lectura de De Quincey y de Baudelaire, que el espectáculo de la ciudad a mi alrededor contenía todas las posibilidades de la literatura(...)”(Muñoz Molina, 2004, 341). Es entonces cuando inicia su andadura como autor de artículos a imitación de sus maestros, artículos que publicará con emoción, -la misma emoción y el mismo temblor de piernas que siente ante la reciente entrevista con su editor en la ciudad neoyorquina-, la misma emoción que de nuevo sentirá antes de la entrevista con Gimferrer y Mario Lacruz, editores de su primera novela.

Como ya hemos comentado, la primera de estas recopilaciones llegó, casi por casualidad, a manos de Pere Gimferrer -gran dietarista, poeta catalán y director de Seix Barral-, y, éste, interesado en ella, le pidió una novela que no fue otra que *Beatus ille*, que se publicaría en 1986 con gran éxito. Éste será su trampolín de lanzamiento al mundo literario. Desde entonces, cada vez que Muñoz Molina ha publicado una obra, el éxito entre sus lectores ha sido garantizado. Y no sólo con sus novelas sino también con sus dietarios, que ha seguido publicando desde entonces.

Paralelamente a la evolución que observaremos en su obra como novelista, podemos hablar de una cierta evolución en sus dietarios. Así encontraríamos una primera etapa, en la que escribiría *Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus* que responden a una estética postmodernista –la misma que le inspira *Invierno en Lisboa* y *Beltenebros*- En estos dos primeros dietarios escribió artículos rabiosamente intelectuales, “hermosamente intoxicados de literatura” dice de él Elvira Lindo en la introducción a *Las apariencias*.

Es esta obra, *Las apariencias*, la que marca un giro en su creación literaria. Cambia la forma de mirar la realidad, reniega ahora de su posible enfermedad literaria, de ese exceso de estética posmodernista, y abre las ventanas de sus obras a la realidad, al neo realismo. Estos cambios responden al cambio que se ha producido en su trayectoria e intereses personales y en sus intereses (se ha separado de su primera mujer, se ha casado con Elvira Lindo y se ha trasladado a Madrid dedicándose de lleno a la literatura).

Ese cambio en su manera de ver al realidad, y lo que ello implica -el abandono, en cierta medida, de una estética postmodernista-, es sin lugar a dudas importantísimo, pero no es el único que encontramos. La evolución real se produce en la narrativización del “yo”. Al igual que ocurrirá con sus novelas, en los dietarios de su segunda etapa, Muñoz Molina encuentra un personaje -él mismo-, que ha permanecido agazapado en sus primeros dietarios. A partir de *Las apariencias*, el “yo” del narrador aparece con una mayor soltura, manteniendo, sin pudores innecesarios, un diálogo directo y confidencial con el lector. El yo será el narrador-personaje de todos ellos. Aunque, todavía encontraremos artículos como, “Las máquinas del tiempo”, recogido en *Las apariencias*, en los que su “yo” aparece púdicamente a través de la máscara de un tercero, un amigo que no es otro que el propio Muñoz Molina.

Es esta obra la que marca la transición entre el Muñoz Molina de la llamada “nueva narrativa”, de la narrativa postmoderna -que tantos éxitos le había granjeado-, y la nueva etapa como dietarista en la que se entrega a escribir implicándose de una manera más directa, descargándose de pudores superfluos. Una etapa en la que lo vemos volcado por entero en esa pasión por mirar la realidad y transformarla en literatura, y no tanto, en mirarla a través de la literatura.

Hemos de señalar otro aspecto importante en su evolución, su implicación, su compromiso con la realidad que transforma en literatura. *El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus* fueron concebidos como una nota personal literaturizada; pero, en ellos, ya se percibe la actitud del intelectual de izquierdas, heredero de la Ilustración, que se desarrollará a partir de sus siguientes obras: *Las apariencias*, *La huerta del Edén*, *Escrito en un instante*, *Unas gafas de Pla*, y *La vida por delante*. Estos dietarios han acentuado el componente confesional, ideológico y moral que ya se preveía en sus artículos primeros. Son obras en las que manifiesta con rotundidad sus convicciones ideológicas desde una postura rigurosamente independiente de ilustrado. Mantendrá esta postura a lo largo de toda su andadura como escritor siendo “los nervios centrales” (Jordi Gracia, 2001, 452) de toda su obra.

En esta segunda etapa, la realidad que inunda sus obras, tiene tanta fuerza narrativa que, unos personajes -que él recoge de una mera noticia periodística o que transitan por las calles de la ciudad-, cobran identidad propia y, se apoderan de tal forma del relato, que es preciso dedicarles un relato corto. Del mismo modo, fragmentos clave de su vida no pueden quedar reducidos a un mero artículo, y llegan a convertirse en novelas. Así, a partir de unos artículos, se desarrollarán relatos cortos, y auténticas novelas-dietario como veremos más adelante.

A pesar de esta evolución, Muñoz Molina mantendrá un rasgo en toda su obra dietarística: la tendencia a mirar, a tamizar toda la vida a través de la cultura, que se iniciara en sus primeras obras por influencia de Cervantes y de Borges-. Toda su obra dietarística está plagada de citas del mundo de la literatura, del cine, de la música, de la pintura. Por las páginas de su obra desfilan (Zuloaga, J. Vida, Murillo, Velázquez, Brueghel, Scott Fitzgerald, Los Beatles, B. Dylan, J. Morrison, Janes Joplin, Jimmy Hendrix, Quincey, Allan Poe, Joyce, Baudelaire, Oscar Wilde, Proust, Cavafis, Alberti, Lorca, Cortazar, Borges, Cela, León Felipe, Lauren Bacall, I. Bergman, Fellini, Hitchcock, Marilyn, etc). Estos personajes son traídos al relato a través de un hecho, de una anécdota cotidiana. Así, cultura y palabras permiten al autor la creación de una realidad insólita. Es su visión de la realidad, una aventura personal en la que tamiza lo cotidiano y sus recuerdos a través de la cultura, y al tiempo hace pasear la cultura como personajes reales de carne y hueso.

Podemos establecer una clasificación de sus dietarios, no tanto evolutiva, que sí lo es, cuanto basada en la técnica narrativa que usa en ellos. Entre todas sus obras dietarísticas podemos observar tres tipos: en primer lugar aquellas cuya escritura ha sido periódica, cuyos artículos han ido apareciendo semanalmente en un periódico (*El Ideal, Diario de Granada, El País, ABC*), y que posteriormente él ha seleccionado y publicado en formato de libro -*Diario del Nautilus, El Robinsón urbano, Las apariencias, La huerta del Edén, Unas gafas de Pla* o *La vida por delante*. Éstas podríamos considerarlas dietarios puros, escritos para aparecer en prensa con una clara conciencia de unidad lo que le permitirá una recopilación posterior.

Se trata de obras que él ha escrito o bien por iniciativa propia o a propuesta del periódico -como es el caso de *La huerta del Edén*-, lo que le impone en cierta medida un punto temático de partida. Son obras que, como ya indicábamos en nuestro análisis del género dietarístico- se van construyendo por entregas, obras cuyo éxito no es el impacto repentino, sino la espera y la complicidad del lector que colabora en su construcción. En ellas no hay un hilo conductor al estilo de la narrativa tradicional, sino que su lectura es libre. Sin embargo, como podremos observar cuando las analicemos, todas ellas tienen una unidad, ya sea formal, cronológica, de carácter filosófico o temático que permite al lector tener una visión conjunta de la obra.

En segundo lugar, nos encontramos con un auténtico poemario *Escrito en un instante* que ha sido escrita a petición de un periódico, *Diario 16* y de la emisora de radio, Radio Nacional, marcándole una extensión muy corta, quince líneas o tres minutos; y un formato en la segunda parte de la obra, el libro de viajes. Estas imposiciones, lejos de constreñirle su capacidad creadora, le han servido de ejercicio para encontrar su voz narrativa. Él ha confesado que se trataban de pequeños poemas al estilo de Baudelaire. Tienen la misma concisión y brevedad de un poema, de una burbuja de la realidad. Esta obra, tal vez podría adscribirse al primer grupo, pero su brevedad y el motivo al que responde hace que la pongamos en grupo aparte.

En tercer lugar, hay otro tipo de obras, las que ha escrito con clara voluntad de construir un relato con carácter más unitario y que responde, en cierta medida, a los cánones de la narración (un narrador, una historia, unos personajes y una o varias tramas que conducen el relato). Son dietarios pero también son novelas. Hablamos de

Ardor guerrero, Plenilunio, Sefarad y Ventanas en Manhattan. No se trata de un mismo tipo de relato, cada una de ellas presenta un modelo narrativo distinto, como veremos más adelante. La primera, *Ardor guerrero*, es un híbrido entre dietario, autobiografía y memorias. *Plenilunio* basa su hibridez en la mezcla fermentada del dietario, la falsa novela policíaca y la novela reportaje. *Sefarad* es una autoficción, una mezcla entre el dietario, la autobiografía y el periodismo. Y por último, *Ventanas de Manhattan* supone de nuevo un reto narrativo, en ella se mezcla el dietario, el libro de viajes, la crónica o el reportaje periodístico, y todo ello tamizado por una narrativa filmica.

Ninguna de las cuatro, a diferencia de los otros dietarios, ha sido escrita para ser publicadas en la prensa diaria, sino con una clara voluntad de unidad de relato. Y, como podremos observar en su estudio, con un planteamiento de la narración totalmente novedoso y distinto en cada caso. En todos los casos, nuestro autor ha trasgredido las convenciones literarias establecidas y sorprende al lector al romper el canon establecido. Son obras abiertas, pluridimensionales y ambiguas, por lo que el lector, lejos de hacer una lectura relajada, debe hacer un esfuerzo interpretativo. El lector sabe que debe leerlas de distinta manera y acepta el reto sintiéndose colaborador del proceso creativo.

Pero a pesar de las diferencias evidentes entre las primeras y las últimas, se trata de obras que muestran un “continuo”. Son la expresión plena y extendida o abreviada y fragmentaria, pero en ambos casos, nítida, de la concepción que tiene Muñoz Molina de su mundo y de su labor como escritor. En todas ellas podemos comprobar una misma identidad de tono y de contenido.

La lectura seguida de estas páginas nos permite entrar en su mundo personal, encontrar su pensamiento con el que los lectores nos identificamos. Es un mundo rico en reflexiones literarias e ideológicas expresadas con la misma pasión con que vive la vida diaria. Él pasa ante los hechos con espíritu ávido, curioso, con la pasión de la aventura intelectual. Así, recoge una visita al teatro, una lectura, un paseo, una noticia, las palabras de un compañero de viaje... Todo le sirve de excusa para, a partir de la anécdota, adentrarse en una reflexión más profunda cerrando cada artículo con una “sentencia”, con una glosa.

La cuidada selección de los temas, la pasión intelectual que despiertan en él, el entramado de emociones, de sentimientos, de recuerdos, nos muestran a un escritor que se cree llamado a comprometerse. Al mismo tiempo manifiesta gran curiosidad por lo oculto, lo fantasmagórico -sobre todo en sus primeros dietarios-, debido a la influencia de Cervantes y Borges, de quienes aprende la tendencia a literaturizar la realidad. Las reformas sociales, los actos culturales, las evocaciones personales, literarias, artísticas, cinematográficas... son otros de los muchos asuntos que trata en su obra. “Me inspiro mirando las cosas que pasan a mi alrededor, lo que leo, lo que me gusta, lo que me irrita. La presión de la vida y la hora de entrega es una palanca extraordinaria para la inspiración” (Muñoz Molina, diálogo mantenido por Internet con los lectores de *El País*, 2002).

Antonio Muñoz Molina pretende dar un testimonio de la vida que le rodea desde su ética, desde su moral de intelectual de izquierdas, comprometido a la par que desengañado, para ello elige una fórmula literaria abierta que tiene un sentido estético y novedoso, el dietario. Su formación -ha leído a Azorín, a Pla, a Xenius, a Ruano, a Unamuno, a Camba...-, le ha servido para forjarse como escritor de este género de la posmodernidad.

Es un solitario, un moralista que se propone defender su posición con el único instrumento de la que dispone: sus palabras. Toda su obra de dietarista y sus novelas están impregnadas de su concepción determinista de la vida, frente a la que nuestra rebelión fracasa de una forma u otra. Recoge en ellas el dolor, la pérdida, el despojo de la vida; las secuelas de la Guerra Civil y la dura posguerra; su preocupación por la educación, por la incultura de los jóvenes, por las injusticias sociales, por los totalitarismos del pasado y del presente, como el terrorismo de ETA y la vida del País Vasco y por la política del momento. “La implicación del escritor en la actualidad no es un fenómeno moderno. Piense el los grandes nombres: Larra, Galdós, Ortega, Baroja y todo el 98 mantuvieron una presencia constante en la prensa” (Muñoz Molina, 1997, 2).

Algunos lectores interpretan esta preocupación como una obsesión, impropia el momento histórico que estamos viviendo, en el que se obvia todo tipo de compromiso y de responsabilidad. Realmente se trata de una motivación histórica, moral y personal que hermana un libro con otro, tanto sus dietarios como sus novelas.

Él se siente responsable tanto de la realidad que le rodea, como de su historia, por ello a lo largo de toda su obra hay una constante búsqueda de la conciencia moral e histórica.

Para poder comprender los dietarios de Muñoz Molina, es necesario que partamos de su mismo punto de vista, desde su misma forma de ver la vida como un viaje en el que el viajero tiene una cierta forma de mirar lo que ve, afrontando su rareza y los contrastes. Él -gran lector de Flaubert- hace suya la concepción del viaje que éste tuvo; así, en sus viajes presta atención a todo, y permite que su cerebro se abra y se enriquezca, así inspecciona, averigua y conoce la realidad. Este precepto de la mirada (que encontramos en la obra de Flaubert y en la de Pla), es uno de los rasgos que dominan su obra, desde la primera, como escritor en ciernes, a la última, ya como autor de obras maduras. No se trata de un viaje físico, sino de una actitud a la hora de aventurarse en lo cotidiano, de mirar la realidad distinguiendo lo que una mirada perezosa no ve. Por eso hace del viajero, de un cierto vagabundo o transeúnte, del viaje y la forma que tiene de ver la realidad, los recursos literarios principales de obras como *El Robinsón urbano*, *Diario de Nautilus*, *Las apariencias*, *Escrito en un instante* *Unas gafas de Pla*, *Sefarad* o *Ventanas de Manhattan*.

¿Qué es lo que impulsa a Muñoz Molina a transgredir las fronteras del mero artículo literario -publicado o no en prensa-, y pasarse a la novela-dietario? ¿Cuándo se produce este giro? ¿En qué momento su defensa de los valores ilustrados, su compromiso, no se verán reducidos a los artículos de periódico, sino, que pasarán a formar parte de sus novelas, transformando lo que antes era mera ficción, en el ámbito más adecuado de transmisión de ideas? Estas y otras preguntas las iremos contestando a lo largo de nuestro estudio.

Pero, antes creemos interesante, tratar brevemente primero cada uno de sus dietarios ateniéndonos a la cronología, a la procedencia de sus trabajos, a los motivos de la selección a agrupación, a la elección del título, a las circunstancias contextuales de su publicación y a los temas que se recogen en ellos; y en segundo lugar, analizar en profundidad la retórica específica que utiliza Muñoz Molina en ellos.

DESCRIPCIÓN GENERAL

■ *El Robinsón urbano*: un viajero-náufrago de nuestra sociedad



No es su primera novela, pero sí su primer libro publicado, toda una osadía como escritor. *El Robinsón urbano* es el título genérico que dio a una serie de artículos con una clara unidad entre sí y que publica entre 1982 y 1983 en *Diario de Granada*. Poco después los recoge bajo el mismo título en la editorial Silene Fábula en 1984; en 1988 volvió a reeditarse en Pamplona y, en 1993 la editorial Seix Barral editó de nuevo la obra con una tirada mucho mayor. Los artículos que aparecen bajo este título, no son todos los

publicados en el diario granadino, eliminó una cuarta parte para dar a la obra un mayor sentido de unidad.

A través de sus relajados paseos sin ir a ninguna parte nos presenta una ciudad mitificada, Granada. Una Granada que nadie se para a ver por el ritmo de vida trepidante, pero, que él nos muestra con todos sus personajes, los náufragos, los Robinsones que la habitan silenciosamente: mendigos, borrachos, mutilados. Es la visión de un humanista ilustrado, quien, con su crítica e ironía, nos presenta un compromiso con los más marginados de la sociedad con una estética claramente literaria.

La Granada del libro es evocada por un narrador, un “yo” pudoroso, un cronista que no se desvela, y del que nunca averiguamos su nombre. Es esta voz narrativa y el estilo, esto es, la forma de mirar, lo que dan unidad a estos textos. De esta forma no estamos ante una amalgama de artículos, sino, ante un conjunto de piezas encajables unas con otras. Si bien es cierto que no hay una intriga de principio a fin, sin embargo, nuestro interés como lectores es captado por la obra, y, acompañaremos en su viaje por las calles y parajes, a este narrador que amparado en su anonimato, habla y habla.

Es una reivindicación de la soledad y de la rebeldía²² en su ciudad, a la que critica a la par que homenajea. Es Robinsón un náufrago perdido en las “oscuras aguas” de Granada, a la que pasa por un tamiz literario, y a la que convierte en un mito de la literatura equiparándola a la Alejandría de Cavafis, con la que él mismo la identifica al comienzo. Granada con sus calles y plazas (Bibarrambla, Plaza Nueva, la Alhambra, el Paseo del Darro...) se convierte en personaje literario.

Además de Granada, en la obra aparecen otros tres personajes: el primero, el propio autor, que conduce el relato en primera persona, pero que pocas veces aparece revelado. Éste se manifiesta sobre todo, a partir de la misiva que le dejará al final otro de los protagonistas y que da título a la obra. El segundo, su amigo -su alter ego, Robinsón; y, el tercero, el maestro Apolodoro -quien funciona de super ego-, extraño judío sefardí, que aporta una gran dosis de enigma y fantasía a la obra. Entre los tres, nos dan su peculiar visión de la ciudad adornada con la perfección de su prosa.

Estos personajes tienen unos nombres alegóricos propios de su identidad un tanto artificiosa e irreal, máscaras de unos interlocutores mediante los que se ayuda para construir la obra. Apenas hay perfiles psicológicos de ninguno de los tres, y acerca de su conducta, sabemos sólo lo necesario para conocer su deambular por la ciudad. Esta escasa identidad de los personajes no es un defecto o una deficiencia del autor; todo lo contrario, es intencionada, ya que la verdadera protagonista, como veíamos es Granada.

Podemos pensar que Muñoz Molina sólo nos habla a través de este narrador pudoroso; pero, si analizamos la actitud de Robinsón y su misiva final protestando ante el destino y la identidad tediosa que le ha obligado a arrastrar a lo largo de la obra nuestro autor, podemos llegar a entrever que, quien habla a través de Robinsón, es el propio Muñoz Molina. Las palabras de Robinsón e incluso su huida final es una muestra de los deseos del autor joven que desearía rehacer su destino, que no se resigna a vivir esa vida de provincias que le asfixia, que no acepta su anodina existencia de oficinista -como años más tarde nos recordará en “Tu nombre” y “Olimpia” en *Sefarad*-. En este mismo sentido Justo Serna comenta, “irse de la ciudad también es, pues, la solución, la meta o el objetivo de quien no quiere seguir

²² Es la misma actitud que veremos en los personajes de sus novelas, representantes del antihéroe, actitud que hereda de Onetti.

defendiendo la identidad estable que los otros convecinos la reclaman” (Justo Serna, 2004, 85)

Robinsón- Muñoz Molina huye al final, está harto de ser una máscara de paseante que deambula “libremente” por la ciudad durante unas horas, y que luego debe regresar a su verdadera vida y a su verdadero nombre. Es quizá por eso, que en la obra hay otro personaje que cobra cierto protagonismo, el Capitán Nemo, sombra constante que, procedente de la adolescencia de Muñoz Molina, y que será el protagonista de su siguiente obra.

Esta simbología entre personaje y autor es uno de los motivos de la elección del título; pero, hay otro y es el que nos manifiesta en el primer artículo “Escuela de Robinsones”. En éste que nos muestra la intención que persigue, él sigue las directrices marcadas por los grandes Robinsones de la literatura moderna -Quincey, Allan Poe o Baudelaire-, representantes de esa parte de la sociedad que nadie quiere ver, pero que a pesar de nuestra “ceguera aburguesada” existen como náufragos de las ciudades. Él, igual que hicieron los autores a quienes secunda, los muestra en su recorrido callejero sin rumbo fijo y acompañado sólo por su conciencia.

A lo largo de la obra, la cotidianeidad nos es presentada con una gran carga poética, los temas oscilan desde el asunto más baladí, como es el uso de la minifalda en primavera, hasta los asuntos con evidente compromiso social y político, sin olvidar la literaturización de lo cotidiano. Aborda temas trascendentales como la guerra civil española a través del episodio histórico y concreto del asesinato de Lorca en “Ángel exterminador”; este tema, tan traído y llevado por todos, es tratado aquí con sensibilidad, con respeto, con esa gran dosis de poesía que domina en toda la obra, pero asumiendo y acusando a toda la ciudad como responsable del asesinato.

Pero lo que predomina en toda la obra, como hemos indicado, son las situaciones cotidianas del día a día; la reposición de una película de Ingrid Bergman; el paseo por la ciudad en una mañana del veranillo de San Martín; el inicio de la vida cultural en la ciudad con la llegada del otoño; la ciudad en verano tras la celebración del Corpus... La realidad no sólo es observada, sino que es transformada en literatura, es literaturizada. Los protagonistas de los artículos son personas reales que son

elevados a personajes literarios situándose a la altura de los mitos de la antigüedad clásica, de la literatura o de la música moderna: Joice, Poe, Lou Red, Jim Morrison.

La crítica social, la solidaridad con los oprimidos es la actitud que domina en muchos de los artículos-capítulos. La amenazante presencia de los bárbaros-gitanos es tratada en “La feria de los bárbaros”; los náufragos-locos de Granada aparecen en “Capital de la locura”; los ciegos de la modernidad, los ciegos cantores y los que venden iguales aparecen mezclados con los ciegos de la literatura y de la cultura (Edipo, Lázaro de Tormes, Max Estrella...) en “Ciego en Granada”; la imagen de una niña desproporcionada paseada por su madre dentro de un carrito con las piernas colgando es la protagonista de “Los niños terribles”; y los borrachos de Granada, con todas sus tipologías habitan “El vino de los héroes”.

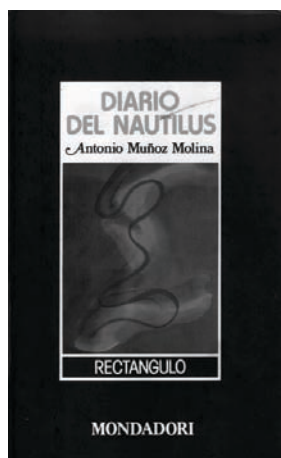
Los borrachos, los ciegos, los niños terribles son los antihéroes que defienden su libertad y su rebeldía frente a esa sociedad burguesa, esa gente de bien a la que molestan. Son los prototipos del antihéroe que presentan una visión desencantada de la vida. Es el tipo de hombre que será protagonista de sus obras posteriores, los antihéroes de sus novelas; mirones desinteresados y solitarios a imitación de Maigret o de Onetti. Así son los protagonistas de *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto*, *Beltenebros*, *Plenilunio*... Todos ellos reniegan de las estructuras sociales. Su creador, crítico con la derecha y escéptico con la izquierda nos presenta una visión desencantada que entronca con la de otro gran articulista del XIX, Larra.

Hemos recorrido la ciudad siguiendo la cronología del tiempo. Encontramos a Robinsón una mañana de primavera, y a lo largo del verano, del otoño y del invierno hemos paseado con él por la vida de Granada, para acabar dejándonos otro día de primavera. “Largo adiós que no se acaba”, capítulo que cierra la obra, es la despedida del protagonista. Como hiciera Augusto Pérez con Unamuno, Robinsón se rebela al autor y le deja sin previo aviso. Se despide con una carta en la que le reprocha el que lo tenga encerrado en Granada y que piense eliminarlo. Ante ello, él se va, convirtiéndose en náufrago del mundo sin patria, para gozar de la libertad que le otorga ser un Robinsón.

En ésta su primera obra, al igual que en *Ventanas de Manhattan* se convierte en un viajero inmóvil que sacia su curiosidad recorriendo la geografía real o imaginaria de una ciudad como Granada o Nueva York avistando desde sus miradores sus calles, sus personajes, su música, su pintura y sobre todo los pequeños detalles de la vida cotidiana que a través de sus obras comparte con el lector convirtiéndolo en un Robinsón, en un aventurero al tiempo que mantiene una actitud contemplativa de solitario impenitente.

Muñoz Molina ha iniciado su andadura en el dietario, en los libros de horas, como los denomina Sánchez-Ostiz. Obras de carácter testimonial, de reflexión de navegante-paseante solitario acerca de lo que le importa: la literatura, la cultura, el arte, la vida en sí misma con sus cotidianidades y sus grandes temas ya sean de carácter social, político o meramente “filosófico”. A partir de ahora y a lo largo de su trayectoria como escritor alternará la publicación de sus novelas con la de sus dietarios, y en no pocos casos son éstos lo más elogiados por los lectores.

■ *Diario de Nautilus*: el curioso impertinente



Se trata de su segunda obra dietarística, es la recopilación de los artículos publicados en el periódico *El Ideal* de Granada, desde septiembre de 1983 hasta fines de junio de 1984, a la que suma la “Dedicatoria” que apareció como epílogo en septiembre del 84. Editados primero por la Diputación de Granada, fueron reeditados en el 89 por la editorial Mondadori. De todos los artículos publicados deja fuera de la recopilación seis de ellos (“Espejo para un crimen”, “Elegía de los cines”, “Corazón arriba”, “Retrato de un artista que vuelve”, “Las manzanas de Tántalo” y “Las ciudades sumergidas”) Estos no presentan la misma solidez de estilo que los seleccionados y por otro lado tratan temas ya planteados en los recopilados.

De nuevo Muñoz Molina hace uso de una metáfora literaria para dar título a su obra. ¿Qué es lo que le lleva a elegir este título? ¿Por qué aparece insistentemente

a lo largo de sus páginas este personaje? Nemo no es un simple disfraz, sino que es el propio Muñoz Molina que decide identificarse como tal, no sólo en esta obra, sino que el recurso aparecerá también en otras. Ya en su obra anterior ha anunciado el protagonismo de Nemo, en relatos como, “La rampa en el espejo” o “Viajero en la honda noche”, en los que lo compara con Robinsón. Nemo es un privilegiado que desde su cabina sumergida observa el mundo que le rodea aislado en la soledad del imperio de la conciencia. Nemo y Robinsón son personajes de su mitología literaria que poseen la capacidad de mirar “sosegadamente” el prodigioso devenir del mundo desde su soledad inexpugnable. Es la misma actitud que mostraba Muñoz Molina cuando desde la ventana de su despacho de las oficinas municipales de Granada, desde su Nautilus particular, observaba el fluir de las gentes por las calles de Granada. El lector se siente identificado con estos personajes que transitan la obra de Antonio Muñoz Molina.

El capitán Nemo es un personaje conocido por los lectores de todas las generaciones. Muchos son los lectores que emprendimos esos viajes imaginarios y aprendimos más geografía gracias a las obras de Verne que en los propios manuales. Pero no nos llevemos a engaño, Nemo no es un aderezo ornamental que nos remite tan sólo a la niñez de Muñoz Molina. Es evidente que en su repertorio de referencias personales se incluye toda una mezcla, que va desde su herencia humilde y campesina, hasta sus lecturas más recientes, y, como no, las de su infancia y adolescencia. Verne –como él mismo ha declarado en muchas de sus obras, sin ir más lejos, en la última *El viento de la luna*- era uno de sus preferidos. ¿Pero quién es Nemo? Nemo es un misántropo que se aísla de la humanidad en su Nautilus. Nemo es Nadie, es Ulises peregrino ante el Cíclope. Nemo-Muñoz Molina renuncia a su nombre, renuncia a la identidad que la sociedad le ha dado y decide darse otra que él ha elegido.

Ya sabemos qué representa Nemo, pero la metáfora continúa. El Nautilus es un refugio móvil que le permite a Nemo-Muñoz Molina observar la realidad, No es un “buque de guerra”, sino que es una habitación, un cobijo que nuestro autor se da en una sociedad en la que se encuentra a disgusto. En su Nautilus literario Muñoz Molina, como el capitán Nemo, tiene su acerbo literario, sus lecturas, pero también

sus obras de arte preferidas y sus películas. Bienes y logros de la humanidad que es lo que le hacen soportable la vida.

El Nautilus es un recurso literario, es también un homenaje a quien tantos placeres le proporcionó de pequeño y, es además, una metáfora del viaje (de nuevo el viaje liberador). Las referencias al capitán y a su navío son numerosas. Nemo, como Robinsón, quiere huir a esas ciudades extranjeras que son promesas incumplidas para alguien que desarrolla una vida aburrida. Desde esta vida confortable, pero de letargo, se adentra en la existencia como una aventura. Se conforma de momento con huidas temporales de su ciudad adentrándose en esa realidad literaturizada, y en esas ciudades literarias de sus lecturas. Su Nautilus es la forma de superar esa vida tediosa de los domingos por las tardes en una ciudad de provincias. Así pues, el título no sólo nos remite a esta idea de refugio de esta vida resignada y tediosa, sino que reivindica el viaje del vagabundo, la exploración de la vida diaria con la misma curiosidad con la que lo hacía Robinsón.

Si *El Robinsón urbano* termina con una misiva de despedida antes de emprender su viaje, en este caso *Diario del Nautilus* se cierra con una dedicatoria en la que se invoca directamente la lector, personaje real de la misma, como lo era en los artículos de Larra. Ambas obras responden a un mismo tono, a una misma concepción del relato. Si bien no son novelas, sí son dos largas narraciones con la misma voz narrativa. Ambos pertenecen a un joven escritor inédito que residía en Granada y cuya experiencia está limitada a su Úbeda natal, al Madrid del franquismo en sus años como estudiante de Periodismo, y, a la Granada en que estudió Historia del Arte y, en la que desarrolla su trabajo de administrativo en el Ayuntamiento.

En esta obra continúa con la tónica iniciada por *El Robinsón urbano*, la obra está recorrida de continuas citas a escritores de distintas épocas (Proust, Poe, Borges, Cernuda, Cervantes, Onetti, Gil de Biedma, Baudelaire, Verne...) las mismas van de una mera mención de su nombre, a la cita literal de sus palabras, mostrándonos su gran riqueza literaria deudora de los grandes maestros a quienes homenajea. Estas citas le sirven también para establecer una intercomunicación con el lector cómplice, que es conocedor de ellas. Pero su erudición no se limita a la literatura, sino que se extiende a la filosofía (Heráclito, Platón, Sócrates, Marx, Hegel...; la pintura:

Velázquez, el Bosco, Piet Mondrian...); el cine (Grace Kelly, Ingrid Bergman, Cary Grant, Bogart, Hitchcock, Buñuel....)

La vida cotidiana se transforma en literatura. El cambio de temporada en los escaparates de los grandes almacenes de su ciudad; el amor más allá de la muerte; el terrorismo; el insomnio...son algunos de los temas que encontramos. El paso de su etapa adolescente, una adolescencia intelectualmente temeraria, a la madurez que ostenta cuando consigue un “trabajo respetable”, un trabajo que le obliga a ser un Ulises matutino camino de su oficina; o su prepotente ignorancia de adolescente, que le lleva a menospreciar la obra de Velázquez, error que luego sabiamente rectifica, son algunos de los temas tratados.

Cualquier excusa le sirve para aislarse de la cotidianidad, una noticia en el periódico, una lectura; pero incluso cuando ésta es ineludible, siempre encuentra el modo de transformarla literaturizándola, observándola con ojos diferentes. Cualquier objeto se le ofrece con su misterio, su mismo paraguas, o el hecho más anodino, todo es motivo de curiosidad. Partiendo de la anécdota aparentemente puntual y alejada de la literatura, y, gracias a su extraordinaria imaginación creativa, conecta sus ideas con anécdotas literarias similares provocando que la literatura descienda al mundo real y éste adquiera la trascendencia de la realidad literaria.

Antonio Muñoz Molina pretende acercarse a la realidad desde su aislamiento a través de la observación y la lectura. Sufre la misma enfermedad que Don Quijote, o Borges -otros grandes héroes literarios de nuestro autor-, sufre de literatosis. Para él, en esta primera etapa, es tan real lo cotidiano como la fantasía de los libros, incluso hay más fantasía en algunos instantes de la realidad que en la literatura, de ahí que aquella le proporcione verdaderos materiales literarios.

Una noticia o una vivencia son suficientes para conmovernos, pero es sin duda con aquellos artículos en los que trata lo más insignificante, lo menos trascendente, en los que consigue crear magistralmente auténticas greguerías, una realidad literaturizada. Es el caso de “Bestiario submarino” en el que las cosas acaban rebelándose, escondiéndose de nosotros, convirtiéndose en bestias que se mueven entre nuestros bolsillos. O “Microscopio y espanto” en el que los seres reales somos vistos de forma esperpéntica a través de las lentes de aumento de un microscopio

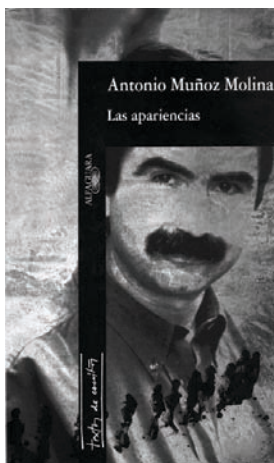
imaginario. O, sin duda alguna, “Exageración de mi paraguas”, texto borgiano por excelencia, en el que nos deleita con una greguería de un paraguas convirtiéndolo en personaje real de su fantasmagoría particular.

Una constante de *Diario del Nautilus* es la referencia que recorre a dos temas obsesivos para el autor: la memoria y el olvido. Dos temas que podríamos considerar como verdaderos hilos conductores de toda su obra -como articulista o como novelista-. Cuando hablamos de memoria no sólo nos referimos a los recuerdos que recupera de su infancia, (como la historia de un “vivo enterrado muerto” que su abuelo le refiriera de niño); recuerdos que le han hecho como persona; cuando hablamos de memoria, también nos referimos a la memoria histórica, a los recuerdos-homenaje de la época de la República y de la generación perdida. Él se siente deudor con los que vivieron estos momentos, es heredero de esta historia de los perdedores. Es gran defensor de aquellos valores que defendía la República y deudor de los maestros del 27, de la generación que la cultura y la sociedad española perdieron.

En este, *Nautilus*, en este refugio de la realidad, Antonio Muñoz Molina, -recurriendo de forma constante a la memoria de la sociedad y a la suya en particular- ha conseguido vencer el olvido creando un imperio de la conciencia en el que literatura y realidad se mezclan de tal forma que el lector llega a creer que “navega” en un *Nautilus* desde el que observa una realidad plagada de fantasmagorías. “Uno escribe para combatir el olvido, para rescatar en las palabras el tiempo gastado por los relojes, pero sucede, (...) que hay un instante en que la línea recta de la máquina de escribir descende, como el hilo de Ariadna, a regiones no iluminadas por la conciencia, y revela paisajes donde la memoria sumergida se confunde con los sueños que no fueron recordados al despertar” (Muñoz Molina, 1996, 55).

Estas dos primeras obras están encadenadas entre sí, por un lado, como señala Andrés Soria Olmedo, usando los términos de José-Carlos Mainer, ambas tienen una tendencia a la “reprivatización”, esto es a la expresión de un “yo” que “se desdobra en un personaje solitario y observador” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 25). Por otra parte, como recoge el propio Andrés Soria Olmedo, *Robinson y Nemo* se entrelazan, “La rampa en el espejo” o “Viajero en la honda noche” que figuran en su primera obra, como ya hemos referido más arriba, nos anuncian al capitán Nemo; en este último se comparan los taxis, refugio de los noctámbulos, con el submarino del capitán Nemo.

■ *Las apariencias*: microrelatos que ofrece la vida



En 1995, cuando ya era un autor de prestigio y acumulaba premios y galardones, Muñoz Molina publica este nuevo dietario, un libro aparentemente menor, un interludio entre la primera etapa de sus novelas y la segunda. *Las apariencias* es el título de este tercer dietario compuesto por algunos de los artículos que se publicaron entre 1988 y 1991 en las secciones: “La última palabra” y “La cueva de Montesinos” del “Sábado cultural” del *ABC Literario*, y “Las apariencias” de *El País*, así como en las páginas de “Opinión” de este último periódico.

Podría parecernos un mero producto destinado a mantener el interés de los lectores entre novela y novela, una de esas obras que los editores mandan a las librerías para que sean colocadas en las estanterías de las novedades y mantengan la actualidad de sus escritores desplazando a los autores de la editorial rival. De hecho la obra aparece en la colección “Textos de escritor” constituida por obras de carácter misceláneo –recopilación de artículos, ensayos-, obras de “no ficción”

A la hora de su publicación Muñoz Molina ha realizado una selección de sus artículos desgranados entre novela y novela, y el orden que elige en su colocación es el cronológico; y, aunque, el primero de ellos, “La manera de mirar”, fue escrito después, ha sido colocado en cabeza como marco y presentación de los siguientes. En él, nos muestra toda una declaración de intenciones, estrechamente vinculadas a los cambios habidos en su propia vida: se ha separado de su mujer, con la que ha tenido tres hijos, ha dejado Granada, ha fijado su residencia en Madrid con la periodista y escritora Elvira Lindo, quien prologa este volumen.

De los artículos publicados en el suplemento “Sábado cultural” del diario *ABC* bajo el título de “La última palabra” tan sólo recoge “Un ladrón de libros”; quedan fuera del volumen todo un corpus que constituye una excelente muestra de las deudas literarias de nuestro autor. Son artículos escritos con una evidente intención literaria,

de prosa fluida y audaz en los que plasma una amplia cultura literaria y artística. “El ladrón de libros” parte de una noticia aparecida en la prensa sobre un “loco” cuya locura es robar libros que guarda sin leerlos. Esta locura le sirve de excusa para referirse a otros locos de la literatura: Don Quijote, Julian Sorel, Emma Bovary, grandes lectores que son arrastrados a la locura por su contacto peligroso con los libros, y éste es uno de los temas tratados en este dietario. De la otra serie de artículos que publica en el *ABC Literario* bajo el título, “La cueva de Montesinos” tan sólo recoge en *Las apariencias* tres: “Desconocidos”, “El reino de las voces” y “Las máquinas del tiempo.” Algunos de ellos son reflexiones sobre sus planteamientos como escritor, sobre la novela, el mundo del arte, otros son meras elucubraciones sobre temas puntuales. En todos ellos insiste en lo arriesgado y placentero a la vez que es vivir la vida desde el mundo del arte, y sobre todo desde la fantasía de la literatura.

Como hemos reseñado, sus dos primeros dietarios; son de un gran preciosismo, son textos en los que se multiplicaba al eco culturalista, exponentes claros, junto con sus primeras novelas de un modelo de escritura postmodernista. Eran textos que podemos concebir de un modo unitario, un todo coherente en el que el autor volcaba su formación literaria y musical casi por completo autodidacta. Eran dos obras de un escritor en ciernes, que mostraba los fundamentos de su cultura y sentaba las bases de un estilo que se estaba fraguando.

Comparado con estos, *Las apariencias* es una obra más contenida a la hora de exhibir la cultura de nuestro autor. Se trata de artículos escritos en una etapa en la que ya gozaba de amplio reconocimiento, en la que sigue publicando en la prensa, pero no en las páginas locales, sino en periódicos de tirada nacional y de mayor prestigio. Es posible que un escritor ya reconocido no precise de demostrar su cultura y erudición.

Las apariencias es una obra de menor densidad que sus dos primeros dietarios, estos están plagados de referencias, de apelaciones a clásicos, a autores modernos, al cine, a la pintura. Su tercer dietario muestra una mayor contención, como si la voz un tanto forzada del escritor en ciernes, ya se hubiese afianzado y no precisara de soportes ajenos. Eso no implica en absoluto que se haya abandonado las referencias culturales; hay erudición, hay literatura, cine, música y hay todo un

mundo cultural que seguimos adivinando denso, pero ya el título y los epígrafes de los capítulos nos muestran que no encontraremos ese esfuerzo referencial de las obras precedentes.

Como los artículos que contenían sus primeros dietarios, en este caso, nos encontramos ante una prosa cuidada, trabajada al detalle, llena de resonancias y en la que se expresa un estilista del lenguaje; una verdadera prosa poética que en ocasiones supera a la de sus novelas. No en vano, muchos de sus lectores estiman que el mejor Muñoz Molina es el de los dietarios. En cada una de los artículos contenidos en esta obra se contiene una narración breve, un ensayo escueto acerca de la realidad que nos rodea y a la que no siempre prestamos atención. El narrador es un curioso impertinente que observa lo que otros son incapaces de ver más allá de las apariencias.

Queda dicho que cuando escribe *Las apariencias*, nuestro autor se halla en pleno proceso evolutivo tanto personal, como artístico. En primer lugar, el Muñoz Molina de sus primeras obras “hermosamente literarias”, lleva a cabo un giro en su planteamiento narrativo, así nos lo comenta en el prólogo Elvira Lindo: “Quien escribió tantos artículos rabiosamente intelectuales, hermosamente intoxicados de literatura, quien creó argumentos de género, situaciones que respondían a estereotipos reconocibles, y escenarios internacionales, reniega ahora de su posible enfermedad literaria y abre las ventanas de la calle y del recuerdo personal” (Elvira Lindo 1995, 17). Muñoz Molina opta por abandonar esta estética postmodernista, que tantos éxitos le ha proporcionado, y centrarse en una estética basada en la micronarración, en el neo realismo anunciado en su primera novela. Lo que recoge en estos artículos son sus vivencias leídas, oídas, soñadas o sentidas, pero contadas desde dentro de la historia sin literaturizarla. Él mismo confiesa que “Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella...”

En esta nueva fase observamos que su relación con el mundo de la literatura y del arte en general ha cambiado, sus mitos, sus héroes artísticos, literarios o cinematográficos siguen poblando su obra, (Cervantes, Flaubert, Green, Bioy Casares, Onetti, Proust), pero lo hacen para demostrar su admiración y dar crédito a lo artístico, cumplen una función meramente ilustrativa o de guiño dirigido al lector. Ya no literaturiza la realidad, sino que ésta surge en la obra tal cual es. Cuando

explicábamos *Diario del Nautilus*, veíamos que Antonio Muñoz Molina sufría de la misma enfermedad que Don Quijote, de literatosis. En el primer artículo de *Las apariencias*, confiesa que la literatura vivida como la vivió él o como la vivieron Madame Bovary o Don Quijote llega a ser peligrosa para el lector que se entrega de forma incondicional a ella confundiendo peligrosamente realidad y ficción, llegando a creer ésta más importante que aquélla.

La realidad, que ya había aparecido en sus colaboraciones periódicas anteriores, aunque ficcionalizada, aparece en esta obra de forma plena. Vemos que un nuevo autor se nos anuncia, un escritor que, de ver a través de los ojos de la ficción, usando ésta como mero instrumento narrativo para presentar ante el lector sus vivencias. Muñoz Molina observa la vida que le rodea dejando que la realidad, impregne su obra y lata por sí misma. Él se limita a presentárnosla a través de sus ojos, de sus reflexiones sin transformarla.

El segundo cambio que encontramos nos es anunciado en el artículo que cierra la obra “Sospecha de una trampa”. En él se lamenta de que, generalmente, los escritores cierran sus obras con un desenlace desgraciado, temen los finales felices, como si los personajes no se mereciesen la felicidad. Revisemos su planteamiento en las obras anteriores (*Invierno en Lisboa y Beltenebros*), en ellas nos presenta unas historias con final desdichado e impregnadas por la literatura o el cine. Si analizamos las novelas que escribirá a partir de ahora, que *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *Nada del otro mundo*, *El dueño del secreto* o *Ardor guerrero*, *Carlota Fainberg*, *Sin noticias de Blanca* o *El viento de la Luna*, vemos que en todas ellas se respira el mismo aire de realidad que en estos artículos; que en ellas nuestro escritor aparece no sólo como narrador, sino como persona, y así mismo vemos que las cierra con un final feliz.

Pero el verdadero cambio radica en que el propio Muñoz Molina. Hasta ahora ha permanecido agazapado en la sombra de sus artículos o de sus novelas, oculto tras los narradores. Ahora pasa a ser el centro del relato. No sólo es el trasmisor de la realidad, es decir, no sólo vemos la realidad a través de sus ojos; sino que, nos encontramos al propio autor, sus recuerdos y sus vivencias como parte del relato.

El joven, que para forjarse una personalidad ha huido de la identidad que le habían impuesto –como hicieran Robinsón y Nemo- y, que gracias a la cultura se ha forjado una identidad nueva; ahora se da cuenta de que sólo será él mismo si se reconcilia con sus orígenes, si se reconoce en su pasado. Está preparado para hacer el viaje de regreso. A partir de ahora tanto sus artículos como sus novelas nos remitirán a su mundo, Úbeda-Mágina, que ya anunciara en su primera novela, *Beatus ille*.

A raíz de esta obra, el escritor se toma a sí mismo como observador y procura mirar más allá de las apariencias, de ahí su título *Las apariencias*. El título del volumen, -que es el mismo con el que aparecían los artículos en su colaboración de *El País*-, detalla con precisión el contenido exacto del volumen, el talante que los recorre, la forma de cercarse a los pormenores que trata. La apariencia de las cosas, el aspecto exterior de los objetos o de las personas, es lo que se ofrece a los sentidos. La apariencia es lo que parece ser y no es, es la ficción que nos engaña; pero, es también lo probable, lo que no necesariamente es verdadero; pero que, dada su verosimilitud, es razonable que lo aceptemos como real, y es la mirada lo que nos permite traspasar la mera apariencia de lo que nos rodea.

Nos ha llamado la atención el título, tan distinto de los otros dietarios que le precedieron. Pero no es la única sorpresa que nos espera. Nos encontramos con un libro especial en cuanto a su presentación ante el lector. Antes de leerlo observemos su portada y los paratextos que la introducen. Ya la portada nos llama poderosamente la curiosidad. Nos encontramos con la imagen del autor, una fotografía de un Muñoz Molina con bigote, maduro, alguien cercano a la cuarentena que se muestra sonriente y satisfecho. Si una editorial como Alfaguara se decide en presentar la obra con la fotografía de su autor como único reclamo para el lector, es debido a que cuando lo publica su nombre lo es todo, ya ha sido nombrado miembro de la Real Academia.

Pero sigamos analizando la obra. De nuevo nos asombra la dedicatoria: "a mi hermana Juani, que siempre me miraba escribir". No es extraño que Muñoz Molina dedique sus obras a su familia, a sus abuelos o a sus padres, pero en este caso la dedica a su hermana, de quien apenas sabemos nada. Juani es tan sólo una sombra que aparece en *El jinete polaco*, y no la volveremos a encontrar hasta *El viento de la Luna*. Juani es la hermana pequeña de Muñoz Molina, una hermana con la que se

lleva algunos años, que siempre rondaba a nuestro autor mirándole leer y escribir sin comprender del todo lo que hacía ese hermano mayor.

¿Y qué podemos decir del prólogo que la introduce? Un prólogo de la escritora Elvira Lindo, que nos detalla la evolución del autor, y nos adelanta que la obra esconde las claves literarias del nuevo Muñoz Molina. ¿Es necesario un prólogo para presentar la obra de un escritor afamado? Veamos, lo que este prólogo nos proporciona son datos para que los lectores comprendamos ciertos aspectos de su trayectoria. Una vez leído, vemos que no es prescindible, y que aporta cierta coherencia a los artículos recopilados, dado el carácter híbrido que presenta la obra. *Las apariencias* es un cuaderno de bitácora, una libreta del viajero curioso que es consciente de los errores que cometió en el pasado; y que ahora mira las cosas implicándose abiertamente, examinando la realidad al mismo tiempo que se examina a sí mismo.

La mayoría de ellos funcionan por sí mismos a partir de una o dos ideas que él ha recogido en ese cuaderno en el que va tomando notas de la vida cotidiana, reflexiones, noticias del periódico. Notas que luego retoma para hacer una reflexión desde una postura de intelectual ilustrado de izquierdas, preocupado por temas sociales y políticos. Esta postura ya se perfilaba en las obras anteriores, pero, es en *Las apariencias*, y sobre todo en las siguientes obras cuando su postura ético-moral cobra total fuerza.

Su compromiso ético-moral defensor del racionalismo se deja ver en aquellos artículos que tratan temas de carácter social, en los que reflexiona sobre la inmigración; sobre la pervivencia de las supersticiones que acaban dominando la razón en estratos sociales en los que no ha llegado el poder de la educación; sobre la defensa de los indios mohawk del Canadá; sobre la sociedad consumista que se da cremas hidratantes hechas a base de grasa humana recogida de víctimas de mercenarios que venden su grasa a peso en Perú.

Junto a este compromiso social, encontramos el político en la revisión de aquellos temas que le preocupan desde planteamientos de persona de izquierdas, la historia de sus mayores de quienes se siente deudor; la educación; el terrorismo etarra-lacra heredada de la dictadura que mancha nuestra sociedad democrática-; la revisión

de la muerte de Julián Grimau por fusilamiento del Régimen, y la del estudiante Enrique Ruano, nos remiten a la falta de revisión histórica que hemos tenido en España, cuya historia es un verdadero campo de minas sobre el que hemos de “pasar” con pies de plomo.

La política que el Ministerio de Educación y Ciencia está llevando a cabo con la reforma de la educación; la falta de ética del Gobierno Socialista manteniendo en puestos de poder a personajes de pasado siniestro en la época del franquismo; la desinformación intencionada que se ofrecía de la realidad en la Guerra del Golfo, en la que las imágenes fueron manipuladas creando una realidad a partir de la ficción, son otros de los temas que le ocupan.

Junto a todos ellos en este volumen también trata un tema que le obsesiona, el de nuestra identidad. En ese caso, su preocupación no es encontrar una identidad propia, distinta de la que le estaba predestinada, como ocurría en los dietarios anteriores; sino, el hecho de que cada uno de nosotros escondemos varias identidades en una; o el temor a perdernos que nos invade a todos, es decir, el temor a desconocer quienes somos.

En “La hora robada” reflexiona sobre algo tan aparentemente intrascendente como es el hecho de que todos los años retrasen una hora nuestros relojes, este hecho tan insignificante le sirve de excusa para reflexionar que todos hemos perdido una hora de nuestras vidas, nos la han robado sin ser conscientes de ello y lo que hacíamos a esa hora nunca podremos volver a recuperarlo. Este artículo nos remite a otro artículo recogido en *Diario del Nautilus* “La hora que nunca existió”, en el que el tema tratado es el inverso, el adelanto de una hora en nuestros relojes.

El mundo de la cultura es menos tratado en este volumen, pero a pesar de ello, en él encontramos reflexiones sobre el cine, sobre la pintura o la literatura. Esta última nunca abandona la mente de nuestro autor, de hecho él ha confesado numerosas veces que es su gran pasión ya sea como lector o como creador. La diferencia es que mientras en los dos volúmenes anteriores la obra transpiraba literatura por los cuatro costados, todo estaba impregnado de ella; en éste, la literatura es una fuente de placer que no le impide ver y disfrutar de la realidad sin velos de ninguna clase, lo importante ahora es saber mirar la realidad.

Y en esta mirada radica la relación estrecha que encontraremos a partir de ahora entre sus artículos y sus novelas. Ambos géneros presentan un mismo enfoque personal del tema que esté tratando. Nuestro autor pretende mirar lo que le rodea, ya se encuentre en Granada, en Madrid o en Nueva York, como es el caso de su penúltima obra: *Ventanas de Manhattan*. Lo que distingue la novela del artículo es la cercanía de la mirada. El novelista observa de lejos, el articulista de cerca. La relación que establece el autor con el tema que trata, ya sea en la novela, ya sea en el artículo, es la misma, la de una vinculación directa con la realidad, con la vida cotidiana, de ahí sus últimas obras, *Safarad* y *Ventanas de Manhattan* son auténticos artículos novelados, o novelas basadas en la técnica del artículo.

Como indicamos al comienzo se trata de una obra que señala un tránsito y anuncia su obra posterior. En esta obra se ha producido un cambio, el lema que domina toda ella es “vivir la realidad, observarla para recordarla y contarla”; y, por otra parte, la cultura es una forma más de conocer y reconocer la realidad viendo “más allá de las apariencias”.

■ *La huerta del Edén*: el paraíso perdido



Un nuevo dietario aparece publicado en 1996: *La huerta del Edén*. En él recoge alguno de los artículos publicados en la edición andaluza de *El País* entre 1995 y 1996. Son textos periodísticos “andaluces”, de hecho la columna la subtitula: “Escritos y diatribas sobre Andalucía.” Frente a la amplia acogida de sus otras obras dietarísticas, ésta tuvo menos repercusión tanto por parte de los lectores como por parte de la crítica. Son trozos, retales, partes que luego junta y cuya coherencia no está determinada de antemano.

Frente al estilo y los objetivos de los primeros dietarios, *El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus*, e incluso frente a *Las apariencias*, *La huerta del Edén* es un libro producto de las circunstancias. La primera circunstancia es que se trata de artículos

escritos a propuesta de la editora del periódico. Tal vez por ello, se note un cierto tono forzado. Él mismo confiesa al comienzo que se sintió un tanto obligado, aunque acabó por escribirlos con “coherencia interior”; “confieso que empecé a escribir estos artículos con cierta resistencia, y sin muchas ganas, tan sólo porque Soledad Gallego-Díaz, la directora de la edición andaluza del periódico me pidió que lo hiciera(...). Al cabo de un año me di cuenta de que en realidad me gustaba mucho escribir estos artículos, y que sin yo proponérmelo habían ido adquiriendo una imprevista coherencia interior” (Muñoz Molina, 1996, 9). Podemos observar la doble intención de esta declaración, por un lado busca una “*captatio benevolentiae*”, y por otro, él mismo enuncia que no es una obra secundaria, sino que responde a su coherencia como persona, como escritor y como intelectual de izquierdas.

La segunda circunstancia es el hilo conductor de toda la obra, el valor y la defensa de la democracia, de una democracia laica, incluso explícitamente atea, sin trascendencias ni ataduras religiosas. Es sin lugar a dudas, el dietario más explícitamente político de nuestro autor, en el que manifiesta sus ideas republicanas con más vehemencia.²³ Ya en el prólogo nos anuncia los temas centrales que trata -la educación pública, la defensa del racionalismo, la justicia y los valores republicanos, a los que se añaden otros de menor trascendencia, como el éxito de Antonio Banderas en nuestro país a raíz de su conquista americana, o comentarios de la política de Marbella, o la defensa de los débiles que sufren comportamientos antisociales como el racismo...

Llama la atención que en toda la obra se defienda con tanto ahínco el pensamiento ilustrado y el racionalismo que, lejos de lo que cabía esperar, ha ignorado la derecha, triunfadora en Andalucía, en el momento en que él escribe la obra, y, que también ha olvidado el gobierno central socialista. En títulos como “Catorce de Abril” o “Estado de excepción” nos recuerda de forma insistente a los lectores, que la sociedad y la política que dominan en ese momento, son ajenas a lo que cabría esperar de la izquierda ilustrada, laica y republicana. Se trata de una política consecuencia de los errores cometidos por una izquierda que ya no

²³ Somos conscientes de que a lo largo de su trayectoria como escritor, Muñoz Molina ha publicado numerosos artículos en los que expresaba con igual o mayor contundencia estas ideas; pero en este caso se trata de todo un conjunto de artículos recopilados bajo un mismo título con una clara intención: dejar bien clara su postura sobre unos temas que le preocupan ante los lectores.

representa los valores que promulgaban republicanos como Fernando de los Ríos, a quien homenaja en la obra.

Muñoz Molina se revela como un minucioso observador de la Andalucía de ese momento que él pone en contraste con la de su niñez, con la Úbeda-Mágina de su infancia y la Granada de sus años de estudiante. Estamos ante una indignada crítica a la política de la Comunidad Autónoma de Andalucía; aunque, perfectamente pueden extrapolarse a la de cualquier autonomía. Una gran parte de los artículos (títulos como “Andalucía invertebrada” o “Andalucía obligatoria”) critican duramente la postura intransigente de los políticos andaluces que tienen verdadera obsesión por “andalucizar” Andalucía, por dar una imagen falsa, en la que todo lo que no sea de pasado musulmán no existe, o en la que todo es faralaes, fiesta y pandereta. Él defiende una Andalucía plural, frente a este deseo de las instituciones de uniformarla. Es la misma imagen, de charanga y pandereta, que se imponía en el franquismo y que se ha seguido perpetuando con el nuevo estado de las autonomías, frente a una cultura del trabajo, de la responsabilidad y del esfuerzo.

El mismo sentimiento embarga a su amigo, Luis García Montero cuando ve como las tradiciones, están siendo cambiadas; e impuesto el nuevo y creciente nacionalismo, con una actitud claramente imperialista por parte de trasnochados izquierdistas “anticlericales”. “Siento una punzada de tristeza y desolación al ver a las autoridades socialistas de Andalucía construyendo año tras año la versión folklórica y religiosa de la tierra (...)” (Luis García Montero, 2003, 175)

La Andalucía, la España de su niñez era un país lleno de miseria que vivía el lastre y el miedo de una Guerra Civil. Los cambios políticos y sociales, los grandes avances tecnológicos que prometieron a los españoles un país más culto y más moderno han sido un mero espejismo. Bajo la patina de la modernidad se siguen ocultando los vicios españoles (la indolencia, el gasto innecesario, la fiesta, la juerga, el ruido y la desconsideración). Entre nuestros ideales de conducta modificados por las mejoras sociales no han entrado la buena educación, la contención, los modales, el respeto y la vida austera.

Hemos avanzado materialmente, pero hemos entendido mal la modernidad. A esto nos ha llevado el hecho de que en España se hayan olvidado los valores

educativos. El que no se haya implantado una educación racionalista y laica frente al oscurantismo y la superstición -como recoge en “Tecnología del oscurantismo” o “Tiempos oscuros”-. Lamenta en ellos el hecho de que la tecnología, lejos de traer el progreso sirva para divulgar el oscurantismo de las creencias supersticiosas que deberían pertenecer al pasado.

Esta defensa de la educación la extiende a los profesionales de la enseñanza. En artículos como “Un oficio peligroso” o “Maestros bajo sospecha”, nos presenta a unos trabajadores desprestigiados en esta sociedad en la que prima la defensa a ultranza de la juventud y, que no valora el esfuerzo que los enseñantes realizan en la formación de los futuros ciudadanos. En “La gran meada” o “El heroísmo de los encapuchados” ataca esa concepción de la juventud que prima la juerga, la diversión y la violencia por decreto; despreciando todo lo que sea trabajo, tranquilidad, silencio y responsabilidad.

Se declara gran defensor de los servicios públicos, no sólo de la enseñanza, sino también de las bibliotecas, del tren, del agua, de la naturaleza, de la agricultura. Una agricultura que vivió siendo niño en su Úbeda natal. Precisamente a este mundo agrícola, al cultivo de la aceituna, dedica un homenaje en textos como “Caído del cielo”, “Invierno y aceituna” o “El esplendor del aceite.” Homenaje que retoma en su última novela *El viento de la Luna*. En estos textos se muestra defensor de la cultura del trabajo bien hecho, de la cultura del hacer que implica que cada uno es producto de su esfuerzo, y no heredero de unos privilegios por su nacimiento. Frente a esta cultura del ser tan admirada en España, se erige la del hacerse toda la vida con esfuerzo, como hicieran su abuelo, su padre o él mismo.

La metáfora del título es la misma que se recoge en el primer texto y que es quizá el más significativo de toda la obra. Con ella nos remite, no sólo al Edén de Andalucía, sino, a la huerta de su padre y de su abuelo; para quienes la huerta es el refugio, el Nautilus en el que está contenido todo su mundo. Este Edén es un homenaje a ese paraíso de sus recuerdos infantiles. El Edén que nos presenta en este artículo, no es un jardín de holgazanes como el que nos describía la Biblia. No es un lugar de pereza y de indolencia. El Edén de Muñoz Molina es la huerta arada y regada con el placer del trabajo bien hecho.

En un claro homenaje a su padre, Muñoz Molina elige la huerta como escenario y destino de no pocas de sus novelas: *Beatus ille*, *El jinete polaco* o *EL viento de la Luna*. La huerta de la vega de Mágina es el lugar en el que Justo Solana, el padre de Manuel y el propio padre de Muñoz Molina trabajan con ahínco, pero también con amor a la tierra. Los tres son figuras hurañas, esquivas y agraviadas, que no se rebelan contra el destino divino de trabajar ese Edén; sino, que asumen su trabajo con la dignidad que presentan las personas humildes; una dignidad que radica en el trabajo bien hecho.

La huerta recreada dista de ser un paraíso, es más bien el resultado de la expulsión. Este Edén es el que conquistan quienes, como ellos, la única satisfacción que han tenido, es la de un trabajo que cumplir y unos bienes que respetar. Para Muñoz Molina esta huerta de sus recuerdos es un regreso nostálgico al destino, duro pero digno de campesino, del que se libró, labrándose un camino que le conduciría a la literatura. Esta huerta es un Edén de la memoria, un paraíso perdido, un mundo -el de su Úbeda, el su Andalucía natal- ya perdido. Todo intento de recuperarlo es un delirio de dolorosas consecuencias. Se trata de un Edén tan real y tan fantástico como la Mágina de sus ficciones.

“Entre Úbeda y Mágina” que cierra la obra, traza esta relación entre su ciudad natal, Úbeda y la que él ha creado en sus obras, Mágina inventada sobre su barrio y en la que ha situado algunas de sus novelas: *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Plenilunio*, algunos “capítulos” de *Sefarad* o *El viento de la Luna*, entre otras; y no pocos de sus artículos. Estos recuerdos de su infancia reaparecen en otros textos, por ejemplo, a través de personajes como Carnicerito en “El pelotazo del verano”. Todos sus relatos forman parte de una obra mayor “nunca concluido ni petrificado, siempre haciéndose a sí mismo igual que se va haciendo la vida (...)” (Muñoz Molina, 1996, 219) En algunas ocasiones dice su nombre explícitamente, en otras, basta con que nos de un rasgo –un personaje, una calle, un comercio- que sólo los lectores atentos captamos, consiguiendo que Úbeda-Mágina esté siempre presente sin que se le vea.

Hay varios trabajos que parecen “desentonar” en esta recopilación, son trabajos sobre el mundo de la literatura. Uno, “Enciclopedia de la nieve” en el que comenta la obra de José Carlos Rosales. El otro, “Mirar lejos descansa” en el que se ocupa de *Las horas* de Pla y de *Aulaga* de Rafael Juárez. Se trata de dos textos que

conectan con esa preocupación por el mundo de la cultura y en concreto de la literatura, que ha aparecido en sus dietarios anteriores y reaparecerá en los siguientes. Tal vez dentro de este volumen en el que predomina la crítica social y sobre todo política estén un poco “colocados con calzador”, pero no olvidemos que un dietario es la exploración intelectual del mundo, y entre lo que a nuestro autor le interesa, además de la realidad, está el mundo de la cultura. Se trata de dos pinceladas de reflexiones culturales entre tanto análisis moral social y político.

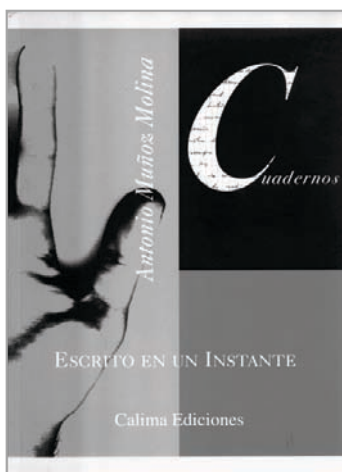
Tal vez sea aventurado señalar que se nota en el tipo de temas que trata el hecho de que es una obra “propuesta”. Este dietario claramente rompe con el modelo de trabajos a los que estamos acostumbrados; artículos en los que recoge todo tipo de anotaciones sobre su cotidianeidad, sea ésta un acontecimiento, una noticia, una visita a una exposición o una lectura. Las de este dietario son reflexiones de carácter ideológico, apenas aparecen las literarias o culturales, no vemos en él esa vivencia moral de una lectura, de la música escuchada, de una visita a un museo, de una película. Es una obra en la que sentimos su conciencia, pero no su intimidad personal que sí encontramos en sus otros dietarios anteriores y posteriores a éste.

No estamos ante un dietario triste, taciturno, avinagrado o agraviado, sino que la ironía, el sarcasmo y el enfado cargado de cierta guasa urgente aparecen en casi toda la obra. Muñoz Molina se pronuncia, enjuicia, se irrita, se muestra melancólico, se alegra, deplora y sobre todo recuerda un pasado que forma parte de él. Hay críticos que le acusan de excesos de vehemencia y de ira. Hay quien le acusa de sermonear y predicar al lector. Pero esta acusación no es del todo justa, es cierto que en la obra encontramos a un observador enfadado por la que ve, pero en ella no encontramos un solo registro; en ella hay ironía, sarcasmo, y hay también dolor, lamento no exento de humor, que algunos han entendido como sermón.

Incluso admitiendo que estén en lo cierto, y que esté sermoneando, creemos que los mejores artículos son aquellos en los que la ironía y el enfado dominan por completo. Ciertamente que son los menos prudentes, los que parecen escritos de un tirón, en un estado de irritación. Él niega este tono de ira que el lector encuentra, se reconoce naturalmente irritado al defender unos valores que le importan y, el hecho de que se ignoren, le provoca indignación y, su defensa, ternura. ¿Qué otro tono cabe esperar en quien se manifiesta consciente de lo que valen las pocas cosas importantes

de la vida, las pocas cosas que nos merecemos y que hemos alcanzado con tanto esfuerzo?

■ *Escrito en un instante*: un poemario



En 1997, una pequeña editorial de Palma de Mallorca, Calima Ediciones publica este nuevo dietario, al que se da poca promoción, y que tampoco tiene una gran repercusión entre los lectores. Es sin lugar a dudas una de las obras menos conocidas del autor, pero sin embargo una de las que mejor lo define. *Escrito en un instante* es una obra más breve, una obra cuyos textos, escuetos, nos son presentados en la página derecha con grandes márgenes, cuyo título aparece en la página de la izquierda, y cuya presentación se asemeja a la del poema libre. Es una obra hecha a trozos, de textos sueltos sin sucesión entre sí, sin introducción, sin clímax y sin desenlace.

Se trata de su segunda obra dietarística por encargo. Y, como *La huerta del Edén*, se trata de una obra que recoge las miradas instantáneas que Muñoz Molina dirige al mundo. Pero a diferencia de esta, *Escrito en un instante* no persigue la discusión, no expresa el enfado, sino que se trata de la evocación del presente que vive Muñoz Molina. *Escrito en un instante* no es un libro de microhistorias, o cuentos al estilo tradicional. Cada texto tiene su inicio y su cierre, cada uno es una historia, un episodio breve, una observación, un detalle de la vida.

Si atendemos a la sensibilidad y a la inclinación que muestra Muñoz Molina en estos artículos, podemos establecer cierta cercanía con *Las apariencias*. Entre ambas se detecta un mismo enfoque, un mismo estado de ánimo. Ambas obras, aunque se publican con dos años de diferencia, recogen artículos contemporáneos o inmediatamente sucesivos (escritos a finales de los 80 y comienzos de los 90). En estos años ha escrito dos novelas, *Ardor guerrero* y *Plenilunio*. Recientemente ha sido nombrado miembro de la Real Academia, el mercado demanda su relatos, y es

por eso que, en tan breve periodo de tiempo hace entrega de los tres dietarios, que recopilan artículos que ha acumulado desde que comenzó a ser escritor habitual en las páginas de los periódicos.

Escrito en un instante tiene dos partes bien diferenciadas que muestran dos modos de entender el artículo. La primera parte responde a los textos de quince líneas que publicó diariamente en *Diario 16*, durante todo el mes de febrero de 1988, en la sección “Escrito en un instante”-de la que tomará el título de la obra-. La segunda parte, “Paseos y viajes”, fue un encargo que le hiciera Radio Nacional en 1992. Le pidieron que relatase en dos o tres minutos, es decir unas cuarenta líneas, un viaje real o imaginario. De nuevo surge la figura del viajero, del aventurero, del Robinsón, que curioso, nos muestra lo que ven sus ojos.

Los asuntos de la primera parte son los cercanos al día a día de nuestro autor, por ello es una obra cercana a *Las apariencias*. Son instantáneas sobre la ciudad, recuerdos de su pasado -infancia y adolescencia-; reflexiones sobre el paso del tiempo, sobre la memoria, sobre la muerte, sobre el fatalismo que puede arrasar la libertad y nuestra existencia;²⁴ sobre el fracaso de los viejos héroes. En estas páginas nos encontramos con los marginados sociales -drogadictos, prostitutas...-. Sentimos el placer de disfrutar la mañana, a la que llama “reino tranquilo de la libertad”, contraponiéndola al mito de la noche. Nos topamos con el misterio y el embrujo de mujeres enigmáticas, perversas -mujeres que parecen sacadas del cine, mujeres extranjeras o desconocidas que aparecen misteriosas y solas en un café, o acudiendo a una cita-; mujeres fascinantes y necesarias para mantener la pasión por la vida misma. Se trata de artículos de una gran riqueza literaria a la que nos tiene acostumbrados y que a pesar de ser un encargo no ha descuidado.

“Paseos y viajes” es el título de los diecinueve artículos que forman la segunda parte. En estos textos nos lleva a visitar lugares que van desde su Úbeda natal a Nueva York, ciudad con la que siempre se ha sentido unido. Nos recrea mediante el detalle los lugares que más le llaman la atención a un “paseante laico” o “transeúnte ilustrado”, como él mismo se define a lo largo de estos textos. Estas visitas le sirven para aportar reflexiones, pinceladas y recuerdos. Son ráfagas de luz

²⁴ Este es un tema constante en la obra de Muñoz Molina, una de sus obsesiones. En realidad es una de la angustias del ser humano.

que nos muestran la vida cotidiana, la sociedad de esos lugares, de su cosmogonía particular. Nos describe a un tiempo el lugar y las sensaciones que le produce. Con él vamos a Granada, a Madrid y sus alrededores -Segovia, los jardines de la Granja-, a Roma, a Chicago, a Oxford, a Nueva York. Hacemos una parada en un bar de carretera. Nos paseamos por la cuesta de Moyano, por la Feria del Libro, etc.

De todos estos lugares, al que dedica más atención es a Lisboa. Nos pasea por sus calles, sus plazas; nos muestra la riqueza de sus edificios, sus pastelerías, sus librerías, sus cafés; y sobre todo, nos muestra a sus gentes paseando y disfrutando de su ciudad. La atmósfera que consigue recrear en el artículo es tal, que nos traslada a la ciudad y sus rincones. Lo mismo ocurrirá con Nueva York, en *Ventanas de Manhattan*. Los lectores nos sentimos transportados a esa ciudad gracias a ese tono de confidencialidad que recrea en su obra, y a la riqueza de detalles con que describe los lugares por los que pasea. En ambas obras encontramos a un curioso impertinente que observa; y, que habla de sí mismo como de un paseante laico -un transeúnte ilustrado, de un viajero de principios del siglo XX-, que se empeña en contemplarlo todo, en aprender de sus viajes descubriendo nuevos lugares, pero sobre todo, descubriéndose a sí mismo.

Como ya dejamos dicho en el apartado anterior, el que sea una obra por encargo, lejos de limitarle, de ponerle trabas a su capacidad creadora, le permiten encontrar, como confiesa en el prólogo, un tono de voz que luego va a mantener. “Al principio me pasaba horas contando una por una las líneas que llevaba escritas y mirando el reloj con miedo a que sonara la llamada fatídica del periódico. No tardé mucho, sin embargo, en aprender a comprimir todo un artículo en esas quince líneas (...)” (Muñoz Molina, 1997, 8).

Son artículos, casi poemas en los que aparecen constantes referencias culturales, sobre todo al cine, a la música y a la literatura. Están escritos en una prosa condensada, apretada. Una prosa en la que ha sido eliminado lo innecesario, y en la que cuenta la connotación, lo que sugiera con esa economía en la mente del lector. Al inicio de la obra leemos: “Pero es que, algunas veces, donde más se aproxima la prosa a la poesía es en el artículo, en su instantaneidad y su concisión, en su cualidad de burbuja de tiempo, de mirada y pulsación preservadas en palabras” (Muñoz Molina, 1997, 10). Igual que el poeta debe adaptar su mensaje al poema, el autor del artículo,

y más si se trata de un artículo tan breve, se ve obligado por la extensión y la urgencia de la entrega, debe contar su historia con la voz exacta, de manera que los lectores recibamos a un tiempo la información y la sugestión del “yo” de Muñoz Molina.

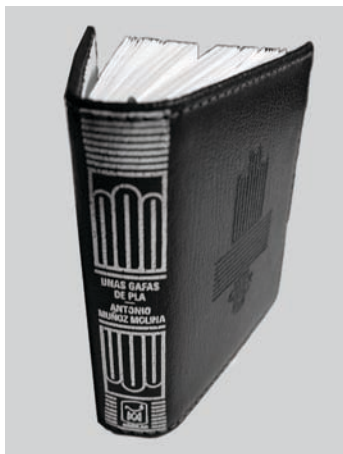
¿Qué es lo que impulsa a nuestro autor a elegir el título? Una pieza como las que nos ocupan no se escriben en un instante. Son textos en los que nada sobra; en los que todo tiene una función en el rodaje del texto. Parece que su escritura es rápida e instantánea, como reza el título; pero los lectores, a poco que nos demos cuenta, veremos que es un título mentiroso. Son textos tan breves, que duran tan sólo un instante, y parece que esta cualidad les es inherente. Pero tan sólo lo es en lo que respecta a su lectura.

Son textos tan escuetos como un poema de pocos versos; pero, la composición de éste, como la del artículo, puede ser tan elaborada como precise su autor; que se ve obligado a ser deudor modesto y recreador de la sabiduría de sus antepasados en citas -más o menos explícitas o más o menos crípticas- mezcladas con la vida de la calle de la que se hace eco en cada artículo. Se trata de fognazos, de destellos que iluminan la realidad en el instante de ser leídos. En ellos la mirada del autor ilumina un recuerdo, una esquina del mundo, su intimidad... Es un repertorio de piezas que se traban como las imágenes de una vitrina. Tal vez a esta instantaneidad de su lectura es a la que realmente se refiera con el título, más que a la de su composición.

En “Nota del autor” que prologa la obra, Muñoz Molina se lamenta de que esta tradición articulista a la que se acoge -continuando la labor de Larra, Clarín, Camba o Pla-, no tenga el seguimiento que se merece. Los dietarios suelen ser libros sigilosos como los libros de poemas; de hecho, se podrían considerar poemas en prosa, como hiciera Baudelaire. Él mismo confiesa esta semejanza entre poesía y artículo alegando “su instantaneidad y su concisión” (Muñoz Molina, 1997, 10).

El carácter efímero de lo que se publica en los periódicos es comentado también en “En un instante”; pero, a pesar de esta instantaneidad, los escritores de artículos -en cuya tradición él se adscribe-, escriben sus trabajos con el mismo mimo y cuidado, con el mismo esfuerzo literario, con la misma riqueza estilística, que si de cualquier otro género literario se tratase; dando lugar a la creación y afianzamiento de este nuevo género: el dietario.

■ *Unas gafas de Pla*: una forma especial de ver la realidad



Tras la publicación de los tres últimos dietarios durante tres años seguidos, Muñoz Molina no vuelve a publicar otro hasta el año 2000. Es en este año cuando la editorial Aguilar le propone publicar un Crisolín. En él se recogen 25 artículos que habían aparecido en *El País* entre diciembre de 1993 y noviembre de 95, salvo el segundo de ellos, “Semanas de Dickens” que apareció en septiembre de 1997. Se trata de un pequeño dietario en el que reúne artículos que inciden en su postura ante

temas que siempre le han ocupado (la crítica social y política, el mundo del cine, reflexiones ante aspectos cotidianos...). Pero, sobre todo, el tema que centra su atención en esta obra es la literatura. Por un lado, hay una amplia mayoría de artículos en los que reflexiona sobre la creación literaria; y por otro lado, las referencias a sus escritores y obras preferidas son constantes en ella.

No se trata de una recopilación de artículos sin conexión entre sí; sino, que la obra presenta una clara voluntad de unidad por parte del autor, unidad que consigue de varias formas. Mediante “la forma de mirar y contar lo que ve”; mediante la manera de plantear el artículo haciendo uso de la narrativización del yo; mediante la temática, y, sin lugar a dudas, mediante las referencias constantes a la cronología.

Cuando hablamos de “forma de mirar” y “de contar lo que ve”, nos referimos a la clara intención que tiene nuestro autor de componer una obra dietarística siguiendo los modelos de Azaña, Pla y Miguel Torga. Los tres escribieron un diario continuado, en el que el lector mira las cosas a través de los ojos de su autor. Éste cuenta lo visto sin engolamiento, con naturalidad, como si respiraran; con la modestia que nos permite a los lectores tener la sensación de hallarnos conversando con una persona, y no frente a la grandilocuencia y la artificiosidad de un “escritor”. Lo que Muñoz Molina pretende conseguir es lo que ya consiguieron sus maestros, contar al lector lo que ve; pero, también lo que huele, lo que oye, lo que siente, lo que lee y lo que recuerda.

Es esta forma de contar -que tanto admira en estos autores-, la que él nos muestra en su obra. Antonio Muñoz Molina dista mucho de ser un autor dietarista en el que predomine el artificio y la afectación. Defectos que critica en los diarios de las letras españolas actuales, “Es posible que el engolamiento sea una enfermedad literaria española (...) desprendimiento y modestia, una disposición menos soberbia que de gratitud, (...) esas virtudes gozan de muy escaso prestigio entre la clase intelectual española (...)” (Muñoz Molina, 2000, 93-4). Él sigue el modelo creado por Pla, Azaña, el primer Umbral y el primer González Ruano, es decir la instantaneidad de la escritura. En su obra se mantiene en perfecto equilibrio la introspección del autor y la curiosidad por lo que ve y cuenta.

La obra es un claro homenaje a Pla, a esa actitud de eterno vagabundo curioso; de ahí su título, *Unas gafas de Pla* que es también el del último artículo con el que cierra la obra. Él quiere tener las “gafas de Pla” lo que le permitiría poder ver y transmitir las cosas con esa sensación serena y objetiva. Los lectores, cuando leemos *Unas gafas de Pla*, o cualquiera de las demás obras del autor, nos olvidamos de que estamos leyendo un relato y, tenemos la sensación de estar mirando un paisaje, escuchando un concierto o leyendo un libro de Marsé; y ello, porque ha conseguido esa forma de contar y de mirar las cosas con exactitud, con entusiasmo y precisión sensual que tanto admiraba en sus maestros.

Si bien, no se trata de un diario como el de Azaña o el de Pla, sino de un dietario, es constante la presencia del “yo” del autor. La primera persona aparece en cada uno de los artículos, ya sea al comienzo o avanzado el artículo. La forma de plantear las reflexiones varía ligeramente. En algunos casos, como “Manuscritos perdidos”, “Eliot, el malvado” o “Comercio de reliquias”, inicia el artículo con una sentencia en tercera persona, para, seguidamente, usar “uno” o “nos”-formas con las que implica al lector en lo que está tratando-; y cierra el artículo con el “yo” presentándonos su confesión personal. Por otra parte, el uso del “yo” desde el inicio es muy frecuente para presentar la confesión personal cuando el autor quiere transmitirnos ironía y enfado por el tema que trata. Es el caso de “Teoría del elogio”, “Un adiós a Onetti”, “Libros de verano” o “Buenos Aires”. Se trata de artículos en los que el lector siente la pasión del autor, cuando trata temas que le

afectan tanto como la muerte de Onetti, la dictadura de Argentina, o el ataque del que fue objeto por parte de la “intelectualidad” española.

El yo del autor no sólo está presente mediante las personas verbales. Los artículos parten siempre de experiencias, de vivencias personales ya sean recientes, esto es, próximas al momento en que escribe el artículo (un paseo por la Cuesta de Moyano; la lectura de obras como los manuscritos de Gil de Biedma o los diarios de Torga, de Pla, el libro de Paul Preston sobre Franco, las memorias de Dizzy Gillespie, de Manuel Azcárate; la noticia de la muerte de Onetti o la visita a la obra de Ramón Casas...); ya se traten de recuerdos del autor que comparte con sus lectores (su afición cinéfila, su pasión lectora en la infancia y la adolescencia, la lectura en voz alta del colegio o las lecturas de su pasado, Dickens, Nobokov, Stendhal, Pla, Marsé, Borges, Onetti, Balzac, Flaubert....)

Como señalamos antes, en la obra trata aspectos socio-políticos y filosóficos, pero sobre todo el gran tema que domina la obra y que le da una clara unidad temática, es la literatura. De los 25 artículos, casi la totalidad comentan cuestiones literarias. La muerte de Onetti es lamentada en “Un adiós a Onetti”. “Brindis charnego a Marsé” es un homenaje a la obra de Marsé, que le enseñó a comprender la realidad en su adolescencia. Las mujeres de Proust pintadas por Ramón Casas son comentadas en “Ramón Casas, las mujeres y Proust”. “Semanas con Dickens” es una reflexión sobre el desorden en la lectura y el hecho de que cada obra requiere un ritmo distinto. Da un repaso de las lecturas que ha hecho durante el verano en “Libros de verano” y “Los libros del pasado”. La pasión que despierta en algunos coleccionistas, no tanto el leer la obra de un autor, sino poseer algunos de sus objetos, y publicar aquellos aspectos más vejatorios y vergonzantes de su vida son los asuntos de “Eliot, el malvado”. En “Teoría del elogio insultante”, hace una dura crítica a la costumbre denigrante de gran parte de la intelectualidad y la crítica literaria españolas. Estos críticos, para elogiar a una de los escritores de su agrado, lejos de hacerlo de forma directa, lo hacen menoscabando y despreciando la obra y personalidad de autores que no gozan de sus simpatías. Es lo que le ocurrió a él cuando, para elogiar a Cela, le insultaron a él; como si minando su futuro como escritor, eliminasen una posible sombra en el éxito de Cela.

Pero tal vez los artículos más interesantes, desde el punto de vista literario sean, “Diarios íntimos” y “Unas gafas de Pla”. Si en el primero define el tipo de obra al que pertenece el texto, y el estilo que elige Muñoz Molina para escribir sus obras; el segundo, es toda una declaración de intenciones que se repite en el título del mismo nombre. En ambos, nos expone claramente su visión de la obra diarística, su admiración por Torga, Azaña y Pla, al que, como decíamos, dedica el título de la obra y el de uno de sus artículos. A los tres los considera los mejores cultivadores de este género, y maestros a emular por su humildad como escritores, por la sencillez de sus obras, ajenas a cualquier artificiosidad innecesaria, pero sobre todo por esa forma entusiasta de mirar la realidad.

De los nueve artículos restantes, en cinco de ellos se tratan cuestiones socio-políticas y literarias, “Serie negra”, “La intimidación del tirano”, “Las gafas rotas de Isaac Bábel”, “Conversaciones con el señor Sammler” y “Buenos Aires”. En ellos reflexiona sobre el totalitarismo, sea éste el del terrorismo etarra, la dictadura argentina, el fascismo alemán o la persona de nuestro dictador, Franco.

Pero, la unidad temática que la obra tiene en torno al mundo de las letras, no se rompe con el tratamiento de estos asuntos, ya que los plantea referidos al ámbito de la literatura. Nos habla de Franco a raíz de la lectura de la obra de Preston sobre la personalidad de nuestro dictador. Leyendo a Sue Grafton -novelista de novela negra-, se entera del atentado perpetrado por ETA en Madrid; ello le permite comparar con tono airado la elegancia y el valor de los protagonistas de la novela negra, frente a la cobardía y falta de escrúpulos de los etarras. El nazismo es tratado a partir de la lectura de las obras de esos dos grandes supervivientes del Holocausto y cuyos testimonios han visto la luz: Isaac Bábel y Sammler. Por último, alude al oscuro pasado de Argentina en la reflexión que hace de su capital, Buenos Aires, que ha conocido en persona y a través de la literatura. A diferencia de otras ciudades -cuya realidad no se corresponde con esa entidad literaria-, en el caso de la capital argentina, el lector/visitante no se siente defraudado; el halo mítico de la ciudad no ha desaparecido a pesar de que sus muertos por fin han despertado de un ominoso silencio.

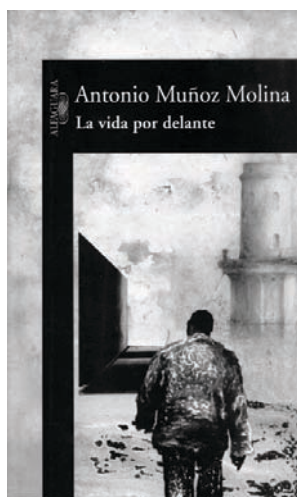
En otros tres artículos lleva a cabo una reflexión de carácter más filosófico, sobre la capacidad de maldad que todos llevamos dentro. En “Una sensación de

peligro” y en “Grandes enemigos” recapacita sobre la necesidad de odiar que sienten algunas personas, que se construyen la imagen de su enemigo a la medida de las necesidades que le dicta su odio. La capacidad de memoria y la importancia de ésta para no perdernos en nuestro presente, es el tema de “La memoria secreta”. Como en los artículos político-sociales, en éstos, también trata los temas desde un planteamiento literario, ya sea, a partir de la lectura de una obra, o ya sea, aportando citas que ilustren el aspecto del tema que le interesa.

El orden en que aparecen los artículos no es aleatorio, sino que siguen un orden cronológico casi perfecto. Aunque hemos de reconocer que los primeros no respetan la cronología del calendario, ya que el primero, publicado en diciembre del 93, aparece en tercer lugar tras el publicado en 1997; y, los escritos a partir de enero de 1994 aparecen al principio, un tanto desordenados. ¿A qué se debe este aparente desorden? Tal vez se deba a que el orden cronológico que obedecen no es el del año de publicación, sino, el de la fecha del año, Así, comienza la publicación en septiembre, se alude a octubre, el otoño, el invierno y el verano, para cerrar la obra en octubre, en el verano de San Miguel. Las fechas nombradas también siguen un orden: 1989, 1993, 1994 que son las tres visitas a Buenos Aires, y 1995, año en que entrevista a Sammler.

Nuestra lectura nos ha permitido constatar, que, a pesar de ser una recopilación posterior, la voluntad del autor es la de crear una obra con carácter unitario; en la que, si bien, cada artículo tiene vida de forma aislada, todos responden a un todo, con un planteamiento temático unificador, con un mismo enfoque y presentados en un especial orden cronológico. Estamos de nuevo ante un dietario, toda una novedad en las letras españolas. Por un lado, *Unas gafas de Pla* viene a corroborarnos a los lectores lo que siente y piensa un autor que nos interesa; y por otro, a satisfacer de forma rápida y breve el placer por la lectura, con la instantaneidad que exige la lectura en la vida moderna, poco propicia a la dilación de la gran novela, que requiere un esfuerzo continuado en el tiempo y cuya satisfacción se dilata con la espera, idea que confirmamos cuando leemos a Xavier Pla: “El diario, con toda la reflexión sobre la identidad que conlleva, es el último de los géneros, es el último de los géneros valorado y propiciado por la modernidad, quizá porque parece sustituir la extensión de la novela por la intensidad del fragmento” (Xavier Pla, 2007, 2).

■ *La vida por delante*: el éxito y el fracaso en España



En el año 2002 Muñoz Molina saca a la luz en la editorial Alfaguara un nuevo dietario, *La vida por delante*. Selección de los artículos que nuestro autor escribió entre los años 1997 y 2002 en *El País Semanal*, y luego en el *EP (S)*, suplemento dominical de *El País*. Era una página entera, de cien líneas, bajo el mismo título. También aparecen en esta obra recopilatoria alguno de los artículos que publicó en una columna publicada en este mismo periódico bajo el título, “Travesías”.

La vida por delante consta de ciento cuatro artículos. De estos, los cuatro primeros, que funcionan a modo de prólogo, nos sitúan ante la obra que tenemos entre manos. En “El tiempo del periódico” nos presenta el medio en el que va a aparecer su obra: la prensa. Este medio le va a permitir construirla poco a poco estableciendo un contacto y reconocimiento diario con el lector fiel que tiene el hábito de disfrutar de ese placer cotidiano de leer la prensa diaria; “el periódico es uno de los hábitos más arraigados de la vida, y uno lo reconoce cada mañana igual que reconoce su propia cara en el espejo” (Muñoz Molina, 2002, 15).

Cada día el lector tiene entre sus manos el mismo y distinto periódico, lo que le da sensación de continuidad dentro de la novedad diaria. El periódico es espejo del momento, del ya, fotografía que recoge fielmente la realidad. Para Muñoz Molina el periódico es el retrato más fiel de la realidad, por lo que se podría entender que le otorga un carácter pedagógico, pues nos enseña a interpretar la realidad. Pero a la vez le confiere también una característica ociosa que aporta placer al mismo hecho de leer un periódico independientemente de las noticias que nos cuente.

“Cuaderno en blanco” es una alusión a su principal herramienta de trabajo, el cuaderno (referencia que encontramos a lo largo de toda su obra dietarística). Este simple instrumento es imprescindible para el autor. Llega incluso a insinuar, que sus artículos, su obra, está recogida dentro de los cuadernos que ha ido poseyendo. Él

sólo tiene que ir descifrándola, ir descubriendo las palabras ocultas en ellos, como hace el escultor cuando descubre la figura que se halla en la pieza de mármol. El cuaderno le permite recoger el instante cotidiano intentando plasmarlo con sus palabras con la mayor fidelidad que le es posible, para que el lector lo sienta y viva al leerlas.

En “Los presentes pasados” nos vemos mirando unas fotos antiguas de Madrid; unas fotos en blanco y negro, colores a los que aludirá constantemente a lo largo de la obra y que nos remiten al momento histórico que tanto le preocupa, el Madrid, la España del 36 y de la dura postguerra. De nuevo nos hallamos con el intento del autor de que su generación ajuste las cuentas con su historia, con la Guerra Civil y sus consecuencias. El presente de esas personas de las fotos en blanco y negro es nuestro pasado; su vida, la que vivieron y la que se truncó, forma parte de nuestra memoria. Él pretende rendir homenaje a esos perdedores y a sus descendientes.

“La vida por delante” es el título de una película del director y actor, Fernando Fernán Gómez. ¿Por qué Muñoz Molina lo toma para titular su sección periodística y posteriormente esta obra? Esta película, al igual que otras del mismo director, es una muestra magistral de la difícil vida de unos antihéroes en la dura España de la postguerra. Nos muestra con tono melancólico a unos perdedores que ven constantemente frustrados sus sueños. Sus vidas están llenas de ocasiones perdidas, de éxitos no llegados y de fracasos continuados que han construido nuestra memoria.

En “Vidas de cómicos” nos explica el porqué de su título. Por un lado, es a un tiempo un homenaje a Fernando Fernán Gómez. En su película nos cuenta como sus películas, sus sueños -igual que los de sus personajes-, no llegan a ser. Su vida es un constante rodar de fracasos y de éxitos por llegar. Por otro lado, nos remite a ese momento de nuestro pasado, en el que predomina el blanco y negro²⁵ y la melancolía, dos constantes en la obra. Un pasado que se hace presente, ya sea porque las circunstancias se repiten, ya sea porque nosotros lo recuperamos en nuestros recuerdos. La España de esos duros años, en comparación con Italia, es “un país adicto a la chapuza que frustra las cosas antes de que lleguen a existir y a la murmuración que malogra

²⁵ Usamos conscientemente ambos adjetivos de forma reiterada a lo largo de nuestro análisis, porque así lo hace el propio autor, ya que son los colores que definen esos años de nuestra historia.

cualquier atisbo de éxito, al desdén que lo niega y confunde casi todo, lo bueno y lo malo, lo mediocre y lo mejor.” (Muñoz Molina, 2002, 26)

La vida por delante hace referencia a las pocas expectativas que mantiene el autor respecto a las posibilidades efectivas de España como marco en el que un artista pueda realizarse satisfactoriamente. “Las dificultades vulgares de la vida, de la vida española, la chapuza, la estrechez de todo, la mezquindad de las perspectivas, el fatalismo mediocre que frustra, no sólo los sueños más insensatos, sino las aspiraciones más prudentes ...” (Muñoz Molina, 2002, 24). Bajo esta perspectiva, Antonio Muñoz Molina habla en sus artículos de la dificultad de vivir serenamente en España y de la dificultad de alcanzar el éxito en este país, ya sea laboral, intelectual o personal. “La vida por delante” nos habla de la España del pasado y de la del presente, en la que el éxito es ilusorio y el fracaso es permanente.

Si, como hemos señalado, estos tres artículos-capítulos podemos considerarlos como el prólogo; “Epílogo” será el cierre o colofón del mismo. En él nos explica que concibe estos artículos como parte de una “novela-dietario”, una obra, que se va construyendo con la entrega diaria, y, que ya existe, independientemente de que más tarde lleve a cabo una selección y la publique con formato de libro.

Se trata de una selección variopinta, que responde a una clara voluntad de unidad, y en la que cabe la reflexión sobre la vida presente y pasada, sobre el arte, la música, la literatura, la historia, los placeres de la vida... Es una fina, relajada y humilde reflexión sobre la vida que pasa ante cada uno de nosotros (objetos, personas, personajes, olores...). En definitiva, es una reflexión sobre la realidad en pequeñas apartados, que una vez juntos, como es el caso, reproducen un todo que es la vida, en todos sus aspectos.

Es cierto que en los artículos recogidos no hay un claro desarrollo narrativo; ni presentan una sucesión cronológica, como la narrativa tradicional. Cada artículo tiene entidad propia, existe por sí mismo con independencia del resto. El lector puede dejar de leer alguno -de hecho él rechaza parte de ellos para su posterior publicación en un dietario-. Del mismo modo, tampoco es necesario que su lectura se haga en un orden establecido, el lector puede seleccionar su propio orden sin que la lectura sufra alteración. Pero, si los leemos de un tirón, como si de una novela se tratase, vemos

que presentan una tenaz impresión de coherencia. El propio autor nos señala en su “Epílogo” que cuando escribe artículos periodísticos con días de antelación, es como si escribiese un libro que avanza conforme va dando forma a cada artículo con sus ochocientas palabras.

Cada artículo “se cierra sobre sí mismo”, aunque siempre termina con puntos suspensivos, como el “continuará” de una novela por entregas. El lector espera la publicación del siguiente; ve como el libro se va escribiendo, día a día o semana a semana. La espera es parte del aliciente del libro, de este tipo de novela-dietario. La identificación, el reconocimiento del lector con y de su autor, hace que este tipo de libros existan sin el soporte de una publicación posterior; el lector convierte la lectura de sus capítulos-artículos en un hábito. El carácter efímero de este tipo de obras, queda compensado por su forma -a la vez cerrada y abierta-, en la que cabe todo -desde la vida intensa de día a día, hasta la literatura-, en un concentrado tan breve y fugaz como “una pompa de jabón”, como él mismo define. Así pues, la novela-dietario se va conformando con la publicación de cada artículo.

A demás de la unidad que les confiere el hecho de estar escritos con una clara voluntad de constituir una obra por entregas, los artículos -tanto los seleccionados para esta edición, como los rechazados-, presentan la uniformidad que les da la forma específica de narrar que presenta Muñoz Molina a la hora de escribir un artículo para un periódico. Una forma de escribir que responde a su manera de mirar, de mostrar curiosidad ante todo lo que le rodea, actitudes que, sin lugar a dudas, heredó de dos de sus grandes maestros en la escritura periodística: Pla y Camba.

A Muñoz Molina le interesa un tipo de periodismo de investigación, un periodismo que cuenta lo que ve, sin pretensiones declaracionistas, ni adoctrinadoras de una ideología. Él busca que el lector remueva su conciencia interpelado por sus planteamientos de polémica, de debate acerca de los temas que le preocupan al autor, la revisión histórica de España desde el 36 -con el estallido de la guerra-; la cruel y oscura posguerra; la educación; los totalitarismos; la violencia y persecución que sufren los antihéroes de la sociedad; el terrorismo..., (preocupaciones que, por otra parte, son los grandes temas que ocupan toda su trayectoria creativa). Pero, no sólo aporta unidad esa forma específica de mirar que manifiesta el autor; sino, un rasgo

que domina todos sus artículos desde sus inicios, el hecho de que todos ellos están recorridos por la literatura, la pintura, la música, los recuerdos y sus vivencias.

La lectura de la obra podemos realizarla lineal o desordenada, dado que el autor no establece un orden narrativo. Lo que sí observamos conforme avanza nuestra lectura, es que desde el punto de vista temático los artículos presentan una unidad de planteamiento. Muñoz Molina ha realizado una selección con una coherencia filosófica. Podemos agruparlos en tres grandes temas: la actitud epicureista ante la vida, el compromiso político-social y las referencias constantes al mundo de cultura (a la literatura, la música, la pintura o la escultura; a sus maestros de los que aprende una actitud ante la estética).

De la lectura de estos cien artículos, se desprende un retrato del autor, el de un epicúreo, el de quien ve la vida como un disfrute continuado; la dicha que nos proporcionan los pequeños placeres cotidianos. El epicureísmo es la filosofía de vida que recorre estos artículos, y que Muñoz Molina ha aprendido de sus maestros; ya no sólo de aquellos que le han enseñado una estilística, un planteamiento creativo, sino, de aquellos que le han enseñado una forma de enfrentarse a la vida y a la creación. Entre estos maestros encontramos a sus antepasados –abuelos y padres-, pintores, músicos, y, evidentemente, escritores (Max Aub, Lorca, Fernando Fernán Gómez, Francisco Ayala, Savater, Machado, Borges, Bioy Casares, Rafael Juárez, Michael Castillo, Pla, Victor Klemperer, S. Rushdie...)

Todos ellos le han enseñado que, a pesar de las dificultades que la vida les ha deparado -persecuciones, exilio, amenazas de muerte, guerras...-. Ellos siempre afrontaban el futuro con decisión y optimismo, defendiendo sus ideales; buscan la felicidad, a pesar de que mentes de torva austeridad pretendieran coartarles su libertad. Le han enseñado a seguir mirando con curiosidad las cosas, a tirar siempre hacia delante, luchando por el éxito, a pesar de los constantes fracasos. De todos ellos ha aprendido el amor por el trabajo bien hecho, y a dar lo mejor de cada uno. Se trata de un epicureísmo que no defiende el placer sin el esfuerzo, todo lo contrario. Sus ejemplos son Ramón y Cajal o Francisco Ayala; dos personas luchadoras, hechas a sí mismas. Sin embargo, hoy no se prima el esfuerzo, el sosiego, o el interés por seguir aprendiendo.

Desde su epicureismo expone que hay actos sociales o de creación estética, que buscan mejorar el mundo; son actos de verdadero ciudadano. Otros en cambio, lo empeoran, y, estos son los que menos esfuerzo nos cuestan. Desprecia sobre todo a “los paletos”, los tontos, los Chamberlain, los españoles casposos, que, en su ignorancia, en su pedantería, creen que con sus actos mejoran el mundo, pero su idiotez les lleva a destruir en un instante lo que costó tanto en afianzar. En artículos como “Lo más fácil”, “Los otros” o “A mano armada”, critica esa actitud del ciudadano actual, que se muestra indiferente, interesado en el hedonismo individual, no se preocupa por la defensa de los valores cívicos. Ataca al español rancio -de un casticismo claramente de derechas- que nunca se ha preocupado por ellos; y defiende a los oprimidos de la sociedad presente o pasada.

Este planteamiento epicúreo ante la vida que recorre toda la obra, es el de una persona con un claro compromiso social y político, un compromiso de hombre de izquierdas -claro heredero del Racionalismo y la Ilustración-. Él mismo se confiesa votante de la izquierda, pero comprometido ante todo, no con un partido, sino con la defensa de unos valores democráticos por los que abogaba la segunda República.

Una de sus grandes preocupaciones políticas –en ésta como en todas sus obras- es la deuda que la sociedad española tiene con los olvidados de nuestra historia, los republicanos, los perdedores. Es un compromiso que ha heredado de sus mayores, sus recuerdos escuchados alrededor de la mesa camilla, han poblado su memoria. Ya nos lo anuncia en “Los presentes pasados”, y a ello dedica no pocos de los artículos, “Los niños perdidos”, “Un plano del deseo”, “Historias viejas, palabras tristes”, “El oro del exilio”, “Otros tiempos” o “El buque fantasma”. En ellos se habla de los niños del exilio; de los frutos que éste dio en aquellos países que acogieron a la intelectualidad española; de la actitud de los políticos demócratas que evitan llamar a las lacras del pasado por su nombre; del sufrimiento que padecieron quienes, como Max Aub, huyendo de la guerra y del nazismo y esperando ser acogidos por Méjico, viajaron en el San Juan. Muñoz Molina rescata estos asuntos, que pertenecen a nuestro pasado, y lo hace por un claro sentido de la justicia histórica, que ya manifestó en su primera novela *Beatus ille* y que nunca le abandonará.

“El nacimiento”, “España negra”, “La fiesta del perdón” o “Infierno de otros” son varios de los artículos en los que analiza, critica, ironiza y se revela contra

el trauma del País Vasco, el terrorismo -herencia evidente de nuestra historia negra, de la guerra del 36 y de la larga dictadura de Franco. “El valor de un testigo” rinde homenaje a quienes pudieron sobrevivir a la barbarie, la lacra de la Europa de los años 36-45-, el nazismo. “Semilla venenosa” nos avisa de que la semilla de este totalitarismo sigue en estado latente. El nazismo no es el único totalitarismo del que se ocupa, también se interesa por dictadura chilena; por la persecución que sufre S. Rushdie; por la que sufren los homosexuales; y, que duda cabe, también se interesa por la violencia de género, cuya responsabilidad no sólo es de quienes la ejercen; sino, también, de los jueces que juzgan a los culpables con “cierta benevolencia”.

En no pocos de sus artículos trata los temas sociales que ha tratado siempre en sus dietarios: la educación, el idioma, la lectura o los marginados sociales. Por sus artículos transitan borrachos, mendigos, músicos callejeros. Los inmigrantes y sus problemas de legalización son los temas de “Los extranjeros”; las condiciones denigrantes en las que trabajan y viven -condiciones que le recuerda a las que sufrían los españoles en los años 30 y 40- se recogen en “Aceituneros” y en “Otros tiempos”. Estos son los verdaderos antihéroes de nuestra sociedad a los que él siempre dedica su mirada. Para evitar situaciones como éstas, él defiende unos valores que se han descuidado hoy en día: la educación, el respeto, la tolerancia, el esfuerzo, el amor a la lectura, a la música, al arte y a nuestra lengua...

La gran mayoría de los artículos nos presentan la realidad más cotidiana, un paseo, una tarde de verano, la llegada del otoño, la conmemoración de una fecha. Estas referencias son meras excusas para trasladarnos a esa España de su niñez; una España que es la de muchos lectores. “Mayo del 68. Un testimonio”, “Santos del verano”, “La fiesta ajena”, “Los días de la radio”, “Noches de verano”, “Tiempos de penuria”, “Fin de verano,” “La fiesta ajena”..., son algunos de los artículos en los que ha recuperado parte de su pasado, con el que el lector se siente identificado.

A los recuerdos de su infancia o adolescencia, se unen otros, los que sus antepasados, le han transmitido y que forman parte de su herencia, de su formación. Él es hijo y nieto de quienes han vivido la Guerra Civil y la posguerra. Ha crecido con ese miedo a la violencia, en una España, en la que sólo cabía el sacrificio y la abnegación, como la que nos refiere en “Aceituneros” y “Otros tiempos”. Es un pasado no muy lejano, en el que los jornaleros se veían obligados a humillarse ante el

patrón para poder trabajar en unas penosas condiciones laborales. Pero, como nos anuncia en “Los presentes pasados”, el pasado no es sólo recuerdos, sino que de nuevo se hace presente con los inmigrantes. De nada ha servido la modernidad, no hemos superado la España en blanco y negro.

Él se reconoce heredero de su pasado, no renuncia al compromiso con sus mayores; pero, siempre luchó por escapar de un destino prefijado, y alcanzar esos mundos que le prometían sus novelas, su música y sus películas. Con esfuerzo y tesón, igual que hiciera Ramón y Cajal -modelo que tanto le marcó-, consiguió inventarse a sí mismo sin dejar de ser fiel a sus mayores.

La referencia al mundo de la literatura es constante en éste, como en el resto de sus dietarios. La lectura de autores como Borges, Proust, Kafka, Stendhal, Cervantes, Pla, Aub, Onetti, Flaubert, Bioy Casares, Magris, Ayala, Lawrence Durrell, Marsé, Camba, Savater...es comentada en “Buscando un regalo”, “Signos de perfección”, “El porvenir es largo”, “Viajeros en prosa”, “Novelas sin épica”, “El escritor invisible”, “Un recuerdo de Bioy”... En todos ellos observa una misma actitud ante la creación artística, tener algo que decir y hacerlo con precisión y humildad.

La figura del escritor en la sociedad es el tema de “El escritor visible” y “La invisibilidad”. Algunos lo ven con cierto halo romántico, pero, para la gran mayoría, si el escritor no es leído por un público mayoritario, es perfectamente invisible. Pero, como reflexiona Muñoz Molina, lo realmente importante no es el escritor, la persona más o menos admirada, sino su obra. Es ésta la que busca y la que complace al lector, la que realmente importa.

No nos resistimos a comentar un artículo francamente interesante, “Novelas sin épica”. En él Muñoz Molina hace una reflexión sobre el empeño que tiene algún sector de la crítica en que la narrativa ha entrado en crisis como en otras ocasiones a lo largo de la historia de la novela, “Según ha contado Eduardo Mendoza en un artículo, los cerebros congregados en el seminario veraniego llegaron a la conclusión de que la novela está en crisis porque no hay una épica que la sostenga, porque en nuestro mundo no hay grandes historias que contar” (Muñoz Molina, 2002, 94).

Pero, la cuestión no es que no haya novelas, sino que el modelo tradicional de novela ha evolucionado. Se ha mantenido el placer por contar historias, pero éstas no necesariamente deben presentar una estructura narrativa al uso. Los dietarios, por ejemplo, representan un nuevo modelo de narrativa, en la que se combinan realidad, curiosidad periodística y deseo de contar. La narrativa, la novela siempre ha estado en constante proceso evolutivo, y este momento es uno de esos en los que los límites establecidos se rompen y se produce la innovación.

“Vidas de cómicos”, “Músicos de un día”, “Dos pintores”, “Pablo, adiós”, “Fulgor de Barceló”, “Una despedida”, “Misterios de la lentitud”, “Prisa y lentitud” o “Música callada” son una clara muestra de sus preferencias artísticas. En ellos aparecen figuras como Barceló, Marsé, Pablo, Víctor Erice, Eça de Queiroz, un músico callejero, V.S. Naipul, Antonio López, Kitaj o Esteban Vicente. Todos ellos representan a un mismo tipo de artista, aquél que transmite en su obra ligereza, hondura, delicada maestría, modestia, bondad, el artista que sabe mirar lo que tiene ante sus ojos.

Muñoz Molina admira que en ellos la ligereza es sinónimo de sencillez, de economía de recursos, pero sin escasez ni mezquindad. El artista debe transmitir su arte con los signos más elementales, sin estridencias ni barroquismos; ha de compatibilizar la observación rigurosa y la severidad expresiva. El artista lo es fruto del trabajo, de la obstinación y del talento como ocurre con los artesanos, como ellos ha de mantener su dignidad, su curiosidad y su entusiasmo por seguir creando

En síntesis, podemos señalar una serie de rasgos definitorios de esta obra, la nostalgia por un pasado con esperanzas de lo que podría haber sido y ha terminado por no ser; el rechazo del actual panorama español en el que, tanto los medios de comunicación, como las clases políticas, prefieren olvidar lo políticamente incorrecto, en vez de enfrentarse a ello, y así creen cerrar las grietas aún existentes; la defensa de un nacionalismo español constitucionalista, enfrentado a cualquier otro nacionalismo contrario a este primero; el rechazo a la dictadura franquista y rechazo a la nueva democracia desprovista del valor de la retrospectiva crítica; la defensa de la instrucción pública y sus maestros; y como no la denuncia comprometida de las injusticias y de la estupidez y la crítica a la superchería frente al conocimiento científico racional.

Una vez que ha terminado la lectura, nos ha quedado una impresión conjunta. Toda la obra transmite melancolía, una tristeza vaga y profunda, la misma que siente nuestro autor al recordar esos momentos del franquismo; al reflexionar sobre temas como el nacionalismo, el terrorismo, los oprimidos por totalitarismos de cualquier tipo; al comentar el comportamiento poco civilizado de muchos de nuestros compatriotas. Pero a pesar de la melancolía, que como decimos recorre la obra, sobre ella domina ese espíritu del hedonista del que hablábamos antes. Muñoz Molina nos transmite que, a pesar de la tristeza, a pesar del grado de pesimismo que nos pueda invadir, hemos de vivir los instantes cotidianos con plenitud y disfrutar de la belleza que la vida nos promete; porque lo inesperado siempre nos puede sorprender y privarnos de estos pequeños placeres. Disfrutar de los pequeños paraísos cotidianos, de nuestro trabajo, de los amigos, no dejarnos vencer por la tristeza, por la melancolía, éste es el mensaje que pretende remitirnos.

Por último, sólo nos queda señalar que, si bien es cierto que nosotros podemos decidir el orden de lectura de este dietario y con ello, la lectura no pierde sentido; no es menos cierto, que el autor los ha ordenado siguiendo un criterio cronológico. A lo largo de los artículos él introduce referencias temporales, ya sean al mes (julio, agosto, septiembre); a la estación del año en que se encuentra cuando escribe el artículo (verano, otoño); alude a sus estancias en la ciudad de Nueva York en 1998 y dos años después en enero de 2000; o bien al momento en que se compone una obra de Debussy en 1902 y el momento en que él la escucha en 2000.

Así pues, a la clara intención de dar una unidad de planteamiento y temática, el autor une una intención de establecer un orden de colocación respetando las fechas en las que los ha escrito. Pero nosotros insistimos en que, a pesar de esa unidad, a pesar de ese orden, cada uno de los artículos funciona como una entidad completa. Y, si bien entre todos forman una obra narrativa basada en la mezcla entre novela y periodismo, no es menos cierto, que su lectura no sufre en absoluto si la realizamos estableciendo un orden propio; el resultado es el mismo, el efecto global, la sensación y las ideas que pretende transmitirnos el autor son igualmente percibidas por los lectores.

■ *Síntesis*

Desde 1984, año en que aparece publicado su primer dietario, *El Robisón urbano*, Antonio Muñoz Molina ha manifestado una devoción especial por los libros que se van construyendo sin pretenderlo, por el artículo literario siempre enfocándolo desde lo que se ha dado en llamar, literatura de los hechos. "Para mi el periodismo es un género soberano. Una de las grandes cosas que pueden hacerse en la vida es escribir en periódicos: artículos, crónicas, reportajes, entrevistas... lo que sea" (Muñoz Molina, 1997, 1).

Esta pasión ha sido una verdadera escuela como escritor y le ofrece la oportunidad, junto con los libros de relatos, de mantener vivo el contacto con el lector, transmitiéndole su creatividad en los momentos de silencio en la novela. La escritura en los periódicos está estrechamente vinculada con su trabajo literario, forman parte de su propósito de ser escritor. Sus artículos son muestras de su ingenio literario, e incluso en ocasiones, le permiten anunciar al lector lo que le va a ofrecer en las novelas posteriores. Algunos de estos artículos son puntos de partida de historias que desarrollará en cuentos o novelas posteriores.

Así, artículos y novelas están estrechamente vinculados. Por un lado, hemos de recordar que el artículo de Antonio Muñoz Molina contiene todos los elementos de la novela, lo único que cambia es el espacio y el tiempo de creación, no olvidemos que su dietarismo es pura metaficción historiográfica. Por otro lado, en muchos casos los personajes que encuentra en sus lecturas del periódico, en la cotidianeidad o en su memoria, tienen tal fuerza que, pasan a protagonizar uno de sus relatos posteriores.

En el caso de *Las apariencias*, podemos encontrar varios artículos que después ha desarrollado como relatos o partes de relatos más extensos. Es el caso de "El reino de las voces", éste, no sólo será el título del primer capítulo de la novela que es halla escribiendo en esos momentos, *El jinete polaco*; sino que, como hace esta novela, también recoge el mundo de su infancia en Úbeda, (sus recuerdos, las voces de sus mayores que rememoraban y reconstruían su pasado, voces que revivían un mundo plagado de referencias silenciosas, de misteriosos temas prohibidos que alimentaban la imaginación del autor).

“Soldados” es un artículo que contiene toda la tensión de una vivencia que marcó a nuestro autor: el servicio militar. Es evidente para el lector que el autor necesita el espacio de una novela para sacar fuera todo lo que lleva dentro y que en tan poco espacio no puede sino enunciar. De nuevo retomará el tema en *Ardor guerrero*.

“Desconocidos” recoge la historia de la protagonista de “Extraños en la noche”, una mujer encontrada en la Gran Vía madrileña y que permanece hospitalizada sin recordar su identidad. “Retrato robot” enuncia un tema que desarrollará en *Plenilunio*, la idea de que la cara es el espejo del alma. En esta novela se desarrollan ideas enunciadas en “Nadie lo diría” o “La edad de la sospecha”, en los que quedan perfilados los rasgos del inspector de la novela.

Es el mundo en el que muchos de sus lectores nos reconocemos. “Un verano en la Luna” nos remite a la curiosidad y la esperanza, un tanto inconsciente, con la que casi todos los niños de esa generación vimos la llegada a la Luna en la única televisión del pueblo; mientras, los escépticos dudaban de la veracidad de ese hecho “científicamente probado”. De este microrrelato, años más tarde, escribirá, su última novela *El viento de la Luna*.

Este es el mundo que de nuevo recuerda en alguno de los artículos que se recogen en *La vida por delante*. Las vivencias infantiles y de su adolescencia, ese mundo rural que le formó, y que es referido en “Mayo del 68. Un testimonio”, “Santos del verano”, “La fiesta ajena”, “Los días de la radio”, “Noches de verano”, “Tiempos de penuria”, “Fin de verano,” “La fiesta ajena”, “Aceituneros” y “Otros tiempos”. Son los recuerdos de una España gris, la España de los años sesenta. Y estos recuerdos se adueñan por completo de su última novela, *El viento de laguna*.

Así pues, también podemos comprobar, como los artículos que se recogen en esta obra, son puntos de partida para narraciones de mayor extensión que Muñoz Molina escribe al tiempo que va componiendo estos artículos o que retomará años más tarde. Ya sea el tema, ya sea el personaje, Muñoz Molina siente que el artículo se le queda pequeño, que necesita decir más cosas sobre él, y es por ello que les dedica una novela entera, o al menos, una gran parte de ella.

Pero, éstos no son los únicos casos que encontramos en *La vida por delante*, podemos encontrar más artículos que posteriormente se desarrollarán en una gran novela; así, en “El valor de un testigo” aparece el profesor Victor Klemperer que volvemos a encontrar en “Quien espera”, una de las “novelas” que forman *Sefarad*. O “Antes de la música”, nos anuncia toda una novela, *Ventanas de Manhattan*. El artículo comienza comentándonos el conjunto de voces y músicas que se juntaron en el acto celebrado en Nueva York en memoria en memoria de las víctimas del 11 de septiembre, y se cierra anunciándonos la importancia de la música en esta ciudad, ambos temas son desarrollados ampliamente en su novela.

Ésta es una de las maneras que Muñoz Molina usa para interrelacionar su obra, pero hay otras, como la trabazón interna mediante lazos tan sutiles como el que un personaje secundario en *Beatus ille*, Manuel Biralbo, lleva el mismo nombre que el protagonista de otra obra, Santiago Biralbo de *El invierno en Lisboa*; Lorecito Quesada aparecerá en *El jinete polaco*, en *Los misterios de Madrid* y en *El viento de la Luna*. Los lectores cuando leemos su obra tenemos la sensación de sentir una especie de ecos internos que comunican unas con otras. Tenemos la leve impresión de que todo nos suena de una forma imprecisa; nos da la sensación de haber leído eso mismo en alguna parte. Esta técnica la permite a su autor una interconexión entre toda su obra, una interconexión como la conseguida con la creación de un mundo literario, Mágina, en el que sitúa una gran parte de ellas, un mundo que resulta tan conocido para el lector que Muñoz Molina no necesita ni nombrar.

A lo largo de toda su trayectoria como articulista, Muñoz Molina ha construido uno o varios personajes-narradores, lo que le sitúa en la tradición literaria del artículo de costumbres que iniciaran Larra y Mesoneros. Como en el caso de estos, todos los creados por Muñoz Molina, desde el que está detrás de *El Robinsón urbano* o tras *Diario del Nautilus*, hasta el que encontramos en *Ventanas de Manhattan*, todos son portavoces de sus ideas, de sus experiencias, de su formación vital e intelectual. Todos tienen puntos en común, representan un “yo” solitario, que tiene una amplia cultura, que es un curioso impertinente, minucioso observador de la realidad, crítico con las injusticias sociales, que no está vinculado con partidismo alguno, pero que se muestra claro defensor de las ideas progresistas de izquierdas.

Es obvio que a lo largo de los años, ese “yo”, esa voz ha ido sufriendo cambios, pero no hay en ellos cambios bruscos que rompan con los anteriores. Nos llama la atención la gran coherencia ideológica y de estilo que presenta Muñoz Molina desde sus inicios, en su sustrato se mantienen constantes sus lecturas (Verne, Cervantes, Aub, Faulkner, Proust, Joyce...), una coherencia no exenta de evolución hacia posiciones más abiertas en los temas y hacia una expresión más directa.

Evolución que incluso podemos observar en el título de los dietarios: Los títulos son en sí mismos toda una declaración de intenciones, como hemos podido mostrar. Hemos pasado de un náufrago, de un solitario que busca una identidad a través del viaje, a un hombre que sale al mundo con la vida por delante, a defender los valores de la civilización: la tolerancia, la solidaridad, el respeto a las libertades individuales, los deberes y los derechos del ciudadano, la cultura y la educación... Y al mismo tiempo un hombre que ataca todo lo que los pone en peligro: el terrorismo, el nacionalismo mal interpretado, la injusticia, el totalitarismo, el falso progresismo, la sinrazón de la superstición, la cerrazón de la derecha...

■ ANÁLISIS DE LA RETÓRICA EN LOS DIETARIOS DE MUÑOZ MOLINA

“Pienso que ahora, cuando escribo, habrá otras personas en España haciendo la misma: la columna. No sé cuantas. Es una forma de comunión curiosa, en una liturgia rara, rarísima. Una profesión poco defendible: escribir algo más de treinta líneas cada día sobre lo que todo el mundo sabe, y meter en medio nuestras cosas; a veces un ramalazo de amor, otras de desidia y de soplo de abandono, o el dolor del puntapié que nos da el oficiante de al lado. Hacemos una cacería continua de algo que no existe: la realidad. Tratamos de buscar antecedentes, leyes generales: de fingir que hubo un pasado, cuando hubo tantos, y de que hay un futuro, cuando eso es lo que menos existe de todo. Intentamos comunicarnos: dar palabras a quienes piensan lo mismo que nosotros, pero no las tienen dispuestas; o producir ira a quienes están en las antípodas” (Eduardo Haro Tecglen, 1998).

Antes de adentrarnos en el análisis de las diversas columnas que conforman el corpus de la obra dietarística de Muñoz Molina, creemos necesario definir y analizar el

término columna (su etimología, origen, características, tipología, género al que pertenece,...). Estamos ante un neologismo resultado de una metonimia tomado del latín “*columna*”y proveniente del mundo anglosajón. Viene a señalar “el comentario periódico de la actualidad por parte de una firma conocida” (Antonio López Hidalgo, 1996, 29). Se trata de textos que nos remiten a un espacio determinado del periódico y, según Miguel García-Posadas, en ellos se mezclan dos factores: el punto de vista personal y el tratamiento estilístico.²⁶

Sin embargo, si buscamos su significado en el DRAE, vemos que esta acepción no queda recogida en él. El DRAE entiende por columna, “impreso o manuscrito, cada una de las partes en que se divide las planas por medio de un corondel o línea que las separa de arriba abajo”. A pesar de ello todos vemos como algo natural el uso del continente para referirnos al contenido. Aunque, estamos de acuerdo con Haro Tecglen cuando estima que no es la palabra más adecuada para referirse al género “en que se escribe la mejor prosa española actual” (Haro Tecglen, 1993, 5). El *Diccionario abreviado del español actual* de Manuel Seco define “columna” en su acepción 4b como “sección fija de un comentarista en un periódico”.

El término “columnista” sí lo hemos encontrado tanto en el DRAE como en *Diccionario de uso* de María Moliner; en él se define como “colaborador de un periódico que tiene reservada una sección fija dentro de éste” Como vemos en todos se evita usar la palabra como género periodístico que escribe un columnista. Hoy entendemos por “columna” cualquier escrito firmado que ocupa un espacio fijo en un diario o revista de publicación periódica.

La columna periodística, el artículo literario, la crónica o el dietario –da lo mismo como lo llamemos- es el verdadero género de la postmodernidad-. Como ha quedado dicho, hay una identidad de tono y de contenido entre aquellas obras que han sido concebidas como tal dietario y aquellas que son una recopilación de artículos publicados previamente en prensa. Tanto el dietario puro, como la recopilación de artículos proporcionan una forma de conocimiento y de pensamiento, reveladora y adictiva al mismo tiempo. Reveladora porque permite al lector ver la realidad; pero,

²⁶ “El columnismo como género literario”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, ed. de Salvador Montesa, Actas del XVI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre 2002, AEDILE, 2003, p. 62.

adictiva, porque crea cierta dependencia de esa cosmovisión del columnista. Sus páginas pertenecen al ensayo puro, a la crónica diaria, a la crítica literaria, al relato, al fragmento autobiográfico, a la reflexión personal...En ellas encontramos la memoria individual y la colectiva mezcladas con el subjetivismo y con la observación de la realidad.

Antecedentes claros del cultivo de este género los encontramos en la obra de Freijoo, en las páginas de Larra, en los artículos un tanto confesionales de Clarín, en las novelas de Azorín, en los textos con marcado carácter autobiográfico de Unamuno. Es en pleno siglo XX -con escritores como González-Ruano, Camba, Pla, Ortega y Gasset, d’Dors, Pemán, Sánchez Mazas-, cuando se ha desarrollado como parte de la labor profesional de un escritor. Y será a partir de 1975, con la llegada de la democracia, cuando este tipo de obras comience a mostrarse como género autónomo y no como una parte accesoria de la obra del escritor.

La libertad de la democracia ha permitido que multiplicidad de opinantes publiquen sus opiniones. Los lectores, más que buscar una orientación de opinión, lo que buscamos son las palabras que piensan y sientan como y por nosotros, y que nos reconforten expresando una idea que tenemos pero que nunca hemos podido o atrevido a formular.

Es en los años noventa cuando la columna de escritor comienza a perfilarse como género autónomo vinculado estrechamente a la prensa -por ser el medio en el que aparece-, pero, al mismo tiempo, estrechamente relacionado con la literatura, así lo recoge Alexis Grohmann: “Desde el reinicio de la democracia en 1975 y, en especial, en años recientes, la columna se ha ido perfilando emancipando como género literario en el muestrario del trabajo de varios escritores. Prueba de ello son, por ejemplo, las propias firmas de los columnistas y el creciente número de recopilaciones que se han ido publicando y que integran la columna en la obra literaria de los autores correspondientes” (Alexis Grohmann, 2006, 9).

Los factores que impulsan este nuevo género son diversos. La libertad de expresión que se inaugura tras la dictadura; el papel trascendental que tenía la prensa en estos años de la transición –“tribuna de opinión y caja de resonancia de la vida pública” (Alexis Grohmann, 2006, 15)-. El nuevo periodismo que comienza a

gestarse en los años sesenta y alcanza su auge en los ochenta, es definido por Albert Chillón, como “una corriente periodístico-literaria marcada, entre otras cosas, por una actitud de acento crítico e intelectual, heredada de la mejor tradición periodística española (...)” (Albert Chillón, 1999, 352). Un periodismo centrado en la búsqueda lingüística y literaria de lo que escribía el escritor; vigilando no sólo el lenguaje, sino, también la estructura literaria del texto; un periodismo llamado “periodismo informativo de creación”.

Escritores como, Manuel Vicent, Umbral, Maruja Torres, Rosa Montero, Juan José Millás, J. Marías, Elvira Lindo o el propio Muñoz Molina, son la nueva generación -nacidos después de la guerra-, que, gracias a esta libertad de expresión, pueden colaborar asiduamente con la prensa. Su colaboración con la prensa demuestra su profesionalización como escritores y la creación de su propio mundo personal, en el que hallamos tanta ficción como testimonio veraz y confesión personal.

Quizá esta abundancia de escritores que escriben hoy columnas ha hecho que en algunos casos, éstas se desvirtúen. Nos explicaremos, lo que en un principio se usaba para contar cosas de forma sintética y literaria, hoy se utiliza para opinar y decirles a los lectores lo que deben pensar, de la misma opinión es Muñoz Molina: “En mi opinión, y comparado la prensa española con la de otros países, hay demasiadas columnas, demasiado opinión, quizás porque opinar es más barato y más cómodo que hacer un buen reportaje” (Muñoz Molina, 2002, 1). De la misma opinión es López Pan cuando dice, “hay pocos columnistas que reporten, o en el sentido más noble de la palabra hagan gacetilla” (López Pan, 1995, 11). Ambos están en lo cierto, los lectores hemos de saber distinguir entre una buena columna, y aquella escrita por quien se considera “vedet” y se erige en verdadero dictador de la opinión pública.

Actualmente los editores de los periódicos se aseguran la firma del escritor de renombre, que no le atraerá clientes, sino adeptos. En no pocos casos se lee un determinado diario por los columnistas colaboradores, más que por la línea editorial del mismo. Todo periódico que se precie tiene sus columnistas; Umbral, Gala, Manuel Hidalgo... colaboran con *El Mundo*; Elvira Lindo, Rosa Montero, Javier Marías, Juan José Millás...lo hacen con *El País*.

El artículo, crónica o columna, presenta un exergo propio, se trata de un texto publicado con una periodicidad fija; que tiene siempre la misma extensión; ocupa un lugar y espacios determinados e invariables dentro del periódico; tiene una presentación tipográfica destacada; muy a menudo va encabezada por un título general; y va siempre firmada por su autor acompañada muchas veces por la fotografía del mismo.

Aparentemente este paratexto no es importante, pero, realmente, sí lo es. Como todo texto literario, precisa del paratexto, ya que nos señala el tipo de género que tenemos delante. Si la abstraemos del exergo, la columna se convierte en cuento, en ensayo, en crónica, o en fragmento de novela. Y de hecho como parte de tal es considerada por Muñoz Molina cuando comenta en *La vida por delante* que el dietario - la recopilación que tenemos entre manos-, es una novela que se va construyendo día a día, por entregas. El propio Trapiello subtitula sus recopilaciones como “novela en marcha”.

La libertad temática, estilística, formal y estructural, la convierte en un “cajón de sastre.”²⁷ Como veremos más adelante, el dietario tiene en común con la novela esa capacidad de asimilar los rasgos de los géneros limítrofes; “algunos tipos de textos periodísticos que durante años se escribían y leían como distintos de la columna (...) acabaron desembocando en la columna” (López Pan, 1995, 12). A la hora de su escritura, cada escritor aporta a su columnismo procedimientos e incluso temas ajenos al periodismo y cercanos a la novela o a otros géneros. Por eso hay columnas que se consideran crónicas, diarios, ensayos, cuantos, o meros artículos literarios. No se trata de la suma de rasgos de estos géneros, sino un género híbrido distinto y semejante a todos ellos, un género nuevo que se consolida en los noventa.

Dos grandes cultivadores de la columna –González-Ruano y Umbral- han establecido unas características que debe cumplir esta: libertad de tema; no debe ser un ensayo, ni un cuento; ha de estar temporalizado; ha de tener estructura, y ésta es semejante al soneto en su rigor técnico; debe tener una sola idea y sus sub-ideas consecuentes; reflejará lo personal, que es quizá lo quizás atrae al lector; y por supuesto debe cuidar el estilo retórico. De ella dice Umbral que es el violín literario en el periódico, es, pues, literatura y no sólo información.

²⁷ De nuevo retomamos la metáfora usada por Rafael Amat, Barón de Maldà como título de su crónica barcelonesa -*Calaix de sastre*-.

Como señalamos en la introducción de nuestro trabajo, hay un eterno debate acerca de si el artículo literario o columna es un género periodístico o literario. Por un lado se trata de un texto periodístico en el que el autor informa de la realidad, pero que trasciende la propia información. Por otro, se trata de textos cuyo valor literario no es ajeno a los asuntos que tratan. Su calidad literaria está más allá de los materiales que reúnen. Los lectores nos acercamos a estos textos tanto por lo que nos relatan, como por el placer estético que aportan. No se trata de obras que aspiren literariamente a lugares secundarios ya que lo que las hace interesantes es la ilusión literaria - el arte, el artificio, el tono y la sensibilidad - con la que su autor hace que su relato sea perdurable.

La literaturización de la columna se produce por dos factores: por un lado, la proyección del punto de vista personal sobre el texto; y por otro, por el tratamiento estilístico. Ambos son indisolubles, la estética es una muestra más de la visión personal del mundo. De no ser así, el artículo literario sería periodismo puro. Pero en realidad, se trata de un periodismo nuevo basado como dice Rosa Montero en “la subjetividad, la búsqueda lingüística y literaria de lo que estás escribiendo, no solamente del lenguaje sino también de una estructura literaria. Plantearte que cada cosa que haces puede tener su propia estructura como la tiene un cuento, mientras que un periodista tradicional (...) siempre hará los reportajes de una manera determinada” (En Albert Chillón, 1999, 358-360).

El éxito creciente de la columna personal se debe a la utilización de la máxima subjetividad. Lo que interesa al lector son las vivencias y pensamientos del columnista, que le proporcionan esparcimiento literario; la realidad adornada por la retórica y el “yo” ideológico y sentimental del otro compartido. María Jesús Casals Carro da la receta del éxito de la columna: “dominio de la estética literaria + reivindicación del “yo” protagonista + opinión provocativa + erudición de lo que más le importa = el valor literario de la palabra (María Jesús Casals Carro, 2005, 13)

Quizá, el rasgo más destacado sea su libertad -temática, formal, estructural y estilística-. Como decíamos, su confección literaria, de la que hablamos más arriba, implica no sólo a la estilística, al uso intencionado de procedimientos literarios, sino, también a la ficcionalización del “yo” del narrador. Como ocurre con la novela o el cuento, el narrador es una máscara, un ente de ficción que no necesariamente coincide

con el autor. Esta máscara es lo que López Pan denomina el *ethos*. A ella alude Muñoz Molina cuando explica al lector que ha decidido dejar de escribir las columnas que publica en el diario *El País*, porque se siente “preso de una maquinaria estéril que te lleva a hacer (...) parodia de ti mismo (...) que no seas tú el que escribe el artículo, sino el artículo el que te escribe a ti” (Muñoz Molina, 2002, 42).

El *ethos*, el talante, la imagen del columnista es lo que atrae a los lectores. Depende de la personalidad del autor sea más o menos atractiva el que la columna sea o no leída. El columnista debe tener un tema, pero ante todo debe tener la “habilidad para proyectar su personalidad fuerte y atraer al público” (Susana González Reyna, 1991, 89). Los lectores, que acaban identificándose con ese talante, se convierten en audiencia, que considera a su escritor predilecto como autoridad. Uno de los rasgos que definen esta personalidad es precisamente el componente estilístico propio de cada autor.

Como ya señalamos en el caso de los dietarios puros, los motivos para escribir crónicas, artículos literarios o columnas en la prensa son variados. La economía; el deseo de darse a conocer; mantenerse en contacto directo con la realidad, “para mí, el periodismo –declara Vargas Llosa en una entrevista- es la manera de tener un pie en la calle, de estar vinculado a lo que está ocurriendo, digamos a la historia viva. No me gusta la idea del escritor que se mete en su cuarto de corcho, que se mete en un mundo privado. Para mí es muy importante que la vida de la calle esté constantemente irrigando un poco el mundo de la fantasía, de la invención” (Vargas Llosa, 1996. 2). Mediante la columna, el escritor sale del reducido círculo del libro, para llegar a un público más amplio. Y evidentemente, hay un motivo mucho más noble, que emana de la Ilustración, el de llevar a cabo una labor cultural o ético-política, haciendo llegar sus opiniones a la audiencia desde la gran tribuna de oradores que es la prensa.

Aparte de los factores antes señalados –libertad de expresión, el papel de la prensa y el nuevo periodismo- hay otros factores más prácticos que ayudan al auge de la columna. Desde el punto de vista práctico, y dado el paratexto antes referido, la columna juega un papel importante en la organización de la estructura interna del periódico. Por otra parte, la columna compensa la balanza de las malas noticias que suele recoger el periódico; su intención es entretener y formar dando un toque ligero a la seriedad de lo que recoge diariamente la prensa. Dada la diversidad de voces y estilos –narrativo, descriptivo, explicativo, interpretativo o argumentativo, que se recogen en un periódico-

las columnas son un puente de mediación entre el lector y la realidad. Comenta ésta al lector con cierta independencia mental, ayudándole a formar su propio punto de vista.

■ *Tipos de columnas*

Se pueden señalar varios tipos de columnas. En primer lugar, las temáticas, dentro de este encontramos las de *análisis* -encargadas de analizar y explicar los acontecimientos-, y las de *opinión* -que sostienen y argumentan determinada idea respecto a un asunto de actualidad política, económica o cultura-. Éstas presentan un tono frío más propio del periodista que informa e interpreta la actualidad. En segundo lugar, las literarias, son aquellas que no se ocupan de la actualidad informativa, sino que atrapan el presente, la cotidianeidad que habitualmente vivimos sin percibirla. Son conocidas también como columna personal,²⁸ espacios concedidos a escritores de renombre para que escriban lo que deseen con la condición de que no se extralimiten en el número de palabras acordadas. Hoy se trata de textos de rabiosa actualidad herederos del artículo de costumbres de Larra y claramente influenciados por el Nuevo Periodismo americano.

Dentro de éstas podemos encontrar tres, unas, las de escritores que escriben literatura de periódico, es decir ficción publicada en prensa y pensada para ser publicada posteriormente de forma conjunta; otras, las de aquellos escritores que basándose en un hecho de actualidad, crean un texto literario de gran interés y valor recreativo. Lo que León Gross²⁹ llama de tipo ficción; y por último, las conocidas por Imbert³⁰ como narrativas de tipo anecdótico, basadas en hechos triviales, contienen gran narratividad y descripción, basadas en la anécdota, ligadas a la experiencia del autor, un viaje, una visita a un museo, una lectura.

Otra posible clasificación es la que realiza e Irene Andrés-Suárez, quien distingue entre la columna-noticia -microtextos creados al hilo de la realidad-; la columna-ensayo -de carácter más argumentativo-, en las que su autor reflexiona sobre

²⁸ Hay estudiosos del género como Natividad Abril Vargas en su estudio *Periodismo de opinión. Claves de la retórica periodística*, que estiman que se trata de dos tipos diferentes de columna, las personales situadas entre el periodismo y la literatura y escritas por escritores de prestigio; y la netamente literarias que son para ella verdaderos ensayos literarios.

²⁹ T. León Gross, *El artículo de opinión: introducción a la historia y la teoría del articulismo español*, Barcelona, Ariel, p. 192.

³⁰ G. Imbert, "Tipología de los textos de opinión (la subjetividad en el texto periodístico)", en G. Imbert y J Vidal Beneyto (coords), *"El País" o la referencia dominante*, Barcelona, Mitre, 1986. p. 163.

temas diversos con una actitud ética y estética; la columna-microrrelato –articulada según los parámetros del minicuento; y, la columna-poema, verdaderas creaciones líricas.

Ambas clasificaciones son igualmente válidas a la hora de aplicarlas a la obra de Muñoz Molina. Si nos atenemos a la primera, podemos decir que parte de las columnas que integran sus dos primeros dietarios, *-El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus*, (“Exageración de mi paraguas”, “Oh Luna compartida”, “Dedicatoria”, “Misteriosa Alambra”, “Viajero en la honda noche”...)-, son relatos de ficción escritos para ser publicados primero en prensa, pero con una clara conciencia de formar parte de una posterior recopilación.

Así mismo, tanto en estos dietarios como en los posteriores, hay artículos inspirados en un acontecimiento de la realidad, a partir de los cuales Muñoz Molina ha compuesto un relato de gran riqueza estilística (“Estética de la ceniza”, “El teléfono del otro mundo”, “Los niños terribles”...) Son quizá las más periodísticas de todas, y sin lugar a dudas son las que usa en *La huerta del Edén*.

En cuanto a las del tercer grupo, las de tipo anecdótico, son las más abundantes en los dietarios de su segunda etapa, *Unas gafas de Pla*, *La vida por delante...* (“El tiempo del periódico”, “Vidas de cómicos”, “Mayo 1968: un testimonio”, “Santos de verano”...). Si en las anteriores la narrativización del “yo” es importante; en éstas últimas, es el fundamento de la columna, dado que ésta parte de una experiencia propia.

Si usamos la segunda clasificación, podemos observar que Muñoz Molina ha escrito los cuatro tipos de columnas. Pertenecen al tipo columna-noticia (“Estética de la ceniza”, “El teléfono del otro mundo”, “Los niños terribles”...), se trata de microtextos creados al hilo de la realidad. Los recogidos en *La huerta del Edén*, en los que su autor reflexiona sobre temas diversos con una actitud ética y estética, pertenecen al grupo columna-ensayo, que presentan carácter más argumentativo. En el grupo la columna-microrrelato, –articulada según los parámetros del minicuento y, a pesar de no ser una recopilación de columnas, sino una novela de novelas, y tal vez forzando un poco la clasificación-, podríamos incluir los relatos que integran *Sefarad*. Se trata de relatos articulados como cuentos, más bien novelas, que parten de hechos reales o de

recreaciones ficticias. Y, por último, las que se recogen en *Escrito en un instante*, que pertenecerían a las columnas-poemas, verdaderas creaciones líricas.

El artículo, la crónica, la columna, es un producto literario para el consumo de masas, esto es, para un público muy amplio que lo lee con prisas. De ahí su obligada brevedad; en poco espacio debe presentarse el tema del que se va a hablar, desarrollar los argumentos con gran creatividad retórica y formular un párrafo final que cierra o sentencia la estructura circular. La buena columna debe saber combinar la excelencia literaria con la rotundidad de la opinión; la creatividad artística, con la realidad. Pero no estamos ante una realidad inmediata, como la noticia, sino que la columna se alimenta de asuntos que han pasado desapercibidos, o que ni siquiera han sido noticia. También puede ser una reflexión de hechos ocurridos, o un simple entretenimiento literario. En realidad el columnista es libre, se le contrata para escribir, no importa sobre qué, lo que importa es su firma. “Y no se nos diga que el sublime ingenio no hubiera nunca descendido a semejantes pequeñeces, porque esas pequeñeces forman parte de nuestra existencia de ahora, como constituían la de entonces las comedias de capa y espada; y porque Cervantes, que escribía, para vivir, cuando no se escribían sino comedias de capa y espada, escribiría para vivir también, artículos de periódicos” Así opinaba Larra en su artículo “Literatura” publicado por *El Español* el 18 de enero de 1836.

Y eso es lo que hacen los escritores hoy, escribir sus columnas. Ante la abundancia de la oferta, el lector busca a su columnista preferido y se identifica con él. El público prefiere la visión personal del autor que la firma. Es precisamente la intimidad, la confidencialidad, la confesión lo que atrae al lector. Éste busca a su columnista, y éste escribe para su lector. Cuando un escritor deja su colaboración, el lector se siente abandonado, y cuando cambia de periódico, es muy fácil que sus lectores le sigan.

Muñoz Molina es uno de los grandes escritores tentados por el atractivo de la libertad literaria de la columna. Comenzó haciendo periodismo literario y luego saltó a la novela; de la que vuelve y a la que regresa desde el articulismo siempre que le apetece y sin que ninguno de los dos “trabajos” se resienta. Desde siempre ha combinado su trabajo como novelista y el periodismo literario; es más, ambos salen mutuamente enriquecidos. Él no escribe en los periódicos por necesidad monetaria, o cuando menos, no es éste el principal motivo que le mueve, para él “una de las grandes cosas que

pueden hacerse en la vida es escribir en periódicos: artículos, crónicas, reportajes, entrevistas... lo que sea” (Muñoz Molina, 1996, 18)

Muñoz Molina pasa con la mayor naturalidad de las páginas del libro a las del periódico en una actividad creativa febril que, obviamente, beneficia a su narrativa, pero también a sus lectores, ya que a través de sus novelas y sobre todo de sus columnas, tenemos una visión completa de su forma de mirar la vida comprometida y atenta. Muñoz Molina es un escritor cuya trayectoria está indisolublemente unida con la opinión como forma didáctica de ver la vida; es decir él está acostumbrado percibir los acontecimientos bajo un prisma periodístico.

Su relevancia literaria no resta importancia a su faceta como columnista, todo lo contrario. Y una clara muestra de ello es la gran acogida que han tenido los títulos recopilatorios (*El Robinsón urbano*, *Diario del Nautilus*, *Las apariencias*, *La huerta del Edén*, *Escrito en un instante*, *Unas gafas de Pla* y *La vida por delante*); tanta como sus novelas. El éxito de sus dietarios no radica en la actualidad del comentario de las columnas que lo integran –sin que ello implique que carece de interés-; lo que de verdad importa a sus lectores es el tratamiento literario que da a esos materiales. Sus lectores asiduos lo que realmente buscamos es el estilo con el que alimenta nuestra curiosidad de lectores.

■ *La retórica de la columna*

Todo artículo recogido en prensa, recopilado o no en un dietario posterior, debe atenerse a las virtudes del discurso, dictadas por el “decoro”. El autor debe asegurarse de que todos los elementos y partes del mismo están equilibradas; la “corrección” en el uso del lenguaje, la claridad de sus ideas y el modo de formularlas, y la “estética” de su texto ornamentándolo con figuras y tropos que deleiten al lector pero sin que oscurezcan el texto.

Independientemente del nombre que se le asigne (columna, crónica, artículo...), y del género al que creamos que debe adscribirse; lo que es más que evidente es su finalidad, y ésta no es otra que la de obtener la adhesión del lector a un punto de vista sobre la realidad más o menos actual. Por ello, como género persuasivo, presenta una

fuerte impronta retórica. Y cuando hablamos de retórica lo hacemos desde dos enfoques: desde la persuasión argumentativa y desde la persuasión ingeniosa.

No debemos olvidar que la persuasión puede conseguirse desde tres planteamientos: *docere*, *delectare* y *movere*. El primero resulta más intelectual y puede provocar el tedio. De ahí que se elija el *delectare* de Quintiliano, que produzca placer en la audiencia; de ello depende la simpatía de los lectores y que lleguen a ser audiencia. Esta *delectatio* no se consigue sino con la personalidad del escritor, y evidentemente con el ornato. La estilística no es un capricho –aunque en algunos casos pueda llegar a serlo– sino, el mejor recurso persuasivo que posee el escritor.

Como señala Francisco Ayala, “la retórica del periodismo (...) sigue las líneas de la antigua e ilustre retórica oratoria (...) lo más próximo al discurso parlamentario en las páginas de una publicación impresa será el artículo, firmado o editorial (...) es ahí donde la composición del texto literario imita más de cerca la estructura de la alocución (...)” (Francisco Ayala, 1985, 50) Ambas retóricas -la parlamentaria y la periodística- se encaminan a conseguir un resultado práctico e inmediato. Apuntan a la sensibilidad y a la inteligencia, de quien la va a recibir, no sólo con la intención de recrearle y producir placer estético, sino, y sobre todo, con la de convencerle e inclinarlo hacia la opinión de quien firma el artículo o emite el discurso.

Así pues, no es ningún absurdo recurrir a la retórica clásica para analizar el dietario seriado o columnas. Tanto los escritores-periodistas como Aristóteles buscan demostrar la verdad desde una postura independiente y ética. Los escritores de columnas, Montalbán, Umbral, Pla, Sánchez Ruano, siguen las máximas aristotélicas al tener siempre presente su “yo”, que cuenta los hechos, el “Quid” del que están hablando y del que dependerá el tipo de estructura retórica que vaya a elegir, así como el estilo literario a usar, y por último siempre tienen presente al lector que leerá su texto.

Como señalamos en la presentación de nuestro trabajo, a partir los años noventa existe un corpus teórico que estudia la columna desde diversidad de enfoques, por lo general parciales -al centrarse en alguno de los ámbitos de la retórica (generalmente la inventio y la dispositio)-, y que resultan francamente insuficientes para explicar todo el proceso de codificación de una columna. Un estudio diferente es el que lleva a cabo Isabelle Steffen-Prat en “La chronique chez Antonio Muñoz Molina”.

Ella parte de la premisa de que la crónica es un género híbrido entre la literatura y el periodismo, en el que las marcas varían de un escritor a otro. El breve estudio que ella hace de las crónicas de Muñoz Molina lo hace centrándose en lo que denomina marcas literarias (a las que aludiremos en el apartado de la elocutio); y marcas de la memoria (a las que inevitablemente haremos referencia en la *intellectio*). Nuestra propuesta pretende afrontar un análisis más globalizado que vaya más allá de los análisis limitados a las propiedades deícticas que califican al género de la columna (título, ubicación...).

A la hora de efectuar nuestro análisis, partimos de que son textos aparecidos en prensa por lo que, a la par de ser textos literarios, también presentan una naturaleza retórico-persuasiva, por cuanto se basan en la transmisión de juicios o valoraciones con el ánimo de influir en la opinión pública. Es por eso que, a la hora de codificarlos, el escritor ha de seguir los principios de la Retórica en todos sus campos: el intelectual, la elección de los temas -¿qué decir?--; el inventivo, la selección de los argumentos sobre los que se sostiene la tesis -¿cómo decirlo?--; el dispositivo, relativo al orden en que tales argumentos se disponen -¿con qué orden?--; y por último el elocutivo, que contempla los recursos formales empleados en su elaboración -la eficacia persuasiva-.

La diferencia entre las distintas columnas radica en la proporción de artificios inventivos, dispositivos y elocutivos que cada autor emplea en cada caso. En el caso de Muñoz Molina el peso recae sobre la *intellectio* y la *elocutio*, pero ello no significa que en sus artículos no se cuide la selección de argumentos y su correcta distribución para alcanzar el fin persuasivo con el que han sido concebidos. Por ello, si bien nos ocuparemos también de ambas -*inventio* y *dispositio*-, nuestro análisis se centrará en la *intellectio* y la *elocutio*.

Con el término *intellecctio* nos referimos al tema o asunto sobre el que va a tratar el texto. Como hemos dejado dicho, el tema de la columna literaria es absolutamente libre. La columna es un cheque en blanco que el periódico entrega al escritor. Lo más habitual es que éste se ciña a la actualidad política, social o cultural, aunque, como veremos en nuestro análisis, los motivos costumbristas o estrictamente personales no son ajenos a las crónicas de Muñoz Molina³¹.

Muñoz Molina es consciente de que cuando escribe una crónica, al tiempo que hace literatura, también está haciendo periodismo, por ello se inspira en la realidad que le rodea para escribirlas. Él sabe que el secreto de una buena crónica está en la forma de mirar la vida cotidiana, de ver más allá de esa realidad plana, y rescatar aquello que a los demás nos ha pasado desapercibido. Por ello sus crónicas tratarán hechos de la actualidad tomados de sus paseos, de las noticias de periódico, de sus visitas culturales (museos, conciertos...), de sus lecturas, y como no, de sus recuerdos.

Pero sus crónicas no son solamente informativas, como veremos no sólo recogen actualidad. Es evidente que ésta ha sido escogida por nuestro cronista, es decir, la ha seleccionado, juzgado y evaluado aportando su “yo” de autor. Así pues, en sus crónicas encontramos junto a la información, su juicio de valor. A tal respecto leemos a Isabelle Steffen-Prat: “Du journaliste, il conserve la curiosité vis-à-vis de l’actualité, le désir de saisir l’événement présent. De l’écrivain, il hérite la liberté. Liberté de choisir son sujet (...) liberté de l’écrit, liberté de ton » (Isabelle Steffen-Prat, 2006-2007,44). Su curiosidad de Robinsón le hace mirar y seleccionar lo que nos va a contar, pero es la marca literaria y su « yo » lo que los lectores esperamos encontrar. No son los temas lo que nos hace leer sus columnas, sino su visión personal, original y llamativa, la que nos hace buscarlas y terminal su lectura.

Hemos de aclarar que, a la hora de estudiar la temática de Muñoz Molina no nos podemos limitar a sus dietarios, sino que también hemos de reparar en sus novelas. Éstas, en algunos casos, son una ampliación de los primeros, y en otros se trata de verdaderas novelas-dietario. Como podremos demostrar más adelante, cuando la crónica literaria se queda “corta” para exponer ciertos temas, Muñoz Molina utiliza la novela,

³¹ En nuestro análisis usaremos indistintamente columna literaria, crónica o artículo literario.

que es el modelo narrativo más adecuado para llegar a las conciencias de sus lectores. Así pues, tanto sus crónicas, como sus novelas tienen un marcado carácter argumentativo. Observar las recurrencias temáticas de su obra, nos permitirá saber sus preocupaciones y su ideología.

El orden cronológico que hemos aplicado al análisis nos ha revelado una clara evolución en su pensamiento. Durante los más de veinte años que comprenden las obras aquí analizadas (desde su primer dietario *-El Robinsón urbano-*, hasta su última novela – *El viento de la Luna-*), su vida ha experimentado cambios importantes; y no han sido menores los sufridos por la política y la sociedad española. Ambos cambios –personales y sociopolíticos- presentan un adecuado reflejo en la evolución temática. A pesar de dicha evolución, es evidente que, a lo largo de todas ellas, hay una serie de temas que se repiten como reflejo de la firmeza de sus convicciones, y de sus dos fuentes de inspiración, la vida y la cultura.

Tal es así, que Muñoz Molina, como todos los columnistas, ha llegado a ser predecible para el lector. De modo que cuando los lectores nos enfrentamos a sus columnas literarias, no nos vemos sorprendidos por los argumentos usados, por la disposición de los mismos y por el estilo literario usado. “Y lo que es más grave, si me paro a pensarlo, es que igual también soy perfectamente previsible en mis reacciones ante las cosas en mi desagrado y mi entusiasmo, en mis aficiones, en mis hostilidades, en los nombres a los que acabo volviendo siempre” (Muñoz Molina, “La temporada” 10-09-97). Estas palabras escritas hace diez años, son de plena actualidad. Los lectores cuando leemos una crónica de Muñoz Molina, o una novela, lo que buscamos es encontrar el eco de nuestras propias palabras, la comunión entre su talante y el nuestro.

En este sentido, disintimos de las palabras de Umbral cuando dice “muchas gente me lee, pero nadie me *asume*. Yo diría que no me asumen, sino que sólo me consumen (...)” (Francisco Umbral, 2001, 176). Es cierto que las columnas de Muñoz Molina, como las de cualquier otro escritor presentan un carácter predecible y efímero, pero, sin embargo, su lectura generalmente deja un poso en la conciencia de sus lectores. En esas “pompas de jabón” en las que concentra la vida y el tiempo, nuestro escritor nos informa, pero sobre todo apela a nuestro goce estético y a nuestro compromiso ético.

En nuestro análisis temático, hemos podido observar una evolución cronológica. Podríamos establecer dos etapas, una primera, que se correspondería con los dos primeros dietarios –*El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus*- Ambos responden a las preocupaciones de un escritor en ciernes, un escritor que todavía compaginaba su trabajo como administrativo en el Ayuntamiento de Granada con su pasión por escribir. Los temas que ocupan sus columnas literarias son la literatura, el paso del tiempo, la solidaridad con los oprimidos, la búsqueda de una identidad, la huida, la memoria y el olvido; pero, sobre todo, el fluir de la vida diaria en las calles de Granada (la llegada de la primavera, el insomnio, la pérdida de un paraguas, la minifalda, los escaparates...). Lo más llamativo de estas primeras obras es que cualquier excusa le sirve para transformar la vida en literatura como hicieran Don Quijote o Mm. Bobary.

Las apariencias es un texto de tránsito entre ambas etapas. Ya no estamos ante la obra de un escritor incipiente, que busca una identidad, sino ante la de un escritor de éxito que ya se ha encontrado a sí mismo. En ella, pero sobre todo, a partir de ella, Muñoz Molina no se esconde tras una máscara-personaje, sino, que su “yo” se manifiesta abiertamente ante el lector -ya sea por medio del narrador, o por medio de su propia narrativización-. Por otra parte, ya no mira la realidad a través del espejo de la literatura, sino que ve la ve directamente. La vida le parece interesante en sí misma, y la literatura pasa a ser el instrumento más adecuado para representarla.

En este dietario, junto a los temas que le preocupaban en su primera etapa, se añaden otros nuevos, que se mantendrán en la segunda, la educación, la defensa de la razón frente a la superstición, el análisis político, la confesión ideológica, el ataque a los totalitarismos (sean estos el terrorismo vasco, el nazismo o el estalinismo), y la memoria (tanto la que nos remite a los recuerdos de su pasado, como la que nos remite al pasado de nuestra historia). Es en esta obra en la que se define una imagen de nuestro escritor -en cierto modo, anunciada en su primer dietario-, la de un escritor que asume su responsabilidad de ciudadano.

Las apariencias nos muestran su postura ética política, pero será en la siguiente etapa -a la que pertenecen su obras más importantes (sus dietarios, *La huerta del Edén*, *Escrito en un instante*, *Unas gafas de Pla*, *La vida por delante*, y su novelas de más éxito, *El jinete polaco*, *En dueño del secreto*, *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan*, *El viento de la Luna...*)-, será en esta etapa en la que se

consolide su imagen de escritor responsable y comprometido. Un escritor heredero de los valores, de la tradición y de la ética de la línea ilustrada que se traza en la cultura española desde los liberales y la Constitución de Cádiz, que recorre lo mejor de nuestra historia parlamentaria del XIX y que alcanzó el punto más álgido en la Segunda República.

En el conjunto de su obra encontramos una crítica -en ocasiones sutil, en otras airada-, a la mal entendida modernidad de la sociedad española. Una sociedad que, bajo esa patina de modernidad, sigue ocultando los eternos vicios que definen nuestra idiosincrasia (la vagancia, la insolidaridad, la falta de responsabilidad...), vicios que no han sido sustituidos por los verdaderos valores de la modernidad -la buena educación, el aprecio por la enseñanza pública, la cultura, la defensa de la razón, el respeto, el trabajo bien hecho, el uso de los servicios públicos (el tren, las bibliotecas, la enseñanza...).

Sus crónicas y sus novelas son verdaderas miradas instantáneas al mundo. En ellas Muñoz Molina recoge su día a día, sus recuerdos, sus temores (la muerte, el paso del tiempo, la utopía, el perdón, el destierro, la violencia, los totalitarismos...), sus sentimientos, sus reflexiones sobre la literatura (el género dietarístico, la novela, el escritor, el lector, el estilo...). Su lectura nos permite conocer a un Muñoz Molina que es, ante todo, una persona de placeres sencillos, que valora las pequeñas cosas y las grandes sólo en su justa medida. Un Muñoz Molina que se muestra interesado y curioso ante todo lo que le presenta la vida. Es esta mirada el cristal tras el que escribe sus crónicas.

En su vida, como en sus crónicas-paseos, él prefiere evitar la “acera de la sombra” y esa actitud de caminar por el mundo sin mirar lo que te rodea, arrastrado por la inercia de las prisas. Él prefiere “cruzar enseguida hacia el lado del sol, dejándome ganar enseguida por una haraganería, habitando ahora el otro país más cálido que está al otro lado de la calle” (Muñoz Molina, “Por la acera del sol”, 15- 01- 97) Sus crónicas son verdaderos cantos hedonistas en las que nos insta al goce de los pequeños placeres cotidianos. Pero, a pesar de esta clara declaración de intenciones, no podemos obviar que tanto sus dietarios como sus novelas están teñidos de un cierto pesimismo, un cierto desencanto acerca del hombre y de la vida, actuales. Para él sólo unos pocos cuentan con la honestidad de espíritu, el afán de superación, la responsabilidad...que definen al verdadero ciudadano.

En sus artículos encontramos constantes referencias al tiempo. En muchos de ellos encontramos alusiones al instante en que lo está escribiendo (mes, estación del año, año concreto). No en vano, como ya hemos indicado en la descripción de cada uno de sus dietarios, el orden que Muñoz Molina establece en todos ellos viene dictado en gran medida por la cronología. Pero el tiempo no sólo es un referente externo, sino que el tiempo -y en este caso nos referimos a la climatología-, le sirve al autor como reflejo de su “yo”. Sus estados de ánimo están estrechamente vinculados a la meteorología. La pertinaz lluvia del invierno neoyorquino provoca en él melancolía e irritación (*Ventanas de Manhattan*). Los domingos por la tarde son tristes y melancólicos (“Dime tu nombre”, *Sefarad*), la primavera es alegría (*El Robinson urbano, Diario del Nautilus*), el otoño momento de reflexiones (*La vida por delante*), el verano es momento de lecturas (*Unas gafas de Pla*).

Estos tópicos, que se repiten una y otra vez en sus artículos, no son un rasgo ajeno a la personalidad del autor. Muñoz Molina ha nacido en un mundo rural en el que las referencias a la naturaleza, al campo, a los cambios estacionales y a los ciclos vitales de las labores agrícolas, junto con las alusiones a los cursos escolares, es la normalidad. “Muñoz Molina imbuye el tiempo con la intimidad y como ésta, a su vez, se deriva de la voluntad del autor de explorar su vida siempre dentro del fluir del tiempo. “ (David Herzberger, 2006, 53).

Otra recurrencia temporal vital en la obra de Muñoz Molina es la necesidad de recuperar el tiempo del pasado. Él recurre a rescatar sus recuerdos como mejor fórmula para alejar los males futuros. Sus columnas y sus novelas vuelven una y otra vez a su memoria, a su niñez y su adolescencia. De hecho, *Beatus ille, El jinete polaco, Ardor guerrero, El dueño del secreto, Plenilunio, Sefarad, Ventanas de Manhattan, y El viento de la Luna* son un verdadero homenaje a este pasado. Su Úbeda natal, que él ha transfigurado en Mágina, está presente en todo lo que escribe. Muñoz Molina usa el retroceso en el tiempo como técnica narrativa para la explicación o ejemplificación de los males de nuestros días. Del mismo modo que, como veremos más adelante, usará el recurso del pensamiento ilustrado de la Segunda República como modelo de pensamiento y comportamiento cívico.

Tras nuestra lectura hemos podido comprobar que lo que él pretende es llevarnos a la reflexión sobre unos temas-problemas que le obsesionan: la huida de un destino

marcado y la búsqueda de una identidad; la recuperación de la memoria; nacionalismos frente a constitucionalismo; los totalitarismos –nuestra Guerra Civil, su lacra actual: el terrorismo, el nazismo, el estalinismo, la dictadura chilena y la argentina-; el compromiso con las víctimas; la defensa de los valores públicos; y la educación. Junto a estos temas de marcado tono ético, Muñoz Molina mantiene una constante en todas sus obras, el mundo de la cultura en general (pintura, escultura, música...) y el de la literatura en concreto. En sus obras hallamos referencias constantes a artistas (pintores, escultores, directores de cine, escritores...) y sobre todo escritores que han sido para él modelos a seguir, no sólo por su concepción del arte, sino, y sobre todo, por su actitud ante la vida.

■ *Huída e identidad*³²

¿Por qué le preocupa tanto la identidad a Muñoz Molina? Es un tema constante, tratado con ligeras variantes en toda su obra. En su primera etapa -tanto en sus dietarios como en sus novelas- así como en *El jinete polaco*, encontramos a unos personajes y a unos narradores –émulos del propio Muñoz Molina- que huyen de su destino.

Así Solana-Manuel-Muñoz Molina -hijos de agricultores, que, en las mañanas de invierno, recogen aceituna con su padre, madre y abuela-, consiguen escapar a su destino gracias a su pasión por la lectura y por aprender; actúan en contra de la tradición familiar, en la que todos se han dedicado al campo, y nadie ha aprendido más allá de las cuatro reglas. Minaya, es otro personaje que también escapa, también reniega de su padre cuando era pequeño, de su identidad plebeya, añorando tener una identidad más noble.

Solana, tras conseguir que su padre le deje estudiar en Mágina, viaja a Madrid y allí inicia sus intentos como escritor y periodista. Manuel también consigue lo mismo, estudiar, y es el estudio, la lectura y el aprendizaje del inglés lo que le llevará a ser traductor. Utiliza su trabajo de traductor para librarse de su destino, huir de su ciudad de provincias y conocer el mundo. Minaya huirá de sí mismo –aunque crea huir de la

³² En Muñoz Molina, ambos temas están estrechamente relacionados. Él huye de un destino prefijado, de una identidad que le viene dada, para poder buscar tu propio camino, una identidad con la que realmente se identifique.

persecución policial- y buscará en casa de su tío Manuel esos orígenes que él cree usurpados.

Igual que todos ellos, Muñoz Molina se librará de la tradición familiar estudiando primero el bachillerato en el Colegio Salesiano Santo Domingo Sabio, de Úbeda –como nos relata minuciosamente en *El viento de la Luna*. Un colegio al que asisten alumnos de un estrato social más elevado, alumnos de pago, y, junto a éstos, aquellos de padres más pobres -como es el caso de Muñoz Molina-, admitidos por su gran interés y capacidades; en muchos casos con la esperanza de captarlos como futuros sacerdotes. La huida se completa del todo cuando consigue ir a Madrid para estudiar Periodismo.

Pero la huida de Muñoz Molina no queda ahí. Ha conseguido forjarse un futuro distinto al que le venía dado, ha iniciado la carrera de Periodismo en Madrid, aunque no la termina, y cursa la carrera de Historia del Arte en Granada. Una vez que ha cumplido su servicio militar, se establece en esta ciudad. Se ha casado y trabaja como administrativo en el Ayuntamiento. Sin embargo, siente que vive una vida que le es ajena. Él sueña con ser escritor, dedicarse a mirar la realidad y contársela a los lectores a través de la literatura. Y es esta huida la que se recoge en los dos dietarios primeros, y en “Olimpia” y “Dime tu nombre” -dos de las novelas de *Sefarad*-. Remitámonos aquí a los dietarios.

En el caso de *El Robinsón urbano*, los tres personajes –el yo del narrador, su alter-ego, Robinsón y su super-ego, Apolodoro- presentan una identidad alegórica, son máscaras del propio Muñoz Molina. “A Robinsón lo que le importa no es encontrarse, sino perderse y huir, cambiar de nombre, usar la máscara de Carnaval (...) vivir las siete vidas de los gatos en los ochenta mundos de Julio Cortazar” (Muñoz Molina, 1993, 34). Muñoz Molina se siente viviendo la vida de otra persona, no desea mirarse al espejo y reconocerse. Él es como Robinsón, un “pelele” a quien alguien maneja, y por ello, como a él, “no *le* (la cursiva es nuestra) queda, pues, otro recurso que la huida. Uno anda siempre huyendo del refugio de las huidas anteriores” (Muñoz Molina, 1993, 34), y, de nuevo, huirá en busca de su verdadera identidad.

En el caso de *El diario de Nautilus*, la máscara es la del capitán Nemo (que no sólo aparece en este relato, sino que será una constante a lo largo de toda su obra). En “La ínsula más extraña”, “El maleficio de los nombres”, “Antifaz”... encontramos la

preocupación que tiene el autor por sentirse poseído por una identidad -la de un nombre, la de una máscara-, de la que no puede desprenderse. “El escritor que inventa un Nautilus suntuoso y vacío para encerrarse en él y concebir otras vidas con la perseverancia de un suicidio lentísimo termina recelando de la puertas entornadas (...)” (Muñoz Molina, 1986, 46). Muñoz Molina renuncia a su identidad, una identidad que le asfixia, que le es ajena, y decide ser Nadie. Nemo-Muñoz Molina huye de una vida que le cosifica, y se refugia en su Nautilus, y desde allí se siente observador privilegiado; en su oficina. Nautilus, rodeado de arte y literatura, cree ser ese escritor de éxito.

En ambos casos es la búsqueda de su verdadera identidad la que le hace huir. Robinsón-Nemo-Muñoz Molina huyen de su destino de paseante en una ciudad de provincias (como antes huyó en su adolescencia del destino familiar prefijado)” En una ciudad de provincia siempre es domingo por la tarde. Un domingo pálido, como de entre tiempo, mansamente apaciguado en la melancolía, que es el más provincial de todos los sentimientos (...)” “A veces uno, fatigado de su condición de personaje o sonámbulo, quiere rascar los límites de la página que le ha sido asignada (...) dice o escribe palabras que en seguida se borran porque están escritas con la tinta inútil de los sueños. En las ciudades provinciales uno escribe siempre sobre agua” (Muñoz Molina, 1986, 113-114). Nemo-Muñoz Molina huye del tedio de su vida de oficinista, de una vida que le agobia y se refugia en el arte y la literatura.

Y, al igual que consigue romper con un destino y una identidad que le venían dadas, gracias al esfuerzo del estudio y la lectura; de nuevo, conseguirá salir de esa realidad que le oprime, se libraré de esa máscara que no le pertenece y encontrará su verdadera identidad. Poco a poco logra dejar de ser un escritor desconocido. Tras la publicación de sus dos primeros dietarios, de su primera novela, pero sobre todo de las dos siguientes,- *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*-, sus palabras ya no estarán “escritas en agua”, sino en el periódico de más tirada nacional, *El País*; y sus novelas recibirán un galardón tras otro.

Podríamos pensar que a partir de ese momento el tema deja de preocuparle, pero no es así. Y, como el propio Muñoz Molina dice, “es inútil querer olvidar. Lo que llamamos olvido es la parte más pura de nuestra memoria. La huída es una desesperada nostalgia de volver” (Muñoz Molina, 1989, 7-8). Ese deseo de olvidarse de sus orígenes, de su vida y vivir la de otro forjándose una identidad nueva es en realidad una

entelequia. Ahora el tema de la identidad se lo plantea desde el regreso a su pasado. “El mundo de donde uno viene se extinguió hace muchos años, pero lo que le queda de él, si es que no lo ha perdido todo, es la apetencia de las voces, la avaricia de oírlas (...)” (Muñoz Molina, 1989, 62).

Sólo recuperando la memoria hallaremos nuestra identidad. Nuestros recuerdos son la base de la misma. A partir de *Las apariencias* y hasta *El viento de la Luna*, y muy especialmente en aquellas novelas que conforman el “ciclo de Mágina”, y en no pocos de sus artículos –“Los mantequeros de Perú”, “Un verano en la Luna”, “Un héroe de las mujeres”, “Brindis charnego por Marsé”, “Libros de verano”, “Libros del pasado”, “Mayo 1968: un testimonio”, “Santos de verano”, “Los días de la radio”, “La fiesta ajena”, “Modelos del pasado”, “Aceituneros”...-, podremos observar que, uno de los componentes más obsesivos y efectistas de su obra en conjunto, es el uso de la memoria propia y ajena, convertida en voces, en ecos que le remiten a su propia experiencia y a la de quienes la olvidaron, o simplemente el tiempo o el azar les negaron su recuerdo. Estas obras son un regreso y un homenaje constantes a su pasado, a sus recuerdos (los de la infancia y adolescencia), y evidentemente a los de sus mayores.

En 1988 confesaba: “Me hice escritor gracias a la memoria de mi tierra y de mis mayores, y cuando más apátrida fui, cuando tuve la posibilidad de irme a vivir donde me diera la gana, fue cuando me di cuenta de todo el amor que le tenía a esta tierra, de la que tanto había renegado, y cuando supe sin remedio que dos o tres paisajes que sólo están en ella serían para siempre las imágenes que resumirían mi vida. Para vivir, para llegar a ser quien uno es, hay que irse, pero irse sirve casi únicamente para volver más tarde. Yo me había ido para convertirme en un escritor, pero cuando logré acabar una novela conté en ella paisajes de los que había querido olvidarme: la geografía aritmética de los olivares, el horizonte azul de las sierras de Cazorla y de Mágina, los arenales rojos del Guadalimar, el curso lento y sagrado del Guadalquivir, los lugares y los rostros de mi ciudad y de mi primera infancia. Dice Valle Inclán, que las cosas no son como son, sino como las recordamos. Cuando yo tenía delante de mis ojos las cosas no sabía cuanto me importaban. Cuando las perdí supe cómo eran” (Muñoz Molina, 1989, 7).

Si el primer regreso, el que tiene lugar en *Beatus ille*, es desde una inconsciente nostalgia; los siguientes, ya sean los que hace en muchos de sus artículos, como los que efectúa en *El jinete polaco*, *Ardor guerrero*, *El dueño del secreto*, *Plenilunio*, *Sefarad*,

Ventanas en Manhattan y *El viento de la Luna*, son un lento proceso de destilación de los recuerdos, teniendo como motivo recurrente y central la figura del padre.

A lo largo de su vida, Muñoz Molina realizará muchos viajes que le permitirán escapar de una realidad y llegar a otra que desea conocer, o bien regresar a la identidad añorada, pero todos esos viajes son repeticiones del primero, el que hizo con su padre desde Úbeda a Madrid en 1970, “ A lo largo de veinte años todos los viajes han sido episodios de uno solo, de un permanente viaje andaluz que comenzó una noche de 1970 en el exprés de Madrid y que ha llevado al peregrino en su patria³³, por vueltas y revueltas, por rodeos en latitudes lejanas, a volver siempre a los lugares donde estuvo el centro del mundo, al aprendizaje excitante de marchar y perderse sabiendo que una parte de sí mismos permanecía siempre en la misma ciudad” (Muñoz Molina, 1991, 158).

El viaje en el espacio y en el tiempo que emprende Muñoz Molina en la búsqueda de su identidad, le permite la huida, pero también el regreso, y, éste comienza en el mismo momento que inicia la partida. El propio deseo de partir, provoca la añoranza de las imágenes habituales. Con el retorno obtenemos el re-paso memorístico a las raíces abandonadas. El deseo de volver, la nostalgia por los tiempos y los lugares transitados, surge del profundo desencanto que tiene, no ya con la realidad que vive, sino con el desenvolvimiento de los hechos ya sucedidos y que la memoria quiere dulcificar y transformar. “Qué extraña lógica de la memoria y del dolor conspira silenciosamente para volver paraíso la cárcel de otro tiempo” (Muñoz Molina, 1986, 59)

■ *La memoria*

El uso de la memoria personal y colectiva es uno de los principales argumentos de la obra de Muñoz Molina. Por un lado, sus crónicas, así como sus novelas, aportan una memoria individual que comparten el autor y sus lectores y que insta al reconocimiento y a la complicidad. Por otro lado, presentan igualmente una memoria colectiva ya que son testimonio del presente y relato del pasado.

³³ Esta expresión es una clara referencia a Lope y a Octavio Paz, pero también una cita de sí mismo, es el título que dio a una serie breve que publicó en 1992 en la revista *Andalucía Actualidad*.

■ La memoria personal

La primera condición de la memoria de Muñoz Molina es la nostalgia, esa añoranza del pasado que se presenta de improviso, el dolor por el regreso, la sensación agri dulce que percibimos cuando rememora ese mundo que se ha perdido. El narrador de “Los mantequeros de Perú”, “Un verano en la Luna”, “Un héroe de las mujeres”, “Brindis charnego por Marsé”, “Libros de verano”... -Minaya, Manuel, Solana, el protagonista de *El viento de la Luna*-, deciden desplazarse y regresar, llamados por la nostalgia, a Mágina. Mágina, es aquel espacio mítico que se corresponde con su “territorio familiar” de la infancia. Un espacio, que para los lectores habituales es fácil reconocer en una simple referencia.

En este conjunto de recuerdos la figura del padre está muy destacada, un padre austero, severo, amante del trabajo bien hecho, hombre “de carta cabal”, con el que compartió placenteros momentos en su infancia y, al que “perdió” en su adolescencia -en un momento en que ese padre dejó de ver, de sentir cercano, en una palabra, de comprender a ese hijo que deseaba volar lejos-. Pero, a pesar de ello, es un padre orgulloso de ese hijo que ha conseguido ser alguien importante. Ese hijo pródigo, en la madurez vuelve reiteradamente a esa figura que sabe clave en su formación y por ello insistentemente la homenaja en sus relatos, así leemos en *El viento de la Luna*: “Ahora, el los sueños que yo recuerdo cada vez que abro los ojos, la sombra frágil y esquiva de mi padre se aparta de mí cuando quiero aproximarme a ella” (Muñoz Molina, 2006, 315).

Los recuerdos que acuden a la pluma de nuestro autor lo hacen a través de un mecanismo sutil, la sugerencia de detalles nimios que poco a poco va sembrando en sus textos y que dan verosimilitud a lo narrado.³⁴ La memoria de Muñoz Molina es una memoria cargada de ternura, enraizada en el tiempo y el espacio, pero sobre todo en la historia familiar, en el seno de esas historias contadas y transmitidas oralmente (como la de la mujer emparedada, la del abuelo Guardia de asalto, la de sor María del Gólgota, o la turbia historia de pasiones inconfesadas y de rencillas pueblerinas que llevan a la

³⁴ Muñoz Molina es consciente de lo que estableciera Philippe Lejeune, “Si la identidad no es afirmado (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor, si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.) (Philippe Lejeune, 1994, 65)

muerte a un hombre representado en *Beatus ille* por Justo Solana y su hijo Jacinto, que reaparece en *Eljinete polaco*, y que de nuevo es retomada en *El viento de la Luna*).

Es la forma especial de mirar la realidad -atendiendo a los detalles más nimios y comprendiéndola-, lo que hace que su atención se fije en gestos, en objetos que Muñoz Molina mira reverencialmente. De este modo, estos gestos y objetos se convierten en evocadores de los recuerdos, traídos a la superficie consciente de la memoria. “Tal vez sin proponérselo, los mantequeros del Perú han convertido en realidad y en titulares de sucesos las fábulas de terror que nos desvelaban en la infancia (...) En casi nada fuimos tan precoces como en el aprendizaje del miedo (...) Emboscado en la lejanía de la memoria, más poderoso que el olvido, el miedo de entonces vuelve ahora a encontrarme cuando leo la historia de los mantequeros peruanos (...)” (Muñoz Molina, 1990, 113), recuerda tras la lectura de una noticia de prensa.

Su visita al Lower East Side, recogida en *Ventanas de Manhattan*, le permite rememorar las vidas de las personas que vivieron a través de los objetos que usaron y que permanecen en ese museo. Una cocina lóbrega, una máquina de coser, unas cortinas, unos trozos de periódico colgados en un alambre, un almanaque, unas fotos...son suficientes para rememorar-inventar unos recuerdos. Si bien, en éste caso, estos recuerdos no le pertenecen, él los hace suyos en un intento de reparar fantasiosamente una realidad insatisfactoria en un ejercicio de compromiso moral con quienes han caído en el olvido.

En ocasiones esos recuerdos son provocados por un encuentro o por un sueño, es el caso de *Ardor guerrero* que se escribe a partir de dos encuentros, uno con el profesor Todor Wlassics, y otro con Martínez, un antiguo compañero; y de los sueños reiterados que traen a su memoria el pasado. Su última novela *El viento de la Luna* también parte de un sueño reiterado y angustioso. Una pesadilla en la que sus recuerdos del pasado son unos trastos viejos amontonados en la calle (zapatos viejos, uno de sus cuadernos, el primer televisor, el periódico donde se contaba la llegada del hombre a la Luna...) dispuestos a ser quemados; pero, que él recupera trayéndolos al presente, en un intento de encontrarse en el extravío de un hoy que le resulta ajeno y hostil cuando despierta de sus pesadillas. Son esos recuerdos-objetos los que le permiten asirse a su identidad, “Reclamándome para una jornada angustiosa en la que vivo tan desgajado de las edades anteriores de mi vida como quien despierta amnésico de un accidente y no reconoce ni el

sonido de su nombre (...).” (Muñoz Molina, 2006, 313) Ese pasado le llama en sus sueños y “aunque estaba tan lejos han sabido encontrarme” (Muñoz Molina, 2006, 315) Los sentidos (la vista, el olfato, el oído, los sueños) se alían con la memoria y le traen al presente un tiempo indefinido, una época agrídulce, ambigua, cautivante. Es la nostalgia de un tiempo prometedor que en su memoria se mezcla con el dolor y la alegría; en una palabra, la melancolía y la añoranza de su paraíso perdido, su infancia. Es obvio que los estímulos que llaman a los recuerdos proceden del presente (una tarde de verano, una lectura, el olor a nuevo de los libros...), pero las sensaciones y los sentimientos –el miedo a los castigos físicos de los curas, el placer de la lectura, el deseo de saber más, la alegría de la primera ducha, la frescura y alegría de la tía Luisa, el amor por los libros...- son los de su pasado que han permanecido inalterables en la conciencia de su “yo”. Un “yo” que se sabe lector antes de ser periodista y escritor de novela; el amor por los libros y por las palabras es en gran medida el que le llevará a recordar en sus crónicas sus lecturas anteriores como parte integrante de sus recuerdos.

La melancolía que transpiran sus relatos se debe en gran medida a la distancia que hay entre su presente y los lugares, personas y objetos que recuerda. Una distancia que le permite el reconocimiento de esos hechos que permanecen dentro de él aferrados en su memoria. La lealtad de los recuerdos no es otra cosa que la tenacidad del pasado hacia el presente, hasta el punto, que Muñoz Molina se siente esclavo de su memoria y de su pasado. La deseada huida no era más que la deserción de “las dos hectáreas de tierra y del porvenir en que su padre quería confinarlo” (Muñoz Molina, 1986, 50). “Uno escribe para combatir el olvido, para rescatar en las palabras el tiempo gastado por los relojes” (Muñoz Molina, 1986, 54). Mezclando la imaginación y la realidad Muñoz Molina ha perfilado en sus novelas y crónicas una arqueología de sentimientos primarios, al mismo tiempo que comprobaba que ese mundo había desaparecido y que el único modo de que perdurase era a través de sus palabras, ya que su pérdida definitiva significa la pérdida de su identidad. “La memoria es el sentido que nos permite escuchar el tiempo, materia última de la escritura” (Muñoz Molina, 1986, 54), comenta ante la imagen de una Teresa León que ha perdido la memoria.

Para Muñoz Molina la memoria le permite materializar y adaptar esas percepciones del pasado al momento presente. Abre el pasado al análisis al tiempo que permite que el presente sea visto a través de las “gafas” de la costumbre. Enlaza el

instante presente en el que escribe con los recuerdos del pasado, “compruebo que una parte de mi vida transcurrió en otro mundo al darme cuenta de la cantidad de fechas de santos que puedo recordar” (Muñoz Molina, 2002, 76), dice recordando en pleno verano del 2002 los veranos de su infancia.

Pero, hemos de reparar en que la memoria, en ciertas ocasiones, le va a servir para adelantarse a los acontecimientos. Es decir, en un hecho del pasado cree reconocer una amenaza del futuro al actualizarlo mediante el recuerdo. En “Un verano en la Luna” Muñoz Molina se remonta al verano de 1969 cuando vivió con gran pasión la llegada del hombre a la Luna rodeado de una realidad que contrastaba con el avance tecnológico que ese evento manifestaba; unos avances que pronosticaban unos cambios en la sociedad del futuro equiparable a los anunciados por las películas de ciencia ficción y que realmente nunca se han producido, “De vez en cuando los astronautas imaginarios de entonces miramos hacia la Luna, en las noches de verano y nuestra indiferencia ya es casi semejante a la suya, como si miráramos a una muchacha que nunca nos hizo caso y a la que hace mucho tiempo que dejamos de ver” (Muñoz Molina, 1990, 168).

“Los presentes pasados” es todavía más explícito. En este artículo Muñoz Molina adivina el futuro de unas personas que aparecen en unas fotos antiguas de Madrid, algunas de la verbena de San Isidro de 1936, familias que disfrutaban de una tranquila fiesta sin saber lo que se les viene encima. “Los miro y sé lo que ellos no saben, lo que está a punto de pasarles, dentro de dos meses (...) y sé que faltan unas semanas para que ese paisaje llano y popular sea ocupado y arrasado inimaginablemente por las primeras tempestades de la guerra” (Muñoz Molina, 2002, 22). Esta forma de predecir el futuro recordando el pasado permite a nuestro autor dar una fuerte dosis de añoranza y melancolía a lo que está contando.

La memoria en nuestro autor “trabaja por cuenta propia”. Según él mismo ha confesado, incluso cuando él creía inventar o crear episodios y personajes de sus obras de ficción, era la memoria la que rescataba sucesos de su vida y los usaba como base de inspiración. Así, el músico de jazz negro que protagoniza *Un invierno en Lisboa*, realmente era un personaje que él vio una noche en San Sebastián. En esta misma obra, Muñoz Molina describe al recepcionista de un hotel, jorobado y pedaleando en una bicicleta estática, no se trata de una invención, sino del recepcionista de la pensión en la que él se alojaba en Jaén. Estas coincidencias entre la ficción y la vida real del autor no

ponen en evidencia que en la narrativa memorialística de Muñoz Molina, el recuerdo nunca invalida la imaginación, sino que, más bien al contrario, la fomenta.

Tras una lectura detenida de sus novelas y de sus crónicas hemos podido constatar que él concibe la escritura como un don de la memoria; en todo lo que él escribe hay una ofrenda de retazos de memoria personal e íntima. Hemos de aclarar que no estamos ante una memoria intimista, como podría ocurrir en otros escritores, sino ante una memoria que desborda la intimidad y que se convierte en obligación, y usa tanto la novela como la crónica para ofrecérsela al lector.

Sin embargo, y a pesar de que la memoria es fundamento de sus crónicas, hemos podido observar que nuestro autor no sitúa la memoria como objeto central de las mismas. Él es consciente de que está usando un género que analiza o comenta un hecho cotidiano y actual; y a partir de ese hecho, el las decora con pinceladas de memoria. Estos retazos repartidos por todas ellas ofrecen al lector un recorrido sinuoso en los meandros de su memoria. Recogiendo estos pequeños detalles, los lectores podemos llegar a conocer la esencia misma del autor. En ellas encontramos las lecturas que ha hecho, las sensaciones que ha sentido, las emociones que ha experimentado.

Es cierto que los retazos de memoria no ocupan el centro de la crónica, pero hace de ellos la expresión pudorosa y discreta de su “yo”. Y no se trata de una memoria ni intimista ni ostentosa de su conciencia, “Quien dice yo y quiere alzar su conciencia como una torre de orgullo sólo sabe deslizar la mirada y el tacto sobre la superficie de la piel y los engaños de los ojos” (Muñoz Molina, 1990, 134). Muñoz Molina no se sitúa en el centro de sus crónicas, en él coloca la parte humana, y, son esas emociones y sentimientos los que ofrece al lector. Estar atentos a estas pinceladas de memoria, hacer una lectura diacrónica de estas crónicas, le permite al lector encontrar al hombre detrás de esos recuerdos, y saber quién es el autor que está leyendo en una sincronía actual.

Es una comunión entre autor y lector, el lector puede entrar a través de esos recuerdos en la memoria de Muñoz Molina, y al mismo tiempo, esos recuerdos le permiten a él desvelarse al autor. “La palabra tiene un doble sentido misterioso y exacto porque es presencia de alguien y cualidad de presente temporal” (Muñoz Molina, “Una presencia en Lisboa”, *El País*, 18-10-95).

Como hemos indicado la memoria de Muñoz Molina no es intimista ni ostentosa, sino discreta y sobre todo irónica. Es obvio que no se trata de la misma ironía que invade las crónicas de *La huerta del Edén*; estamos ante una ironía más sutil, que requiere por parte del lector una mayor atención, como lo requiere el darse cuenta de las pinceladas memorísticas, que no son visibles a un lector poco asiduo. Muñoz Molina se ríe de sí mismo: “A los pueblerinos medrosos que a principios de los setenta íbamos gregariamente de excursión al Valle de los Caídos, el tamaño de las figuras de los evangelios que hay al pie de la cruz nos abrumaba” (Muñoz Molina, “Actualidad de las estatuas”, *El País*, 18-4-94); o cuando se ríe de sí mismo tras su ingreso en la Real Academia de la Lengua, “-Niño, lo de Antoñito y la Melanie y lo tuyo con la Academia son los pelotazos que ha dado Andalucía este año.” Le comentó un político andaluz, a lo que él contestó, “el pelotazo de Antoñito y la Melanie, por repetir las palabras del procer entusiasta, es mucho más importante y tiene más resonancia que cualquier otra noticia del mundo cultural (...)” (Muñoz Molina, 1996, 55). Se trata de una ironía con la que desdramatiza, humaniza y aproxima los recuerdos al lector.

El pasado se toma su revancha reapareciendo en el presente sin que él se lo proponga. El asombro está vinculado a la memoria, al descubrir que dentro de sí mismo puede encontrar reliquias que se mantienen inmutables, todo un mundo que ha permanecido inmaculado porque en gran parte es producto de su imaginación a la par que de su recuerdo. Se trata de un espacio y un tiempo inexistentes, míticos, fantasiosos e inhabitables en los que se mezclan la felicidad y la desdicha.

■ La memoria histórica

Muñoz Molina es uno más de los autores que han usado nuestra historia más reciente como fundamento de su obra. Lo llamativo en su caso es que no lo ha hecho con una de sus novelas, sino que la memoria histórica aparece en muchas de ellas –*Beatus ille*, *Plenilunio*, *Ardor guerrero*, *El dueño del secreto*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* o *El viento de la Luna*–, y en muchas de sus crónicas. En algunos casos será el motivo central, en otros una referencia menor, pero siempre ha sido una de sus constantes.

Si hay momentos, en los que un paseo le recuerda una tarde de otoño de su infancia; otros, en los que nos transmite el placer de escuchar la música u oler las calles de Nueva York; es la memoria ejercida voluntariamente la que le hace

recuperar el pasado más reciente de su historia y la de sus mayores (la posguerra, la Guerra Civil y la época de la Segunda República o los acontecimientos de los totalitarismos europeos), como recurso para ejercer justicia con ese pasado de los fracasados, en un intento creciente de mostrar su participación en la responsabilidad, y de su toma de conciencia colectiva.

Se trata de la memoria histórica, social y familiar de quien ha pasado su infancia escuchando relatos sobre una guerra que sigue presente en la mente de todos los españoles décadas después de acabada; con la peculiaridad, de que en el dilatado y difuso ámbito de los vencidos, el hecho adquiriría un relieve mítico. Aunque de esa época histórica ya no había que hablar en voz baja en 1986 -cuando Muñoz Molina publica su primera novela, y mucho menos después-, podemos percibir cierto tono de confesión íntima en aquellos relatos que se ocupan de ella.

Es una forma de entender la recuperación de la memoria en la que se mezcla la experiencia personal con la indagación del pasado histórico reciente –recordemos que su revisión no se limita a la época de la guerra y la República, sino que también se interesa por la transición española, por los años ochenta y por los noventa, así como por los totalitarismos europeos del último siglo-. La memoria de Muñoz Molina es más que histórica “intra-histórica” –usando la terminología unamuniana-dado el carácter íntimo de los acontecimientos que en ella se recuperan.

Esta memoria, en manos de Muñoz Molina, no es inocua, sino que está cargada de intenciones. En primer lugar, una intención irónica -tono tan propio de nuestro autor-, destinada a desmitificar el pasado sacralizado por ambos bando. En segundo lugar, una intención sugerente, cuyo objeto es contextualizar los hechos referidos en el pasado reciente y en una historia común compartida con los lectores. En tercer lugar, una intención sentimental, en la que encontramos una añoranza melancólica de los años heroicos a que la narración se está refiriendo. Y por último, una intención auto-referencial, que se sustenta en la meditación explícita que sobre la función de la memoria se encuentra en toda la obra del autor.

La memoria es nostalgia también cuando Muñoz Molina –desde la impotencia y la resignación- desea modificar el curso de los acontecimientos. Es por ello que recuerda para atisbar en esos signos del pasado, la posibilidad de haber actuado de

otra forma; con la conciencia de la culpabilidad como acicate para la rememoración, con el deseo de que las cosas hubieran ocurrido de otra manera. Reinventar el pasado a través de las palabras es la única forma que encuentra Muñoz Molina de hacer posible otro futuro, “el presente está lleno de islas y manchas del pasado, socavado por túneles que llevan un instante a regiones perdidas de un ayer nunca clausurado” (Muñoz Molina, 1998, 56).

En sus crónicas, predice un porvenir que no renuncia a los orígenes. Por ello, los investiga y los inventa a partes iguales, angustiado por el melancólico deseo de no olvidar y no ser infiel a unos antepasados que le relataron esas historias de las que se nutrió su fértil imaginación infantil; historias que ahora ha madurado pero sin perder esa candidez original. Muñoz Molina organiza en sus relatos las marcas de la memoria, que no debemos olvidar, se trata de una memoria casi perdida. De ésta forma sus relatos se erigen en garantía del pasado, testimonio del presente y archivo del futuro.

La obra de Muñoz Molina desde sus comienzos ahonda en las heridas que se abrieron y que -de forma interesada un muchos casos-, nos amenazan con hacer imposible esa recuperación de la España liberal. En este horizonte de melancolía ética, política y social se mueve la memoria de este novelista que no quiere renunciar al ejercicio de su libertad y de su escritura como manifestación de la voz de quienes han sido condenados durante tanto tiempo a no poder contar su pasado.

Se trata de textos que podríamos adscribir a la corriente de la metaficción historiográfica, en la que la relación entre historia y ficción es muy estrecha. A pesar del respeto por los hechos que presenta el escritor, el lector siente que algunos de los referentes de la historia son ficticios. La pretensión del escritor de novelas de metaficción -como Antonio Muñoz Molina o J. Cercas- no es presentarnos a los héroes de la historia, sino que, a partir de sus relatos, el lector se replantee nuevas direcciones sobre la misma, cuestionándose las verdades institucionalizadas. En ellas aparece un narrador ficcionalizado que va reconstruyendo las historias como si de un testigo se tratase, reflejando, no sólo lo que ocurrió, sino lo que tal vez hubiera podido ocurrir.

Considera que cada uno de nosotros somos producto de nuestra historia, y ésta no se remonta a lo que son nuestros recuerdos, sino que el legado de nuestros mayores también nos pertenece, también forma parte de nuestro “yo”. Por eso, él se siente responsable de lo ocurrido en los años que ha vivido, pero también de lo ocurrido antes y después del 36, aquí en España y en el resto de Europa³⁵.

Ha escuchado las voces de su abuelo, de sus padres -contando en voz baja sus vidas-, y las de los testigos que han escrito sus sufrimientos en los Lager o han sobrevivido para poder contarlos. Esas voces fueron poblando la conciencia de nuestro autor; él se siente en deuda, y, como gran parte de los miembros de su generación, se reconoce deudor de aquellos que vieron truncadas sus esperanzas. Ellos son guardianes que tutelan esos recuerdos de los perdedores que se hurtaron a las generaciones del franquismo.

Tanto en sus novelas como en sus dietarios lo que pretende es resucitar ese pasado acallado durante tantos años, homenajear a esa generación perdida -la del 27-; a aquellos que se vieron obligados a exiliarse, como Max Aub o Ayala -por quienes siente gran admiración, no en vano al primero dedicó su discurso de ingreso a la Real Academia-. El recurso faulkneriano de poblar su “yo” de las voces de sus antepasados es constante no sólo en novelas como *El jinete polaco o Plenilunio*, sino que lo podemos observar en sus artículos poblados de numerosos personajes que refieren su vida actual o pasada- “El ángel caído”, “El libro secreto”, “Manuscrito hallado en mi oficina”, “España negra”, “La intimidad del tirano”, “Las gafas rotas de Isaac Bébel”, “Conversaciones con el señor Sammler”...-, y sobre todo en *Sefarad*, conjunto de relatos de vidas de personajes perseguidos, de relatos de muerte o de milagrosa supervivencia.

Las novelas y también las crónicas son testimonios de la realidad española y europea a través de lo cotidiano. Su función es aportar las marcas de ese pasado y ofrecérselas a los lectores con el fin de hacerles revivir una historia que está

³⁵ Como veremos más adelante, Muñoz Molina se resiste a ver la historia como compartimentos estancos en los que los acontecimientos ocurridos no tienen que ver entre sí. Para él, la Guerra Civil española está estrechamente vinculada a lo que estaba ocurriendo en Europa en esos años, los dos grandes totalitarismos participaron directamente en ella. Y, por otra parte, también estamos implicados en lo ocurrido en Europa durante nuestra primera posguerra por ello insiste en la importancia de vincular, no puede desvincularse de las matanzas que ocurrían tanto en Alemania como en Rusia; en el primer caso, numerosos españoles murieron en los Lager; y en el segundo, otra cantidad importante de españoles lucharon en ambos bando del frente ruso.

demandado ser recordada, en una lucha contra la amnesia general de la España de la modernidad, como confirma Isabelle Steffen-Prat “Antonio Muñoz Molina s’offre de mener una reflexión sur cette “amnésie programmée” qui vise à se protéger d’une réalité que l’on souhaiterait différente” (Isabelle Steffen-Prat, 2006-2007, 54).

Pero, “La memoria española es un campo minado en el que nadie quiere internarse” (Muñoz Molina, 1990, 34). Se trata de una amnesia que invade todos los ámbitos, como nos comenta Muñoz Molina en muchas de sus crónicas; la escuela, en la que el analfabetismo histórico camina de la mano de la falta de lectura; las conmemoraciones olvidadas de las muertes de Julián Grimau o de Enrique Ruano; la ignorancia de la mayor parte de la población acerca del Holocausto y de lo que ocurrió en la Rusia de Stalin. En un intento despertar de esa amnesia, Muñoz Molina apela a la memoria colectiva y civil.

Él es consciente de que a la hora de recuperar el pasado, éste está desvanecido, por ello la reconstrucción que hace de la historia es la de las vidas posibles, aquellas que sucedieron y las que pudieron suceder. Ello obliga al lector a cuestionarse la realidad y la historia tal como la conocemos y a realizar un nuevo ejercicio de interpretación de la misma. En sus obras podemos detectar la mezcla de lo real, de la historia y de la autobiografía, o al menos de lo que él considera como real, histórico y autobiográfico, no nos olvidemos que su narrativa es pura metaficción historiográfica.

■ *Ideología y política*

En nuestro análisis del dietario como género, y a través de las lecturas de distintos dietaristas –Andrés Amorós, Antonio Martínez Sarrión, Sánchez-Ostiz, Luis García Montero, o el propio Muñoz Molina-, hemos podido constatar que hay una cierta afinidad sentimental e intelectual entre la escritura del dietario y la sensibilidad ilustrada del XVIII. El propio Muñoz Molina lo confiesa en el prólogo a su obra *La huerta del Edén* cuando dice explicando los artículos que recoge en la misma, “(...) una defensa melancólica pero muy obstinada de algunas cosas que me importan mucho: la instrucción pública, por ejemplo, la racionalidad, la justicia, la buena educación. Como

uno es o intenta ser ilustrado y de izquierdas, (...)” (Muñoz Molina, 1996, 10). Es en este dietario -de gran contenido político-social-, en el que manifiesta su compromiso ideológico y social. A partir de esta obra, Muñoz Molina hará defensa de esos valores ilustrados y de su compromiso ético-político por encima de partidismos.

Las crónicas de Muñoz Molina así como sus novelas son la expresión de un *pathos* que no oculta y, el lector atento, percibe su ideología que comulga con la mejor tradición del pensamiento ilustrado y laico, heredada del republicanismo español. “De una manera íntima, casi siempre en privado, los republicanos españoles seguimos celebrando nuestra fiesta nacional (...) y erigimos esa bandera tricolor que tiene toda la poesía de lo perdido y de lo inútil, toda la belleza de la afirmación de un patriotismo no basado en la xenofobia, ni en la irracionalidad, ni en la más burda antropología inventada, sino en los pocos principios que desde el siglo XVII han vuelto menos inhabitable el mundo: la libertad, la igualdad y la fraternidad, la primacía de la razón frente a la fuerza, la instrucción pública, el laicismo” (Muñoz Molina 1996, 21). Por ello, siguiendo las enseñanzas de esta tradición, él está convencido de que vivir en sociedad implica algo más que habitar un determinado territorio para hacer bulto. Estar en sociedad es preocuparse por un fin común aportar ideas y esfuerzos para que esta sociedad progrese en el ámbito humanista, a la par que lo hace en el tecnológico.

Cuando comenzó a ser conocido en el ámbito nacional, hubo quien le acusó de buscar una subvención, o de ser un plumilla al servicio del Partido Socialista Obrero Español, entonces en el poder. Nosotros no entraremos a rebatir estas acusaciones maledicentes que tan sólo muestran por un lado, la miopía moral de quién las vertió, y, por otro, la falta de conocimiento de la obra de Muñoz Molina.

Sólo hace falta leer sus crónicas para darse cuenta de que los valores que él defiende no son propiedad de un partido aunque se adscriban a la izquierda. Y por otra parte, Muñoz Molina siempre se ha declarado persona de izquierdas, “después de más de una década a las personas de izquierdas nos está cambiando el signo de la melancolía, que según dejó escrito Mariano José de Larra es el signo más arriesgado de los liberales españoles (...)” (Muñoz Molina 1996, 143-146), aunque, sin pertenecer a un partido concreto.

En este mismo sentido se manifiesta en una carta abierta de apoyo a Nicolás Redondo que publicara en mayo de 2002, “Querido Nicolás: me imagino que en la política, igual que en la literatura, y que en la vida en general, no hay experiencia más amarga que la de sentirse solo. Gracias a ti, y a muchos socialistas vascos como tú, otros socialistas de corazón y sin partido nos hemos sentido menos solos, porque hemos visto que tú, y tantos compañeros que están contigo, representáis y defendéis lo que para cualquiera de nosotros es fundamental, y sin embargo parece que se ha vuelto muy raro, aunque debería ser lo más común. Representáis lo mejor de una tradición centenaria de amor a la libertad y búsqueda de la justicia, y de una integridad personal que en tiempos difíciles, en lugares difíciles, tiene una parte serena y también asombrosa de heroísmo” (Muñoz Molina, 2002, 1)

En sus crónicas encontramos críticas, tanto a las medidas políticas tomadas por los gobiernos conservadores, como a las tomadas por los socialistas cuando así lo ha considerado. Así en *La vida por delante* ha criticado al entonces Ministerio de Cultura por su desastrosa gestión cultural, le recrimina la falta de promoción de la lectura, de la Humanidades, las pocas y mal gestionadas Bibliotecas Públicas, los escasos centros culturales, el nuevo planteamiento de la enseñanza de la Historia... “Algunos de los fervorosos defensores del actual sistema educativo español toman la precaución de enviar a sus hijos a colegios extranjeros. Y una norma del decrepito coleguismo intelectual que tantos estragos lleva haciendo en la izquierda es presuponer que toda tentativa de contar la historia de España es reaccionaria, mientras que cualquier historia de una comunidad autónoma contiene en sí misma una garantía de progresismo (...) Lo que está claro que crece cada día es otra enfermedad (...) el más romo patetismo” (Muñoz Molina, 2002, 230). Todavía es más duro cuando dice, “Los dirigentes políticos han empezado por introducir en la enseñanza el balcanismo del pasado (...) la poca historia y la poca geografía que hay en los libros de texto tienden a ser falsas, aunque eso sí, muy adecuadas para fomentar las inquebrantables adhesiones unánimes que no tienen mejor cemento que la ignorancia y la mentira” (Muñoz Molina, 1997).

En el mismo sentido, Muñoz Molina, en su artículo “Historias viejas, palabras tristes”, (*La vida por delante*, p.66) pone de manifiesto que, independientemente de la tendencia ideológica, las autoridades españolas continúan con la tradición del olvido respecto a lo desagradable para la nueva moral democrática. Respecto al gobierno

socialista, manifiesta la tendencia de este a “eludir las palabras que tuvieran adherencias del dolor o de las ilusiones de tiempos pasados. Del mismo modo, el autor critica especialmente al gobierno de derechas que, con motivo del centenario de Lorca, “recobra una tradición intelectual y política por la que jamás se había interesado sino para perseguirla, y lo hace con una mezcla de desparpajo y de astucia, con una estricta precaución sanitaria” (Muñoz Molina, 2002, 67). Refiriéndose a Aznar dice: “José María Aznar recita versos de Lorca e imparte la consabida doctrina, pone un mohín de desagrado ante los inevitables recuerdos de oscurantismo y crueldad que despierta el nombre del poeta: ya está bien de contar historias viejas, declara, y la sonrisa fría no se sabe si ahora es también un gesto de irritación” (Muñoz Molina, 2002, 67).

La crítica en este caso se extiende a los medios de comunicación y el papel que ejercen. El tema del olvido forzado por lo políticamente correcto se relaciona en este artículo con la función pedagógica que, según Muñoz Molina, deberían cumplir los medios de comunicación y que en la actualidad no cumplen: “También en la televisión pública las viejas historias y las palabras tristes son cuidadosamente borradas a fin de lograr un García Lorca al gusto de todos, sin filos, sin oscuridades, sin conflictos demasiado graves.”(Muñoz Molina, 2002, 68). Muñoz Molina se refiere a un documental en el cual no se habla en ningún momento de cómo murió Lorca, de su ejecución a manos de los fascistas, por lo que el autor concluye este artículo con la siguiente frase: “Se ve que a algunos muertos españoles no basta con haberles quitado la vida: para evitar palabras tristes y viejas historias también hace falta la infamia póstuma de quitarles su muerte” (Muñoz Molina, 2002, 68).

Un escritor como Muñoz Molina -que a lo largo de toda su obra, y ya en su primera novela lleva a cabo un ejercicio de recuperación de la memoria- es lógico que critique duramente este olvido intencionado de ese momento de nuestra historia que tan relevante fue para nuestra política, nuestra sociedad y nuestra cultura; y es lógico también que critique los nuevos revisionismos, políticamente correctos, los unos, e intencionadamente sesgados los otros, “en España, país desmemoriado, se ha puesto de moda la memoria. Es una memoria singularmente selectiva: borra o desfigura la parte del pasado más cercana al presente y se remonta a una lejanía hasta hace poco no muy frecuentada (...)” (Muñoz Molina, 2006).

Como novelista y ciudadano deplora la negligencia o el silencio que durante tantos años rodeó el recuerdo de la Segunda República, de la Guerra Civil y la resistencia franquista. Así como la falta de cohesión entre la transición y la tradición progresista truncada por la guerra y sepultada por el franquismo. Él fue uno de los escritores “que saltábamos sobre la cultura del pasado inmediato para vincularnos a una tradición de heroica modernidad literaria y estética que interrumpió la guerra y dispersó el exilio, queríamos buscar nuestra legitimidad política en aquella República que era el reverso exacto del régimen siniestro en el que habíamos crecido (Muñoz Molina, 2006). Es por ello que en sus crónicas y sobre todo en sus novelas, aparecen esos personajes que representan a los perseguidos, a los encarcelados, a los asesinados por el franquismo, a los que desde el exilio combatieron al fascismo y que en muchos casos acabaron en un campo de concentración nazi.

La memoria para nuestro autor, es un deber moral, una actitud ética ante la vida, una reclamo de los valores y las causas justas que rigieron las vidas de sus antepasados y que la modernidad mal asimilada nos ha hecho olvidar. Gracias a los recuerdos de sus mayores, Muñoz Molina se siente perteneciente a una comunidad difusa y dispar, formada por ideas, sentimientos irracionales, aspiraciones, frustraciones, necesidades y rebeldías; una comunidad de esa España que pudo ser y no fue, de esa España ilustrada que a lo largo de la historia se ha esfumado, y en la última ocasión, tras la derrota del bando republicano, pero sobre todo por la desmemoria de quienes deberían haberla recordado. Asombrado por el homenaje que se le hace a don Fernando de los Ríos comenta, “Que los socialistas de los años noventa se acuerden de don Fernando de los Ríos parece casi un prodigio de memoria teniendo en cuenta la propensión que han venido mostrando a lo largo de la última década a no acordarse de nada ni de nadie, a prescindir con igual determinación de su patrimonio progresista y del ejemplo de sus figuras históricas más nobles (...)” (Muñoz Molina, 1996, 112).

Años después se reafirma en sus ideas, “Hubiéramos querido que se les hiciera justicia mientras estaban vivos, y también que los valores que ellos defendieron tuviesen más presencia en la política española: un sentido de la austeridad y la decencia, de la ciudadanía solidaria y responsable, una vocación franca de justicia social, un amor exigente por la instrucción pública, un verdadero laicismo, un respeto a la ley entendida como expresión de la soberanía popular” (Muñoz Molina, 2006).

En nuestra opinión, sus críticas hacia la política española parten desde un constitucionalismo español algo disfrazado de antinacionalismo. En la crítica a la enseñanza de la Historia ya hemos visto un cierto tono antinacionalista. Otro ejemplo que puede ilustrar nuestro comentario, es cuando en su artículo “Bestiarios” analiza las palabras con las que en el mundo abertzale se llama a los policías, “Los gusanos, los perros, los cerdos: una de las primeras palabras que yo leí en los muros del País Vasco fue “Txakurra”, que significa perro y se aplicaba a los policías, a los cuales se les auguraba una muerte como la que reserva a veces la crueldad española, según declara esa expresión terrible, muerte de perro. A este rico bestiario, un diputado del PNV acaba de añadirle ahora las ratas, las ratas de Hispania o de España, que invaden infecciosamente una tierra hasta entonces saludable y feliz. Dice el tipo que no hay que enfadarse, por dios, que es sólo una fábula, un cuento medieval para niños. Pues a ver si tienes algo más de cuidado con las palabras y las fábulas, no vaya a ser que alguien se confunda y que al oír que nos llaman ratas o gusanos, se crea en el derecho a proceder sanitariamente al exterminio”(Muñoz Molina, 2002, 23).

En el mismo sentido se expresa cuando comenta que la verdadera historia acallada por el franquismo y la transición, es sustituida por versiones “lunáticas en los sistemas educativos de los gobiernos autónomos, consagrado cada uno a la tarea de inventar pasados gloriosos que fatalmente acabarían malogrados por una invasión española” (Muñoz Molina, 2006). Esta tendencia de las autonomías a forjarse una identidad que les defina, es duramente criticada en *La huerta del Edén*, cuando critica la “manía” de andalucizar Andalucía³⁶

En *Ardor guerrero* encontramos un agudo análisis de esta política de las autonomías, que rápidamente se lanzaron a definir esas identidades y a provocar en los ciudadanos la necesidad de sentirse pertenecientes de una comunidad claramente definida en oposición a la identidad española,”ya entonces empezaba a verse que sin identidad regionalista o nacionalista no se iba a ninguna parte, y que quien carecía de ella estaba condenado a una vulgaridad neutra española...” (Muñoz Molina, 1995, 216).

³⁶ En este mismo sentido se expresa Luis García Montero en *La casa del jacobin*, “No importa que hace unos años no hubiera Rocío en Granada, (...) porque las tradiciones, igual que los nacionalismos, son siempre novedades imperialistas, invasiones del tiempo, puro presente que necesita conquistar una memoria infinita” (p. 175). La cercanía entre ambos escritores es evidente en muchos sentidos, ambos conocen bien Granada –han vivido o viven en esa ciudad–, personal –tienen la misma concepción de la literatura como compromiso con la realidad; su ideología ético-política es coincidente–...

Identidad que sólo mantienen aquellos que carecen de rasgos propios -murcianos, manchegos, madrileños; y también policías y militares destinados en el País Vasco-. Para Muñoz Molina, en los años de la transición e incluso ahora, los nacionalistas ponen más empeño en negar su identidad española que en definir la de su autonomía, y por otra parte -como critica en esta obra-, la izquierda, lejos de reivindicar los valores tradicionalmente de izquierdas y las banderas que la definían, rápidamente se subió al carro de los nacionalismos en un claro intento de ampliar su arco político.

A pesar de las numerosas veces que en sus columnas ha declarado su ideología política, es inevitable que, para aquellos lectores no conocedores de toda su obra, las posiciones expuestas en sus columnas leídas extrapoladamente, han provocado ciertos “ataques” de escritores y políticos que lo han calificado de conservador y reaccionario, sobre todo cuando rechaza las identidades localistas asociadas a la violencia. Eso no implica un rechazo a la nacionalidad étnica, salvo si ésta es impuesta e inventada. Esta negativa a apoyar los localismos que coarten la libertad individual frente al pluralismo, le ha provocado no pocas críticas de poderes autonómicos. Esta oposición al narcisismo identitario de las comunidades es equiparable a su compromiso por todos aquellos que han sufrido injusticias sociales. Es su compromiso con los derechos humanos según los cuales la dignidad, y la identidad humana no puede ser apropiada ni vencida.

No se trata de que Muñoz Molina sea defensor de un autonomismo centralista y que esté en contra de los derechos identitarios de las comunidades autónomas, sino que él es un claro defensor de la Constitución que es la que nos ha permitido otorgarnos las libertades y el federalismo que disfrutamos. En pocos años la política y la sociedad españolas han cambiado a un ritmo casi vertiginoso. Hemos pasado de una dictadura a una democracia, del centralismo al federalismo, del tercer mundo al primero, del aislamiento a ser ciudadanos europeos. Pero, todo ha sido tan rápido, que ha llevado a olvidarse de lo costosos que fueron estos cambios, y a que las nuevas generaciones los miren con desdén.

Como señala Andrés Soria Olmedo, “la conciencia democrática de Muñoz Molina deriva de una condición histórica, incluso estrechamente cronológica, a demás de obedecer a una condición moral: corresponde con exactitud a una generación de españoles que ha considerado la adquisición del estatuto constitucional del ciudadano, trashaber conocido el horror y el final de la dictadura franquista, como el hecho má

importante y decisivo de su vida adulta” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 78). Estamos ante un pensamiento de izquierdas que como el propio Soria Olmedo señala, “escoge con toda libertad la herencia ilustrada de lo público, la herencia socialdemocrática del reformismo, de las ganancias históricas en la educación, en la sanidad (...) (Andrés Soria Olmedo, 78).

Así dice: “Nos hemos dado un sistema educativo y sanitario públicos que con todas sus deficiencias sólo puede valorar quien ha viajado algo por el mundo y sabe lo que significa que la salud y la escuela sólo sean accesibles a quien puede pagarlas. Y sin embargo nadie o casi nadie siente lealtad hacia el sistema constitucional que ha hecho posibles tales cambios, y en lugar de compartir una concordia basada en la evidencia de lo que hemos podido construir entre todos nos entregamos a una furia política en la que cada cuál parece guiado por un propósito de máxima confrontación” (Muñoz Molina, 2006).

Podemos señalar unos rasgos definitorios de la ideología de Muñoz Molina recogida en sus artículos, la nostalgia por un pasado con esperanzas de lo que podría haber sido y ha terminado por no ser; rechazo del actual panorama español, en el que tanto los medios de comunicación como las clases políticas prefieren olvidar lo políticamente incorrecto, en vez de enfrentarse a ello para cerrar las grietas aún existentes; constitucionalismo español enfrentado a cualquier nacionalismo contrario a este primero; rechazo a la dictadura franquista y también a la escasa retrospectiva crítica de nuestra democracia; la defensa de unos valores –la importancia de la educación pública, la erradicación de las desigualdades y las injusticias sociales, el compromiso con los débiles y con las víctimas, el trabajo honrado y bien hecho, la primacía de la razón frente a la ignorancia, la fuerza y la superstición-; “el respeto a la ley frente a los mangoneos de los sinvergüenzas y los abusos de los criminales, el acuerdo cívico y el pluralismo democrático por encima de los lazos de la sangre o la tribu, la soberanía y la responsabilidad personal y no la sumisión al grupo o la impunidad de los que se fortifican en él. Estos son mis ideales republicanos: espero que se me permita no incluir entre ellos la insensata voluntad de expulsar al adversario de la comunidad democrática ni el viejo y renovado hábito de repetir consignas en vez de manejar razones y acusar de traición a quien se atreve a disentir de la ortodoxia establecida, o a no seguir la moda ideológica del momento” (Muñoz Molina, 2006). Tras leer esto nos preguntamos, ¿Son

estas las palabras de un “plumilla”, de uno de los cincuenta escritores de Carmen Romero, como escribió Umbral?

■ *Compromiso vital y social*

Si algo podemos asegurar de Muñoz Molina es su carácter de escritor comprometido. Sus columnas denuncian reiteradamente las injusticias sociales, y se declara defensor de las víctimas, independientemente de la agresión que hayan podido sufrir. Por ello se siente obligado al compromiso desde la palabra y desde la acción: “Yo creo que el compromiso no es exactamente del escritor, el compromiso es del ciudadano. El escritor, en cuanto ciudadano, puede, si quiere o si le parece justo, comprometerse con determinada causa, pero sólo en cuanto ciudadano (...) Como ciudadano yo me siento comprometido con muchas causas, me siento apenado por la injusticia o por la desigualdad (...)” (Torres, Alicia, 2005).

Denuncia, compromiso e ideología se mezclan inexorablemente en los artículos de Muñoz Molina. Él entiende su profesión como una forma de denuncia de las injusticias que coincide muy bien con el modelo periodístico que creara Larra, el del “advocate” (abogacía) que entiende la profesión del periodista como una labor que se propone defender al ciudadano y denunciar las injusticias. Esta labor de abogado defensor la inicia ya en su primer dietario *El Robinsón urbano*. Las crónicas caminadas que lo componen son el deambular sin rumbo por las calles de Granada mirando con curiosidad lo bello que esta ciudad pueda ofrecer y sin apartar la mirada de la realidad más desagradable -pero no por ello menos humana-, la de los bárbaros, los gitanos de “piel oscura y mirada turbia”, desterrados de sus casas al nuevo Polígono, para poder edificar grandes bancos, “hombres sin trabajo devorados por la desesperación, descampados y bloques de pisos con ropa tendida en los balcones, domingos desolados que los bárbaros combaten como pueden (...)” (Muñoz Molina, 1993, 31).

En “Niños terribles” recoge la historia de una mujer que empujaba el cochecito de un niño en el que se derramaba una niña inválida y la de otra una niña tuerta, “Niños descalzos, agrupados como gavillas de gatos sin dueño, merodean y escarban entre la basura que se amontona en las aceras (...)” (Muñoz Molina, 1993, 62). El esperpento

que nos presenta está cercano a la descripción cervantina del Patio de Monipodio. “El vino de los héroes” es un tierno homenaje a los náufragos que habitan los paraísos artificiales, “los borrachos peregrinos que huyen como zombis apurando hasta el final los últimos bares y las botellas que muestran sin pudor en los bolsillos desfondados del abrigo” (Muñoz Molina, 1993, 79).

De nuevo regresa al tema de la mendicidad en “A la vanguardia de la mendicidad”. La irónica historia de un “mendigo letrado y reivindicativo” -que demanda al Ayuntamiento de Granada por interferir en su libre ejercicio de la mendicidad-, le sirve al autor para criticar la medida tomada por este Ayuntamiento para esconder a los mendigos mientras dura el Mundial de Esquí, en un claro intento profiláctico de la ciudad. Cierra el artículo con una irónica sentencia, “ya que nadie es capaz de imaginar un futuro en el que la miseria haya sido abolida, el menos llagará el día en que los indigentes accedan por oposición a las puertas de las mejores iglesias y expidan un recibo de cada limosna a sus beneficiados” (Muñoz Molina, 1996, 164).

Los mendigos son “Gente sin nombre”, hombres invisibles que “caminan por las ciudades tambaleándose bajo grandes abrigos que los envuelven como paréntesis de oscuridad y soledad” (Muñoz Molina, 1997, 19). Son personas que nadie conoce y a nadie conocen; personas que conforman la imagen de todas las ciudades, antes ha sido Granada, ahora es Madrid, pero también los encontraremos en Nueva York. *Ventanas de Manhattan* es un claro homenaje a esa ciudad, que nos ofrece lo más bello del arte del siglo XX y XXI, pero que esconde la realidad más sórdida, la lacra mayor de nuestra sociedad accidental y consumista: la miseria.

El compromiso con las injusticias, la comprensión de la desigualdad distribución de la riqueza, no se aprende sólo en las lecturas de obras tan importantes como las de Marx, se comprende abriendo los ojos a la realidad y viéndola. La opulencia de los grandes museos, o de la mansión Rockefeller contrasta con la digna miseria de los “tenements” de la Lower East Side, donde vivían los emigrantes que a principios de siglo llegaban a la ciudad.

La Nueva York que encontramos en *Ventanas de Manhattan* es una ciudad bella que ofrece al visitante una gran riqueza cultural, pero en ella puedes morir como un perro tirado en la calle sin que nadie llegue a inmutarse. Si Granada y Madrid son duras para el

desheredado, Nueva York lo es más. Fundada alrededor del dinero, cuya base primordial es el comercio y la industria, esta ciudad se muestra implacable con los que llegan a ella en busca de una oportunidad, los inmigrantes, que trabajan largas jornadas a cambio de sueldos míseros. Tras ese lujo, esa belleza que da el dinero, se encuentra el esfuerzo y el trabajo generalmente mal pagado de quienes lo hacen posible. En ella se vende todo, desde lo más lujoso a lo más mísero. En ella se mezclan el brillo de las joyas y las ratas.

Es el jacobino el que escribe este dietario-novela en el que nos muestra las injusticias sociales que la sostienen esta ciudad y como no, a los que han de sobrevivir en ella, a los inmigrantes, a los *homeless* y a las *bag ladies*. Por la obra transitan borrachos, mendigos, vagabundos, pordioseros, alucinados, traperos, de raza blanca en algunos casos, pero predominan los indios, los hispanos y los negros. Todos ellos son protagonistas. Aparecen en casi todas las secuencias tratados con respeto, con ternura, con justicia; dándoles la existencia, el protagonismo que la realidad les roba.

Muñoz Molina se resiste a dejarse dominar por la actitud de los neoyorquinos que viven en esta ciudad con una mezcla de cordialidad y superficial indiferencia. Es toda una filosofía, mirar pero no ver lo que desafía la mirada, sobre todo si la realidad que se nos presenta es desagradable. Él quiere mirar y ver también lo sórdido y miserable y ofrecérselo al lector como argumento de reflexión; los locos, los indigentes, los alienados sociales también existen, sobre todo, desde el atentado del 11-S, han vuelto a poblar la gran ciudad del dinero.

Pero, las víctimas de la injusticia social no son de las únicas de que se ocupa Muñoz Molina; también se interesa por las víctimas de la violencia y del rechazo. Violencia y rechazo como el que sufrieron los homosexuales en la dictadura y que todavía en 1977 veían como el Gobierno planeaba crear diez mil plazas carcelarias para ellos. “Hacia 1977, el Gobierno aún planeaba la creación de 10.000 plazas carcelarias para homosexuales. Pero lo más terrible no es eso: lo peor es preguntarse cuantos ciudadanos españoles habrían estado de acuerdo con esa medida.”(Muñoz Molina, 2002, 217) Finaliza este mismo artículo recurriendo una vez más a la propuesta de no olvidar las infamias del pasado: “El dolor sin restitución de tantos homosexuales en la España facha y hombruna es una gran biblioteca sombría de historias no escritas que no pueden perderse en el olvido.” (Muñoz Molina, 2002, 218).

Violencia y rechazo del terrorismo machista que sufren muchas mujeres maltratadas. Una violencia de la que responsabiliza a partes iguales al verdugo, a la sociedad y a aquellos jueces que ven en esos abusos muestras de “buen rollo, de esa picardía que salpimenta la vida, y las palizas domésticas, producto de una alegre afición masculina por el alcohol (...)” (Muñoz Molina, 2002, 247).

En el análisis que más adelante realizamos de *Plenilunio* veremos como se ocupa de las víctimas de la violencia social, una violencia a la que estamos haciéndonos impunes al vivir rodeados de ella. Es llamativo que entre todos las personas que caminaban el día en el que el asesino pasó por las calles de Mágina con su víctima – Fátima-, nadie viese nada raro, salvo una anciana, la única que todavía mira sin indiferencia a su alrededor, y la única que es capaz de ser solidaria y comprometerse con la víctima. Todos los personajes de esta novela a su vez son víctimas de la evolución de la sociedad y del desencanto que ésta ha provocado, y quizá por ello carecen de nombre, salvo Fátima y Paula, el Padre Orduña, Ferreras y la maestra Susana Grey.

Junto a estas víctimas de la violencia social, en esta novela aparecen las víctimas del terrorismo, esa gran lacra de la sociedad española que será una de las constantes preocupaciones en nuestro autor. El inspector es un amenazado de ETA y que finalmente sufre un atentado. Su mujer es la gran víctima ignorada. Representa a las víctimas que sufren en silencio el rechazo, la persecución y el exilio interior al que se ven sometidas.

Aunque dedicaremos un apartado completo a su análisis, no queremos dejar de comentar *Sefarad*, una novela de novelas que Muñoz Molina dedica a las víctimas. Ya el título muestra una clara intención ética. Para cualquier lector conocedor de la obra de Muñoz Molina, es bien evidente que con él hace una dramática y emocionante llamada a la solidaridad. El Holocausto es la referencia central de la obra, pero es una mera sinécdoque del trauma de todos los que, como los judíos, han sufrido marginación social (los enfermos, los drogadictos, los viejos). Los lectores, del mismo modo que le ha ocurrido al autor, nos sentimos identificados con los recuerdos de esos hombres y mujeres que vieron desplazada, negada y destruida su existencia por la persecución, el exilio la enfermedad o la muerte.

Sus creencias políticas y éticas le llevan a sentirse cercano a todas esas personas que han sufrido y sufren esas situaciones de exilio, persecución y desarraigo. Él tiene la sensación de que todas ellas le retratan en su lado más íntimo, él podría ser o haber sido quien viviese esos destinos. Por ello siente el impulso de contar sus historias, y a este impulso de rescatarlas del olvido responde esta obra. Todos los personajes de esta obra sufren por un lado, una alienación forzada que les lleva al sufrimiento, al exilio o a la muerte; y por otro, la imposición de una identidad, que anula el derecho que tienen como individuos a elegirla.

Las persecuciones y la intolerancia son los grandes temas de *Sefarad* -donde la recuperación de la memoria cumple un papel también muy importante-. En ella lo que predomina es el compromiso iniciado en *Plenilunio*, la solidaridad, la fraternidad con los acusados, los exiliados y los perseguidos de todo tipo, desde el gris funcionario encerrado en una vida que no le pertenece, como Samsa de Kafka, hasta los judíos y los comunistas en España, o los disidentes caídos en desgracia en la Unión Soviética.

Hay un rasgo que caracteriza toda la obra de Muñoz Molina, y es el tratamiento que da a las víctimas, sean estas las víctimas de la sociedad -los desheredados-, de la violencia, de la enfermedad, de la persecución... Muñoz Molina se acerca a ellas con una entereza, con una ternura y con una delicadeza encomiables; pero sobre todo, desde el respeto hacia su sufrimiento. En ningún momento hace dramatismo con sus historias, se limita a ponerse en su lugar, a contarnos su sufrimiento. Y esta es la mejor manera que encuentra Muñoz Molina de ejercer su compromiso ético y de provocarlo en la conciencia de los lectores.

La denuncia comprometida de las injusticias y de la estupidez, es el rasgo inconfundible de este autor. Una denuncia que apela a la justicia y al respeto por las personas que las sufren. Muñoz Molina no hace activismo político, ni un ejercicio de caridad. Él se limita a ser fiel a sus creencias y a hacer una revisión constante de ellas. El compromiso de Muñoz Molina no responde a una fórmula estereotipada, con las convenciones sociales que se esperan del intelectual. Su compromiso es una muestra de sus valores, -entre los que se encuentra la justicia social- herederos de una tradición, la de la República, la de la Institución Libre de Enseñanza que se remonta hasta la Ilustración.

Esta especial sensibilidad le convierte en una de las plumas más comprometidas del columnismo español, “Soy muy sensible al modo en que se olvida el sufrimiento o el heroísmo de los débiles. Al modo en que el tiempo siempre actúa. El tiempo y la indiferencia siempre actúan a favor de los verdugos y en contra de las víctimas. Y eso me saca de quicio. Me saca de quicio, por ejemplo, la indiferencia moral ante la crueldad” (Juan Ramón Iborra, 2001, 67).

■ *Los totalitarismos*

“Desde luego que la injusticia existe, y la desigualdad, y la pobreza, y que apenas cabe decencia posible sin un sentimiento tenaz de rebelión. Pero ni los encapuchados ni los pistoleros van a ayudar nunca a nadie, y la brutalidad, la practique quien la practique y en nombre de lo que sea, es siempre facciosa (...)” (Muñoz Molina, 1996, 187). Cualquier ejercicio de la violencia para imponer unos criterios o una ideología es condenable, y Muñoz Molina no puede dejar de manifestarse en contra de los totalitarismos sean estos del tinte ideológico que sean –La Guerra Civil española, el terrorismo vasco, el nazismo, el estalinismo, la dictadura chilena...-.

Ser un escritor comprometido con la izquierda no le ha impedido revisar sus postulados, y darse cuenta de que algunos estaban equivocados, “Durante demasiado tiempo mantuvimos las personas de izquierdas un idilio cerril con ciertas formas de totalitarismo y de violencia cuya absoluta perversidad se nos ha revelado sin disculpa en los últimos años. No hay héroes con la cara tapada, ni asesinos benéficos, ni tiranos dignos de respeto (...) no hay ni una sola forma de crueldad que no se ejerza en contra de los débiles” (Muñoz Molina, 1996, 188). Estas palabras corresponden a un artículo, “El heroísmo de los encapuchados” escrito casi en sus inicios, así pues, ya desde sus primeras obras, hemos podido comprobar que Muñoz Molina pone en cuestión los postulados de una izquierda de la que se siente un tanto descreído. Pero será en *Sefarad*, donde podremos comprobar que confronta sus convicciones de ahora con los dogmas que tenía cuando era joven.

En ella reúne los testimonios de las víctimas, de los perseguidos del nazismo, los del estalinismo, los de nuestra guerra y del terrorismo. A diferencia de la actitud de un

amplio sector de la población que se muestra “indiferente”, cuando no ignorante, ante esta parte de nuestro pasado y las consecuencias que sufrimos en el presente; Muñoz Molina se siente comprometido con, llamémosle una “revisión” de los hechos. Los políticos, los intelectuales españoles, y mucho menos la población de a pie, nunca se han sentido inquietados por estos temas, quizás, porque no hemos tenido una dimensión europea de nuestra historia, y en gran parte porque preferimos pensar que somos hijos del presente y vivir ignorantes de los problemas que nos rodean.

La Guerra Civil es nuestra estigma del pasado que, nos sólo nos dejó muertes, sino que, nos dejó tres lacras derivadas de ella, el exilio de muchos españoles, una larga dictadura, y el terrorismo etarra. Las víctimas de estas lacras son tema recurrente en la obra de nuestro autor. A nuestra guerra y a sus consecuencias dedica no pocos de sus artículos (“Historias viejas, palabras tristes”, “Lo más fácil”, “Dos fugitivos”, “El pasado”, “El ángel exterminador”...) dos novelas (*Beatus ille* y *El jinete polaco*) y no pocas alusiones en otras como en *Sefarad* o en *El viento de la Luna*.

El exilio es el tema de *Sefarad*, “Dentro de cada uno de nosotros había hasta hace poco un posible judío: un desterrado, un proscrito, un condenado a elegir entre la hoguera y la apostasía. Desde 1939 España se llamó Sefarad para los vencidos que huyeron (...)” (Muñoz Molina, 1997, 31) El exilio sufrido por los judíos en la diáspora, y por los españoles tras nuestra guerra, hace que nos sentamos cercanos a aquellos judíos que sufrieron la persecución y la necesidad de huir en busca de la vida.

También recuerda a los niños que sufrieron la guerra, de los que fueron evacuados y llevados a Inglaterra, Francia, Rusia...y que en muchos casos nunca regresaron, los niños perdidos de la guerra; de ellos habla en “Los niños perdidos” o en “El infortunio”, entre otros artículos, y dos de las novelas de *Sefarad*, “Sherezade” y “Cerbère”. Pero también recuerda a esos niños víctimas, no sólo de la guerra, sino de las medidas “educativas” tomadas por Franco, los niños perdidos de la dictadura, a ellos dedica un homenaje a través de uno de los protagonistas de *Plenilunio*, el inspector.

Hay personas que no ven la relación entre esos momentos históricos, los de los totalitarismos europeos; pero en primer lugar, la angustia de los que los sufren es la misma; y, en segundo lugar, nuestra guerra no puede desvincularse de los otros totalitarismos. Fueron estos los que apoyaron al nuestro, y tras su victoria, fueron

muchos los españoles que lucharon en uno u otro bando en la II Guerra Mundial. Los unos, tras soportar el exilio, sufrieron en manos del nazismo, persecución y exterminio. Los otros, convencidos por unas falsas soflamas, u obligados por Franco, se enfrentaron al otro gran totalitarismo, el estalinismo, y también fueron sus víctimas.

Hay críticos que no comprenden que Muñoz Molina junte a estas víctimas en una misma reflexión en su obra *Sefarad*, que equipare su dolor. Tal vez por ello esta obra ha tenido una acogida no exenta de polémica. Pero, lo que a él le importa, no son las banderas de los verdugos, sino, el sufrimiento de sus víctimas y éstas no tienen carné de partido. Las víctimas lo son siempre, independientemente del monstruo que las haya creado; y, “como en las películas de terror, el monstruo nunca muere del todo cuando lo han sepultado. (...) Siempre está volviendo, siempre cabe la sospecha de que aparezca su cara en la fotografía de una multitud” (Muñoz Molina, 2002, 146).

El verdugo es uno, pero la responsabilidad no sólo la tiene él, también las personas que, viendo lo que estaba ocurriendo, no hacían nada. Los políticos europeos que dejaron crecer a Hitler, y no se enfrentaron a Franco por miedo al comunismo; los alemanes “de bien” que le dejaron hacer, ciegos y sordos, ante los que ocurría con sus propios vecinos; los ciudadanos rusos, que veían, o no querían ver como Stalin mandaba a los campos de castigos a ciudadanos inocentes; la ciudadanía vasca y la española en general cuando se callaba ante los atentados de ETA, como si las víctimas tuviesen parte de la culpa; o cualquiera de nosotros que no somos capaces de reaccionar cuando vemos el fascismo ante nuestros ojos y miramos hacia otro lado para evitar problemas.

Su compromiso con el terrorismo no se produce en el momento en el que se produce una nueva etapa en la intelectualidad, de la política y de la ciudadanía vasca y española, esa etapa iniciada tras el asesinato de Miguel Ángel Banco o del secuestro de Ortega Lara. Su preocupación viene de atrás, desde sus primeros dietarios, quizá desde su estancia en el País Vasco, cuando hizo el servicio militar y pudo conocer de cerca el mundo del abertzalismo en una época de plena efervescencia, y vivió en carne propia el miedo a ser víctima.

Obviamente, él no ha vivido la guerra, no ha vivido el exilio, no ha vivido el exterminio nazi, no ha vivido la persecución de Stalin, ni vive en el País Vasco. Y en contra de lo que dicen algunos abertzales fanáticos, que alegan la imposibilidad de

comprender, en este caso, el problema vasco sin vivir en esa parte de España, Muñoz Molina sí es capaz de ponerse en el lugar de esas personas que han sufrido y sufren esos totalitarismos: “Pues nada. Si no se vive en el País Vasco no se está en condiciones de renegar de los asesinos o de lamentar el sufrimiento y la muerte de las víctimas. Siguiendo este razonamiento, tampoco debería uno manifestar su asco por los crímenes cometidos por los nazis (...)” (Muñoz Molina, 1996, 197).

Pero igual que uno no decide el lugar de nacimiento, ni ser blanco, negro, andaluz o vasco, tampoco decide ser víctima, y si para ser víctima no se nos pide tener una determinada identidad autonómica, para opinar sobre el terrorismo tampoco, “No sólo van a tener derecho a la legitimidad de sus opiniones individuos de la calaña de Xavier Arzallus o monseñor Setién (...)” (Muñoz Molina, 1996, 199).

Su encono ve dirigido a los verdugos, a la sociedad que los permite, a las respuestas de los políticos y también a la facilidad que tenemos para olvidar a sus víctimas. “¿Cómo es posible que las cosas puedan seguir sucediendo con esa indiferencia...? ; asistir a una charla civilizada y un poco aburrida mientras en un barrio de Madrid todavía dura el Apocalipsis, a sentarse en un restaurante y abrir la carta y elegir la cena y el vino mientras los muertos yacen destrozados y quemados en alguna parte y los heridos sangran.” (Muñoz Molina, 1995). Es por ello que nuestro autor recupera a las víctimas de nuestro olvido en un intento de hacer justicia con su sufrimiento. “Pero todo se olvida muy rápido, y las víctimas se van quedando solas con su memoria y su dolor (...)” (Muñoz Molina, 2002, 176).

■ *La instrucción pública y sus maestros*

“La educación es una prioridad en la sociedad contemporánea. La democracia tiene como problema público, la educación. Y son dos cosas diferentes. No es solamente la enseñanza pública, lo que es público es el problema de la educación” (1996, 8). El número de artículos que de manera específica o indirecta Muñoz Molina dedica a la educación confirma su declaración de intenciones, esa defensa suya obstinada y melancólica de las cosas que tanto le importan. Las crónicas de Muñoz Molina reflejan el estado de la cuestión; a pesar de que, “(...) es en la enseñanza primaria y luego en el

bachillerato donde se establece definitivamente la formación de las personas, y donde se decide para siempre si uno va a ser un ciudadano o un bárbaro.” (Muñoz Molina, 1996, 33), y por ello los enseñantes deberían gozar de un alto prestigio social.

Pero, sin embargo, a pesar de llevar a cabo una labor tan importante para la sociedad, ésta no dispensa el trato y la consideración hacia quienes la ejercen. Y cuando hablamos de sociedad, queremos referirnos, no sólo a los padres, sino, y sobre todo, a la administración, que es la que debe transmitirlos. La administración, a pesar de sus palabras huecas, no dedica la importancia que tiene a sus trabajadores, puesto que no considera que, a su formación y al ejercicio de su función, deban dedicarse un mayor celo, y una mejor dotación de medios materiales y personales.

La respuesta de una gran parte del sector de la enseñanza es la que se resiste a tomar Susana Grey, protagonista de *Plenilunio*: la del desencanto. Un desencanto que invade a muchos de los enseñantes, al ver que sus esfuerzos no son comprendidos, ni mucho menos correspondidos; al ver que su trabajo es tan poco importante como los centros en los que trabaja, por ello se construyen con pobreza de materiales, de diseño, y de calidad, y al poco tiempo estos centros que eran nuevos parecen viejos y abandonados. “Apenas inaugurados, los centros públicos de enseñanza adquieren un aire desalentador de abandono, en correspondencia con el estado de ánimo de los maestros y de los profesores, que asisten cada día a la degradación y al menosprecio oficial de un trabajo, el suyo, que debería poseer una dignidad suprema en la democracia, y que está mal pagado, mal considerado, sometido a la sospecha, abandonado (...)” (Muñoz Molina, 1996, 32).

Los maestros o profesores, como quiera llamárseles, son quienes preparan a los niños para que puedan disfrutar de la conquista de la cultura, y asimilen el sistema mismo de la convivencia democrática. Para Muñoz Molina, educar es creer en la capacidad innata del ser humano de aprender, el deseo de saber, y de mejorarse cada día por medio del conocimiento. Pero sin embargo, lo que se respira en el aula es la indiferencia por aprender, el rechazo a cualquier esfuerzo y trabajo, el creerse con derecho a todo pero sin obligación a nada, el rechazo de toda responsabilidad en el resultado, y la no necesidad de mejorarse.

El problema se agrava cuando de la falta de consideración se pasa a la acusación de malos tratos y al ataque verbal o físico, “leo hace unos días, en este periódico, una noticia marginal que de vez en cuando se repite, más o menos idéntica: un maestro ha sido acusado de malos tratos a los alumnos por un grupo de padres” (...)” (Muñoz Molina, 1996, 153). Lo que le llama la atención a nuestro autor, es la noticia en sí, pero también el hecho de que mientras el nombre de un asesino es escrito por los periodistas con las iniciales, y presentado como presunto, el del maestro aparece entero y directamente como culpable. Éste no se merece el mismo trato que el presunto asesino.

Constantemente nos encontramos con situaciones como la que inicia “Un oficio peligroso”, la de una maestra apaleada por la madre de un alumno; este es un caso de entre los muchos que se producen diariamente, y como dice Muñoz Molina, “Duele que le peguen a uno y duele más la humillación del abuso, pero sobre todo debe de doler dedicarse a un oficio mal pagado y mal mirado en el que empezó por perderse el derecho el respeto y ya se está perdiendo la seguridad personal” (Muñoz Molina, 1996, 193). Pero, sobre todo, lo que más duele es la falta de apoyo de algunos compañeros, de la administración y de la sociedad en general. “Lo raro no es que algunos maestros vivan en un estado de desánimo y depresión permanente. Lo raro es que tantos de ellos sigan teniendo la integridad y el coraje de cumplir cada día su trabajo en la escuela” (Muñoz Molina, 1996, 196).

Al tiempo que defiende al cuerpo de maestros, Muñoz Molina critica esa tendencia tan “progresista”, tan falsamente de izquierdas de considerar que está de moda abogar por los derechos de los jóvenes a la mala educación, a la juerga continua de su “movida” con la que invaden barrios de las grandes ciudades, y entre ellos los cascos viejos, “de jueves a sábado por la noche los barrios antiguos de nuestras se convierten en el cauce de un gran río de orines, de un Amazonas de meadas con pestilencia de alcohol, en un vasto vertedero de vómitos, de botellas trizadas, de papeleras arrancadas y quemadas” (Muñoz Molina, 1996, 183). Todo aquél que se atreve a enfrentarse a ello, es criticado por los modernos, y se convierte en disidente, y hazmerreír.

A ello se añade esa tendencia -de padres, sociólogos y psicólogos- de justificar y disculpar las tonterías y barbaridades que hacen los jóvenes, que pueden campar a sus anchas destrozando el mobiliario urbano, agrediendo a indigentes, o a todo aquel que le produzca el más leve contratiempo. Cada vez hay más niños a los que no se les niega

nada, no se les exige nada, ni se les enseña a respetar nada...; creencia que comparte Muñoz Molina: “Ni en su casa ni en la escuela les ha explicado nadie que son responsables de sus actos. Hagan lo que hagan aparecerá un sociólogo comprendiéndolo y analizándolo, y con un poco de suerte los más brutos de ellos podrán participar en un reportaje sobre las tribus urbanas” (Muñoz Molina, 1996, 187). Incluso los propios jueces hacen gala de esta falta de exigencia de responsabilidad, nos explica Muñoz Molina en “Humorismo judicial”. Jueces que catalogan de broma el que unos muchachos hacen con un niño negro en un patio de colegio tirándole cóctel molotov, o cuando dejan en libertad sin cargos a los jóvenes que queman autobuses y amenazan y apalean a la gente por la calle.

Muñoz Molina es un escritor preocupado por la educación en general, enérgico en sus críticas. Un escritor, que como buen pensador ilustrado defiende con pasión la educación pública y laica y la labor difícil y poco reconocida de los profesores. Para él la educación es el remedio de muchos males actuales pero entendida como una obligación en la que las autoridades estatales deben esforzarse mucho más: los planes de estudio cada vez son más pobres e irracionales y olvidan la importancia de las humanidades frente al auge de las materias científicas. Es un problema de todos los partidos. Él reprocha al Partido Socialista, que gobernó durante muchos años el incumplimiento de los compromisos educacionales que tenía con la izquierda, pero también se muestra especialmente crítico con aquellas comunidades autónomas que consideran la educación como el ámbito de transmisión de unos ideales nacionalistas.

La educación, el conocimiento, es vital porque nos abre la mente a otras formas de vida, nos hace libres y enriquece nuestro pensamiento. “El primer peligro que amenaza al libro es la ignorancia. Si la cultura escrita va quedando arrinconada en la escuela, si a los niños no se les habitúa a la lectura cuando tienen más curiosidad y capacidad intelectual, si se les deforma la imaginación sustituyendo el conocimiento por mitologías raciales o catecismos patrióticos, la literatura y el libro, irremediamente languidecerán, o se convertirán en instrumentos letales y tediosos de adoctrinamiento. Si desaparece la literatura de los exámenes de selectividad, y es posible doctorarse en Filología Hispánica sin haber leído a Cervantes, los libros no van a serles de demasiada utilidad a los beneficiarios del sistema educativo”. (Muñoz Molina, 2002, 219)

■ *La cultura*

En una conferencia que Muñoz Molina impartió en un congreso de profesores de literatura, y que posteriormente recoge en *¿Por qué no es útil la literatura?*, Muñoz Molina hace una interesante reflexión de la que creemos necesario partir para iniciar este apartado. Él cree que hay un distanciamiento entre el mundo de la educación y el de la cultura. Al primero pertenecen los escritores muertos o momificados por la gloria, en tanto que al segundo, pertenecen los nuevos creadores, “el muerto al hoyo de los manuales, de los apuntes y de los comentarios de texto, y el vivo al bollo exiguo, pero en ocasiones sustancioso, de las conferencias de postín, y de los premios y los convites oficiales” (Muñoz Molina, 1994, 46).

De hecho hay dos ministerios, el de Educación y el de Cultura. Mientras el primero sufre una degradación y una desacreditación de profesorado y alumnado a partes más o menos iguales; el segundo pertenece al ámbito del prestigio. La cultura es un escaparate, en el que se puede lucir un escritor y un político, es una patina de lujo. La educación es un oficio sin prestigio, dignidad y legitimidad moral. No es necesario saber casi nada, pero es imprescindible estar al día de lo último en cultura.

No importa si los alumnos saben quién es Cervantes, o si han leído y disfrutado de su obra, pero hay que celebrar su quinto centenario con grandes fastos culturales a los que acudirán intelectuales, políticos y personas de “prestigio”. “Hay que animar a la lectura” dice Educación, y cuando un profesor quiere acercar la lectura a sus alumnos pidiendo la asistencia a su Centro de un escritor, estos amablemente, en unos casos, y en otros, a través de sus secretario/a declinan la invitación alegando que no pueden dispersarse. Así pues por unos o por otros, ambos mundos parecen condenados a mirarse desde ambos lados de la calzada, cruzando en muy pocas ocasiones para estrecharse la mano.

Para Muñoz Molina ambos ámbitos, educación y cultura deben estar estrechamente unidos. De nada sirve organizar exposiciones, conciertos, lecturas públicas o conferencias, si previamente no se ha preparado a quienes van dirigidos. Él es quizá uno de los privilegiados que gracias a la educación recibida y en parte a su esfuerzo personal es capaz de gozar del goce que la cultura le ofrece y a través de sus artículos lo comparte con sus lectores, que somos sus confidentes privilegiados.

El mundo de la cultura es una de las inquietudes de nuestro autor, él, Nemo, se refugia en su Nautilus particular, en el que hay una surtida biblioteca, en el que puede disfrutar de la belleza que le ofrecen pinturas y esculturas de artistas a los que admira, en el que puede deleitarse escuchando música clásica, o jazz. Este mundo de la cultura, no es usado por nuestro autor para evadirse de la realidad, sino que forma parte de ella. La realidad nos ofrece una cara dolorosa, otra más anodina y cotidiana, pero también nos ofrece unos dones, los del arte, que debemos aprender a disfrutar, y en este aprendizaje para el disfrute juega un gran papel la educación.

Todos los puntos de vista posibles desde los cuales se puede argumentar acerca de la cultura son tratados por Muñoz Molina. En sus artículos hace una defensa de la cultura de la razón frente a la cultura de la superstición, “No creo que muchas personas progresistas hubieran podido vaticinar lo que ocurrió después: que con la democracia y los gobiernos de izquierdas no llegó para Andalucía la liberación de la ignorancia, ni el atraso, ni la superstición, ni el folklorismo. Lo que vino, lo que nos inunda, es precisamente lo contrario (...)” (Muñoz Molina, 1996, 149).

Así mismo defiende que en la enseñanza no se limite a repetir nombres de escritores, pintores o músicos, sino que se transmita con sosiego y lentitud el amor por la literatura, por la música, por la pintura...”Disfrutar de la música, el teatro, la pintura, requiere una cierta actitud de contemplación, un hábito de quietud de contemplación (...) Todo lo valioso tarda en aprenderse, y por eso es tan necesario el sosiego y la lentitud, que también se aprenden, porque lo natural en nosotros quizá sea el apetito atolondrado” (Muñoz Molina, 2002).

También critica el abuso y la imposición de los modelos de cultura que llevan a cabo algunas autonomías. Denosta la cultura que se pone al servicio de la política local y cerril, que sólo se preocupa por la promoción de sus artistas regionales para convertirlos en símbolos de un nacionalismo más entendido. “No saben lo ancho que es el mundo más allá de su corralón donde ellos intercambian sus favores de pequeños caciques, sus maledicencias mustias y sus broncas de tahúres” (Muñoz Molina, 1997). Crítica especial le merece la política cultural andaluza, ese intento constante de andalucizar Andalucía creando una cultura unívoca, basada sólo en su pasada andalusí, olvidando la época visigoda; e imponiendo a través de los medios de comunicación y de la política del Gobierno autonómico una imagen de lo andaluz basada en la juerga, la pandereta, y el

vestido de faralaes, que es una continuidad de la que diera Franco en sus años de dictadura. “Manuel Chaves, ahora que ha vuelto a ganar las elecciones, debería vestirse de andaluz para asomarse a su recobrado balcón presidencial igual que Manolo Morán en aquella película profética” (Muñoz Molina, 1996, 147).

La democracia y los gobiernos de izquierdas, lejos de traer la liberación de la ignorancia, del atraso, de la superstición y del folklorismo, que es el verdadero progreso; lejos de ello lo que trajeron fue “la fiebre irracional e intimidatorio por todas las fiestas y tradiciones posibles, la vanagloria inepta de los localismos más agresivos y cerrados, la feria eterna, la romería y la procesión eternas, programadas por la autoridad (...) la epidemia invencible del paro (...) el abandono o venta o la simple pérdida por incompetencia y desidia de las pocas fuentes de riqueza verdadera que aún nos quedaban, como el aceite de oliva” (Muñoz Molina, 1996, 150).

Pero sobre todo, lo que hace Muñoz Molina en sus crónicas es compartir sus vivencias culturales con sus lectores. En ellas no sólo nos hablará de literatura, sino que lo hará de cine, de teatro, de música, de pintura, de escultura, de arquitectura, de diseño... Muñoz Molina muestra un amplio registro intelectual que comparte con los lectores y a través del cual el auditorio que le sigue está totalmente informado, no sólo de sus preferencias, sino, de su formación cultural. Son muchos los intelectuales y artistas –españoles y de otras culturas- que pueblan sus crónicas, desde cineastas, hasta periodistas (Buñuel, Almodovar, Victor Erice, Mariscal, Botero, Picasso, Dalí, Juan Vida, Barceló, Woody Allen, Tarantino, Robert de Niro, Javier Cámara, Leiro, Antonio López, Juan Muñoz, Manolo Valdés, Vermeer, Hopper, Richard Avedon, Dee Dee Bridgewater, Paula West, Tete Montoliu, un músico callejero, Savater, Francisco Ayala, Leguineche, Haro Tecglen, ...). Estos son algunos de los artistas que recorren artículos como “Vidas de cómicos”, “Músicos de un día”, “Dos pintores”, “Pablo, adiós”, “Fulgor de Barceló”, “Una despedida”, “Misterios de la lentitud”, “Prisa y lentitud” o “Música callada”...

En sus columnas cohabitan densas y numerosas referencias culturales, personajes que se solapan entre sí y que inevitablemente influyen en la prosa del escritor a través de un extenso número de citas que actúan como ejemplos y modelos de aquello que quiere comunicar. Se trata de modelos a seguir ante la vida. En sus obras ha aprendido a descubrir lo mejor de cada uno, atreviéndose a seguir mirando con curiosidad las cosas,

deseando seguir siempre hacia delante, luchando por el éxito a pesar de los constantes fracasos. Es esta filosofía de vida la que recorre estos artículos: el epicureísmo comprometido. De estos artistas a los que tanto admira aprende a mirar las cosas con curiosidad; a disfrutar de los placeres que la vida le ofrece con indolencia y sin arrepentimiento, como promulgan las teorías de Lafargue.

Éste, frente a los puristas revolucionarios de la izquierda que propugnaban el sacrificio, la celebración del trabajo, la renuncia a lo bello, a lo jovial y a lo gozoso, éste defiende seguir el primer gran ejemplo de la pereza, Dios. “Aquellas teorías me gustaban porque iban bien con mi natural poltrón, y poco inclinado al sacrificio y al esfuerzo agotador, y además me aliviaban del remordimiento por no dedicarme con el debido ahínco ni al estudio en la Facultad ni a la militancia disciplinaria (...)” (Muñoz Molina, 2002, 268).

Tras leer a Proust, a Scott Fitzgerald, a Nabokov o a Savater aprende que la literatura es una celebración de los instantes de plenitud y belleza de la vida. Ellos le enseñan que lo importante en la literatura es el propio gozo de contar el mundo con las palabras precisas, que apelen a la inteligencia y al corazón de quienes las lea, y le ayuden a descubrir al lector “lo mejor y lo más atrevido de sí mismo” (Muñoz Molina, 2002, 269).

Si bien es cierto que estos artistas le han mostrado un modelo de actitud ante la vida, también son para él un modelo de estética a seguir. Todos ellos nos presentan a un mismo tipo de artista, aquél que transmite en su obra ligereza, hondura, delicada maestría, modestia, bondad; aquel que sabe mirar lo que tiene ante sus ojos. Él entiende que la ligereza es sinónimo de sencillez, de economía de recursos, pero sin escasez ni mezquindad. El artista debe transmitir su arte con los signos más elementales sin estridencias ni barroquismos, ha de compatibilizar la observación rigurosa y la severidad expresiva. El artista lo es fruto del trabajo, de la obstinación y del talento como ocurre con los artesanos manteniendo su dignidad, su curiosidad y entusiasmo por seguir creando, como lo hicieran Max Aub y Ayala.

■ *La literatura*

Literatura y articulismo son, para Muñoz Molina, dos partes inseparables de su creación. El instrumento de la narrativa y del periodismo es el mismo, la palabra, ya sea usada para la narración de una novela, como en la de sus crónicas diarias. Por otra parte, como hemos visto, y más adelante repetiremos, Muñoz Molina no tiene una visión reduccionista de lo que es literatura, delimitando ésta al campo de las obras de ficción. Para él, literatura - narrativa, en nuestro caso-, son también las obras de no-ficción (memorias, dietarios propiamente dichos, narración histórica y como no el periodismo, los artículos literarios o crónicas periodísticas, el reportaje...).

A lo largo de su trayectoria como escritor Muñoz Molina ha tratado diversos aspectos relacionados con la literatura, el valor de la literatura; los motivos por los que él escribe; la necesidad vital de la lectura y la escritura; los premios y las ferias de libros; los libros leídos y los olvidados; la importancia del escritor; la pasión por los clásicos o por aquellos autores que le han enriquecido; la defensa de una mayor presencia de la literatura en los planes de estudios; la propia labor de escribir; reflexiones sobre el nuevo género, el dietario o sobre la novela actual; el regalo de la poesía; la literatura testimonial de los judíos que sufrieron el exterminio; la magia de las librerías; el valor de la sencillez de estilo; la mirada literaria llena de curiosidad e interés por la vida y por contarla; un elogio al lector;...

Enlazando con a la necesidad de intercomunicar educación y cultura, a la que aludíamos antes, hemos de señalar que Muñoz Molina, ahonda en el tema de la enseñanza de la literatura. Él mismo reconoce que un escritor siempre escribe para un lector, que siempre anhela que alguien le lea y se reconozca en su obra. Pero para que haya lectores, previamente éstos han de ser formados en el amor a la literatura. En las aulas está el público lector que carece de prejuicios y de vanidad, que espera recibir cualquier tipo de obra.

Pero, ¿qué esfuerzos económicos se dedican para formarlo? ” (...) hay pocas cosas tan hirientes como el contraste entre el dispendio ilimitado de las ceremonias culturales organizados por cualquier ayuntamiento, diputación o comunidad autónoma y la penuria absoluta en que casi se desenvuelven los centros públicos de enseñanza” (Muñoz Molina, 1994, 50). Tiene razón nuestro autor, no se trata de desmerecer los

esfuerzos que hace la administración, pero es asombrosa la cantidad de dinero que se dedicó a la conmemoración del quinto centenario del *Quijote*, cuando en los centros públicos, las bibliotecas carecen de un bibliotecario especializado en la gestión de las mismas y en la promoción de la lectura; y, deben ser atendidas por profesorado desconocedor de la materia, cuya labor se limita a prestar libros y anotarlos en el programa de préstamo.

Para poder hacer lectores, debemos hacerles entender para qué sirve la literatura. Ésta no es un adorno, un fetiche con el que pavonearse; la lectura no debe servir sólo para aprobar un examen, sino que es algo tan necesario para alimentar nuestro espíritu, como lo es la comida para nuestro cuerpo, “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 de la felicidad” (Muñoz Molina, 1994, 52). La literatura alimenta nuestra imaginación, que lamentablemente vamos perdiendo poco a poco al ir creciendo. Es necesario que no la dejemos morir, que la mantengamos viva mediante la lectura. Para ello debemos conseguir transmitir a los alumnos que la literatura no es algo lejano, y ajeno a su vida; que un libro es un tesoro infinito de sentimientos, de experiencias, que su lectura le formará como persona; y, que él, al leerlo, participa de ese acto de creación proyectando sobre él todo su mundo.

Pero para ello, tenemos que tener paciencia, no pretender el aquí y ahora, “aprender a leer los libros y a gozarlos es una tarea que requiere un esfuerzo largo y gradual, lleno de entrega y de paciencia, y también de humildad” (Muñoz Molina, 1994, 59). Y, como el propio Muñoz Molina señala, son necesarias medidas que implican a la educación en los centros, a la gestión de las Bibliotecas públicas; y también al mundo del escritor – el precio de los libros, procurando que sea único; la eliminación de impuestos propios de un artículo de lujo; cambiar la política de las editoriales; controlar la aborígen del mercado editorial...-

De todas las maneras, y a pesar de los pesares, él es optimista, ya que reconoce que ahora en España, por lo menos un escritor escribe con libertad, y se dedica sólo a escribir y no a derribar la dictadura. Ahora la literatura española es rica y abundante, numerosos escritores escriben y publican sus obras –años atrás sólo los cuatro

reyezuelos de mundo editorial publicaban³⁷-, y hay un público lector al que le interesa lo que escriben ya que sus historias ya no están enquistadas en los problemas de la España de siempre.

Es cierto que ahora se publica más que antes, que se otorgan premios literarios de diversa importancia, pero, ni los premios son garantía de éxito y calidad, ni todos los libros ganadores luego son publicados con acogida de lectores, ni todos los libros que llegan al público son adquiridos y leídos. “Los libreros saben, como los escritores, que la mayor parte de los servicios de publicaciones oficiales son máquinas de fabricar libros que no se distribuyen y que nadie conoce, que sólo sirven para que alguien complete sin esfuerzo su expediente” (Muñoz Molina, 1994, 70). Y, así como no son leídos estos libros, hay otros que acaban “amontonados como prendas indignas, como zapatos huérfanos de dueño y viudos de par (...)” (Muñoz Molina, 1997, 152), apilados en un cajón en unos grandes almacenes, destinados al olvido.

Tarde o temprano -salvo que una obra sea de la calidad de un Borges, de un Eça de Queiroz, de un Pavese, por poner el caso- todos están destinados al olvido, y visitar esta sección es un cura de la vanidad que pueda sentir un escritor. A pesar de ello, “cuesta pensar que cada uno de estos títulos ocupó durante meses o años la voluntad y la imaginación de alguien y fue una parte medular de su vida” (Muñoz Molina, 1997, 154).

No sólo se lamenta del destino final de algunos libros, también critica la política del mundo editorial que no trata al libro con el cariño, editándolos de cualquier modo, sin mimar la letra, el diseño, entregados al lector envueltos en plástico. Se presta más atención a la campaña de lanzamiento que al libro y a su mensaje en sí. “Sería el momento de que las editoriales de más empuje comercial reflexionaran sobre la insensata carrera de novedades y fogonazos en la que vienen empeñándose (...) Si defendemos que el libro no sea tratado como una cruda mercancía, son los editores los primeros que no deberían dejarse llevar tan fácilmente por el oportunismo mercantil de fabricar “productos” –como dicen algunos- de usar y tirar” (Muñoz Molina, 2002, 245).

En su análisis del mundo del libro no quedan fuera las librerías, esos templos de la literatura a los que todo amante de la literatura ama entrar por el mero placer de coger,

³⁷ De ahí que cuando las editoriales se fijaron en un número importante de escritores jóvenes, no recomendados por ningún padrino, y que en algunos casos ni siquiera residían en Madrid, alguno de estos “dueños del casino” se sintieran incómodos y arremetieran contra ellos.

ojear y oler sus libros, “Qué gusto, qué codicia de libros, rotundos como panes de corteza dorada, y yo paseando entre ellos, tentado por casi todos, feliz de su cercanía (...). (Muñoz Molina, 2004, 143). En numerosas ocasiones ha referido cuando se paraba ante el escaparate de la librería de Úbeda, mirando con ojos de deseo los libros de Verne que se exponían en su escaparate. En *Ardor guerrero* nos cuenta como miraba también los escaparates de Vitoria ambicionando tener los libros que en ellos se exponían y él no podía adquirir; e incluso, comenta cómo llegó a sustraer alguno escondiéndolo en los grandes bolsillos de su abrigo del uniforme de soldado.

“Después de cada ausencia voy en busca de alguna querida librería en la que pasé horas de recogimiento y felicidad (...) y no es infrecuente que la encuentre clausurada. “ (Muñoz Molina, 2004, 139), escribe en una de sus visitas a Nueva York. Las librerías como la Morgan Library son como los museos o las cafeterías, lugares, a los que le gusta regresar cuando viaja a esa ciudad. “Es el depósito de las huellas más frágiles de la expresión humana, las más humildes, lo que se escribe o se dibuja o se pinta sobre la hoja de papel (...)” (Muñoz Molina, 2004, 287). Pero, como él comenta, es frecuente que esas hermosas librerías se hayan transformado en tiendas de marcas comerciales, en Burger King, o en un banco...

Una de las tareas de un escritor es la asistencia a las Ferias o Salones del Libro en Madrid, París o Francfort, para firmar libros a los lectores que se acerquen a la caseta. Este tipo de eventos hacen que un escritor se de cuenta de que en este mundo cada vez más analfabeto, ser invisible, no es una coquetería, sino una condición natural de su trabajo como escritor. Lo mismo le ocurre cuando visita las estanterías de una librería y comprueba que sus obras o no están o están en pasillos secundarios. Sentado frente a Arturo Pérez-Reverte, que tenía una gran cantidad de lectores en espera de su firma, en la Feria de Francfort, Muñoz Molina, sólo e ignorado por todos, comenta, no sin cierta ironía: “Menos mal que en el “stand” de enfrente había un espejo, y yo de vez en cuando lo miraba para asegurarme de que seguía reflejándome en él” (Muñoz Molina, 2002, 239).

Escritura y lectura son dos funciones básicas de la literatura, ésta no existe sin ambas. Muñoz Molina se declara escritor, pero ante todo se confiesa gran lector. Lo que más le gusta es leer indolentemente, sin prisas una buena historia. Leer ante una taza de café, en una biblioteca, tumbado a la hora de la siesta en verano. La lectura es tan íntima

como la escritura, “para escribir, como para leer, hace falta una habitación propia, que esté situada el mismo tiempo fuera del universo y en su mismo centro (...)” (Muñoz Molina, 1998, 77).

Los adolescentes no comprenden la afirmación que dice Muñoz Molina, “los libros, la lectura, están en la raíz de nuestra idea de libertad” (Muñoz Molina, 1998, 80). Pero es enteramente cierta, en primer lugar, porque cada lector decide cuando y donde lee; segundo, porque la lectura le transporta a otros lugares sin que nadie pueda impedirsele; pero, sobre todo, porque cada lector crea un libro diferente con su lectura, “Un libro es tantos libros como lectores tiene, pero el lector también se multiplica, y tan cierto como que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río es que nunca leemos dos veces el mismo libro.” (Muñoz Molina, 1998, 80).

A hablar del lector dedica crónicas como “Retrato de lector”, o reflexiones como “La sombra del lector”. El lector es alguien en quien todo escritor piensa cuando escribe, cuya sombra siempre está detrás o ante él en el momento de escribir. Como ya hemos dejado dicho, una crónica, o una novela son una carta abierta que el escritor dirige al lector, y la imagen de éste en el momento de escribirla la retroalimenta. Pero además, “cada escritor guarda dentro de sí a un lector pasional y despiadado, y ay de él si lo descuida, si lo corrompe, si permite que lo obliguen al silencio las voces del entusiasmo o de la adulación o la gangrena del desánimo” (Muñoz Molina, 1998, 75-76). Un escritor debe leerse a sí mismo, pero es necesario que lea y relea las obras de otros, que le enriquecerán y le señalarán los caminos mejores para contar su historia.

Si al lector le dedica no pocas referencias, al acto de escribir la dedica otro tanto. Para él escribir es una necesidad. Él no es el prototipo de escritor que inventa historias, sino alguien que se limita a contar una historia que le ha encontrado a él. Salvo cuatro de sus novelas, *El invierno en Lisboa*, *Bletenebros*, *En ausencia de Blanca y Carlota Fainberg*, y alguno de sus relatos cortos, toda su obra son historias reales, que ha vivido directamente, que ha escuchado o que ha leído. Cuando esas voces, esos personajes han entrado dentro de él, ha sido cuando ha podido disfrutar contando sus historias. En *Pura alegría* recoge una serie de reflexiones entorno al acto de escribir, que para él supone “pura alegría”, de ahí el título.

Reflexiona, de forma directa, desde su propio proceso de creación, sobre la construcción de un argumento, sobre los personajes y el modelo en que se inspira, sobre la comunicación estrecha con el lector, sobre la estrecha relación entre la memoria y la invención, sobre la nueva corriente literaria anglosajona de la literatura de no-ficción, con la que él se siente identificado. Pero también reflexiona sobre el acto de escribir a través de los análisis que hace de las obras de escritores como, Max Aub, Faulkner y Onetti, a los que considera sus maestros.

Al inicio de esta obra, Muñoz Molina nos explica porqué escribe, “a mí sólo se me ocurre una explicación satisfactoria: yo me dedico a la literatura, a leer y a escribir, porque me gusta muchísimo, porque me gusta más que casi cualquier actividad, salvo una o dos que no digo (...)” (Muñoz Molina, 1998, 12). Él, desde niño, fue un gran lector que devoraba todo libro que caía en sus manos³⁸. Ya en la adolescencia copiaba las obras de otros en un intento de aprender las técnicas. Y finalmente tras intentonas frustradas de éxito comenzó a publicar en un modesto periódico de provincias, sobre este asunto comenta David K. Herzberger: “Antonio Muñoz Molina aprendió a escribir escribiendo. Su aprendizaje comenzó en febrero de 1981 (al menos la parte pública de su aprendizaje) con la oportunidad de escribir artículos para el *Diario de Granada* mientras trabajaba en el Ayuntamiento de Granada. Aunque sus intenciones parecían algo modestas (...) las consecuencias de su trabajo fueron mucho más profundas (...)” (David K. Herzberger, 2006, 45).

A partir de ahí su carrera fue imparable, y su estilo, con ligeras variaciones, ha sido el mismo. Un estilo basado en la sencillez, en la transparencia, en la elección de la palabra justa, a pesar de 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”. (Muñoz Molina, 1998, 14).

³⁸ Hemos de aclarar que, en su casa apenas había libros, y que su afición a la lectura talvez le venga de las lecturas del colegio y de los libros de la biblioteca pública de su pueblo; y que a buen seguro, la lectura era su única válvula de escape de ese mundo agrícola al que se sentía ajeno.

Él posee una voz singular acorde con su manera de mirar la realidad y que emana de su carácter, de su forma de entender la vida -como una responsabilidad y un compromiso-, y de su actitud ante la realidad. “Nadie puede ser sino aquello que es” (Muñoz Molina, 1998, 63). Su originalidad no radica en estridencias retóricas, en engolamientos superpuestos. Su originalidad radica en la sencillez; y ésta no es un propósito, sino un resultado de un trabajo riguroso y cuidado.

Al estilo -que aprendiera de Camba, de Pla, de Onatti, de Proust...- dedica artículos como “Generación del 99”; un estilo basado en la ligereza. “La ligereza es economía estricta, pero no escasez ni mezquindad: soltando sin remordimiento por la borda pesos superfluos se elevan más alto en su globo aerostático los náufragos aventureros de Julio Verne.” (Muñoz Molina, 2002, 143). La literatura debe ser un arte despojado de lo retórico, reducida a la austeridad de lo elemental. Hay que decir las cosas con las palabras justas. Es la única forma de contar la realidad, ¿acaso de otro modo, más barroco, podría llegar mejor al lector la historia de un padre falsamente acusado de abusar de su hija; o la reflexión sobre el terrorismo tras un atentado; o el relato de un sencillo paseo por el Retiro; o el recuerdo de mayo del 68 español...?

Porque es de estas cosas, de la vida misma -presente y pasada- de lo que él escribe. Ésta, la temática de sus obras ocupa algunas de sus reflexiones. El pasado es uno de sus materiales constructivos. Para él, recordar es reconocerse, y no sólo se reconoce en lo que él ha sido, sino en lo que han sido sus antepasados u otras personas cuyas vidas él podría haber vivido. “Ni la memoria se limita a recordar ni la imaginación inventa siempre” (Muñoz Molina, 1998, 179). Si la memoria se convierte en literatura necesariamente al ser contada, para nuestro autor la novela es necesariamente memoria y realidad. Si observamos sus novelas, y evidentemente sus crónicas, vemos que en ellas domina plenamente una combinación perfecta de recuerdo, ficción, memoria, deseo, reflexión, aventura, el mito del pasado y la experiencia pura del instante. Una literatura que él ha encontrado en “la *Odisea*, en la *Eneida*, en el *Quijote*, en el *Spleen de París*, en los diarios de Stendhal, en la correspondencia de Flaubert, en Proust, en Simenon, en Galdós, en William Faulkner, en Jorge Luis Borges, en Juan Carlos Onetti, en Tobias Wolf, en J.D. Salinger, en Josep Pla.” (Muñoz Molina, 1998, 190).

Él se decanta, sobre todo en su última etapa, por una literatura ajena a la ficción, pero no a la narración. Una narración basada en hechos reales, en la cotidianeidad más

aparentemente anodina. Su novela, o mejor su narración es el lugar de los héroes que no tienen una épica que ensalce sus hazañas, los héroes de carne y hueso, de la vida diaria. No se trata de que la novela esté en crisis, como más adelante mostraremos, sino de que la novela actual, la novela de esos autores que a él le han enseñado a escribir, tratan de lo que ha existido siempre, de la experiencia humana común, justo de lo que no trata la épica.

El dietario es precisamente el género que mejor define este modelo de narrativa. En sus crónicas también incluye reflexiones sobre este género de la postmodernidad en el que precisamente él se iniciara como escritor. Un género de grandes maestros, Miguel Torga, Montaigne, Pla, Umbral, González Ruano... Dietarios-diarios que no engolan la voz; en los que domina la instantaneidad de la escritura, “el equilibrio de la introspección y de la vida curioseada, que se corresponde con la doble tarea de escribir para cualquiera, para el desconocido en quien se habrá convertido cuando uno vuelva al cabo de unos pocos años a esos cuadernos (...) desprendimiento o modestia, una disposición menos de soberbia que de gratitud, y esas virtudes gozan de muy escaso prestigio entre la clase intelectual española (...)” (Muñoz Molina, 2000, 96).

Los escritores arriba señalados son algunas de las referencias que encontraremos en las crónicas de Muñoz Molina. Las referencias son tanto de aquellos autores que aprecia, a los que considera maestros (Faulkner, Cervantes, Onnetti, Pla, Dickens, Fitzgerald, Aub, Simenon, Delibes, Marsé, Nabokov...) la lista de sus filias es amplia y variada; como la de los que sitúa entre sus entre sus fobias (Umbral, Cela, Raul del Pozo, Vizcaíno Casas, Alfonso Ussía...) aunque en este caso se muestra discreto.

Estas citas literarias son una especie de pasillo de comunicación entre la literatura y el periodismo. Dentro de la crónica periodística crea un mundo literario que pone en comunicación voces totalmente diferentes, pero no por ello disonantes. No se trata de una muestra de pedantería de nuestro autor, ni se pretende buscar un lector exclusivo; las referencias literarias forman parte de las crónicas de Muñoz Molina como uno de los rasgos definitorios de su estilo sin afectar para nada la pureza periodística de la crónica. Los lectores asiduos de Muñoz Molina, cuando buscamos sus crónicas en la prensa, o cuando las releemos en sus posteriores recopilaciones, esperamos encontrarnos con esas marcas, que crónica a crónica, van definiendo un mundo rico y denso, poblado

de escritores y sus personajes que ya han pasado a formar parte de nuestro mundo personal.

Analizando diacrónicamente el tema de la literatura en la obra de Muñoz Molina, podemos observar una evolución. Los artículos contruidos sobre las figuras metafóricas de Robinson y el capitán Nemo subrayan la creencia en el enlace entre la vida y la literatura, y en el hecho de que ésta abre el mundo a perspectivas nuevas y distintas, “Hay ciertas trampas de la literatura que tienen la virtud de revelar lo azaroso y mágico de su condición, porque obligan a dar un paso hacia la realidad y a confundirse son algunas de sus apariencias, contaminándola como un veneno de sus fantasmagorías, y proponiendo al lector un juego de sombras donde la verdadero y lo imaginario no siempre logran mantenerse en sus mutuos y enconados límites” (Muñoz Molina, 1997, 91). En sus dos primeros dietarios Muñoz Molina da un tono literario a sus artículos que será la característica más destacada. A las referencias literarias se unen las que hace al mundo de la música, la pintura, el cine, ello obliga a un esfuerzo e implica una complicidad del lector.

Las apariencias, como escribe Elvira Lindo en su prólogo, “es (...) una época de cambio en su manera de entender la literatura, incluso me atrevo a decir que en ese periodo el escritor descubre, se descubre a sí mismo, una idea original de convivir con su oficio (...) (Muñoz Molina, 1995, 11). A partir de ahora lo que le va a interesar será la forma de ver, de mirar la realidad. Como ya hemos comentado, será en “La manera de mirar”, artículo que inicia la obra, donde Muñoz Molina señala la importancia de la mirada, “durante demasiado tiempo, uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella, y miró cuadros y frecuentó canciones y libros como un adicto que exige al opio la felicidad y le agradece los sueños de sus ojos cerrados” (Muñoz Molina, 1995, 28).

“La manera de mirar” es toda una declaración de principios en la que se basará su columnismo, toda su obra, y sobre todo la relación que él desea forjar entre la literatura y la vida. Muñoz Molina se aleja así de la retórica postmoderna, que privilegia la experimentación del lenguaje, el arte sobre la propia realidad. “Lo que importa en la escritura no es eso que llaman la voluntad de estilo, sino el instinto de mirar” (Muñoz Molina, 1995, 58). La mirada siempre se adelanta al lenguaje, éste sin aquella carece de sentido para él. “Para escribir en prosa, lo mismo en tiempos de Herodoto que en la

crónica de ahora mismo, hay que mirar la luz del día y con los ojos muy abiertos”, “los mejores libros me enseñan a mirar” (Muñoz Molina, 2002, 47 y 92).

La transición que observamos en Muñoz Molina que le lleva a pasar de la superioridad del arte a la prioridad de la vida, no es sólo una transición en la forma de mirar la realidad, sino también “es una mirada hacia dentro, y para Muñoz Molina la mayoría de las veces esto significa la exploración del tiempo y la memoria y cómo éste viaje temporal se relaciona con la comprensión de su propia vida.” (David K. Herzberger, 2006, 51).

Sus columnas se convierten en el medio por el cual Muñoz Molina usa la escritura tanto para entender la vida que le rodea, como para dar significado a su propia vida. Escritas en un estilo más literario que periodístico revelan a su autor a un escritor que admira la columna periodística pero que desea trascender la banalidad de su lenguaje tradicional. Este anhelo se observa en toda su obra y le permite “adobar” su pasión por la literatura con el énfasis que experimenta en sus columnas posteriores hacia la justicia social, política y, sobre todo ética.

Escribir es para Muñoz Molina una forma de darse una identidad, como hiciera el capitán Nemo. Él a través de sus lecturas y como no, de su obra se ha dado un linaje, una tradición. “La obra literaria, en los términos formulados por Eliot, es el lugar de encuentro entre el talento personal y la tradición. (...) Una tradición literaria son novelas, poemas, ensayos, obras dramáticas, pero también bibliotecas públicas, teatros, departamentos universitarios, biografías, (...)” (Muñoz Molina, 1998, 192, 194). Y en esa tradición que él mismo se ha forjado, “alguno de nosotros hemos dedicado una parte de las mejores energías de nuestra vida adulta a reconstruir otro pasado, a inventarlo, del mismo modo que a falta de tradición literaria hemos tenido que inventárnosla (...)” (Muñoz Molina, 1998, 202).

A partir de los escasos libros, que él tenía en su casa –*Orlando furioso*, el *Quijote* y una novela de Manuel Fernández y González, *Historia de un hombre contada por su esqueleto*-, rescatados por su abuelo de la quema de una biblioteca en plena guerra, él fue eligiendo lo que quería leer. En una larga y variada lista tienen cabida autores como Proust, Faulkner, Poe, Henry James, Broges, Joyce, Dickens, Cervantes, Quevedo, Larra, Machado, Azaña, Lorca, Verne, Marsé, Onetti,... Se trataba de buscar una

tradición y un heroísmo político y literario, sepultados en las décadas de la dictadura por el silencio del olvido.

Muñoz Molina es ante todo un escritor “literario –ve el mundo por medio de sus experiencias como lector, y utiliza referencias literarias y artísticas como metáforas sucintas para comunicar sentimientos e ideas complejos-. De modo que el acto de escribir clarifica lo que para Muñoz Molina a menudo parece ambiguo y amorfo” (David K. Herzberger, 2006, 57).

En sus artículos Muñoz Molina muestra la gran habilidad que tiene para reconciliar la literatura con la experiencia vital. Su necesidad de escribir es una muestra de su necesidad de comprometerse con la vida y de contarla con sus múltiples voces; al tiempo que la palabra es la única herramienta que él tiene para enfrentarse a la vida, “se escribe algo porque se tiene un cuaderno, porque su forma y sus hojas en blanco nos despiertan el deseo de escribir, de anotar, de descubrir” (Muñoz Molina, 2002, 18). Las crónicas de Muñoz Molina suelen basarse ante todo en contar la historia que ejemplifica el tema, y no tanto en ofrecer una conclusión o solución al problema que trata en ellas; aunque es evidente que los lectores podemos darnos cuenta de su posicionamiento.

A la hora de enfrentarnos con el análisis de la retórica oratoria de la columna, nos hemos encontrado con dos posturas claramente diferenciadas. Por un lado, está la de aquellos que como Miguel García Posada la consideran un género literario: “El columnismo es un género que mantiene relaciones no siempre unívocas con el periodismo, es decir, con su soporte. La literatura es lenguaje liberado de su responsabilidad suprema de información” (Miguel García Posada, 2003, 61). En tal sentido, un análisis de la retórica oratoria no sería relevante. La literaturización se produce, a juicio de Miguel García Posada, por la mezcla de dos factores, la proyección del punto de vista personal sobre el texto y el tratamiento estilístico. Ambos son inseparables, y uno no es nada sin el otro. Sin este latido personal, y sin el estilo, el texto sería puro periodismo efímero. Escritores como Manuel Rivas, o el propio Muñoz Molina estiman que lo que ellos hacen cuando escriben en prensa, cuando cuentan en ella una historia con una clara voluntad de estilo, es literatura.

Por otro lado, encontramos la postura de quienes, como Bernardo Gómez Calderón, consideran fuera de dudas la naturaleza periodística del género, “en la medida en que la finalidad que persigue no es estética, sino persuasiva (como ocurre con el resto de los textos de opinión), y a pesar de que los artificios literarios desempeñan un papel privilegiado en su codificación” (Bernardo Gómez Calderón, 2003, 254).

Las dos posturas son igualmente acertadas. A pesar de lo que opinan quienes, como Arcadi Espada, sostienen que no hay ninguna dificultad para separar periodismo y literatura, la columna es una interesante muestra de lo contrario, de la dificultad de separarlos; de la hibridación entre la literatura y el periodismo. Muñoz Molina es consciente de esta hibridación: sus textos son literatura, pero, también son periodismo. Si el uso que hace del lenguaje es literario, el propósito de sus columnas es de naturaleza retórico-persuasiva, por cuanto se basan en la transmisión de juicios o valoraciones con el ánimo de influir en la opinión pública. Su codificación, por lo tanto, ha de estar sujeta a los principios de la Retórica en todos sus campos.

Si bien, como ha quedado señalado más arriba, el peso de las columnas de Muñoz Molina recae en la *intellectio* y en la *elocutio*; como textos persuasivos que son, él nunca descuida la selección de los argumentos que sustentan la opinión en sus

columnas, ni el que éstos estén colocados de determinado modo para alcanzar el fin persuasivo con el que cada columna fue pensada. De ahí que en nuestro análisis incluyamos, aunque de forma más breve, referencias a la *inventio* y la *dispositio*.

■ *La inventio*

Bernardo J. Gómez Calderón, analista de los géneros periodísticos cometa: “Establecidos el tema del que se ocupa la columna y la tesis postulada por el emisor, corresponde identificar a continuación los argumentos con los que se pretende persuadir al auditorio (...)” (Bernardo J. Gómez Calderón, 2005, 16). De esto se ocupa la *inventio*; ésta engloba los argumentos a los que recurre un escritor para persuadir a los lectores. Se trata de una superestructura lógica, un entramado de razones que son expuestas por el emisor de forma habilidosa para que la tesis de la columna sea aceptada por la audiencia. Toda columna debe poseer este armazón; ésta puede presentarse sin recursos ornamentales, y seguirá siendo un texto persuasivo, sin embargo, si lo que se eliminan son los argumentos, la columna renuncia a su finalidad, a su esencia: persuadir.

El amplio abanico de argumentos -recogidos por la retórica aristotélica y la nueva retórica de Perelman- tiene acomodo en la columna personal. Partamos de la clasificación hecha por Aristóteles. En primer lugar encontramos los argumentos admitidos como tales, entre los que se distinguen tres tipos, aquellos basados en la fiabilidad del orador, en este caso el escritor, el *ethos*; los que se basan en el propio discurso el *logos* (*antimemas* y silogismos); y los que tratan de mover las pasiones del auditorio, el *pathos*. En segundo lugar podemos encontrar argumentos no válidos, las refutaciones o las falacias (de ambigüedad, materiales o de inferencia).

Si bien en la retórica clásica se otorga la misma importancia a los tres tipos de argumentos, lo cierto es que en la práctica columnística el “*pathos*” ha sido relegado, ya que suscita ciertos recelos desde el punto de vista ético. En cuanto al “*ethos*”, éste ha pasado a convertirse en prueba retórica fundamental. Por lo que respecta a las falacias, las de inferencia o materiales son las más abundantes. Puede deberse a dos causas, la carencia de datos –siendo la más destacada la de causalidad-; o bien por ignorancia del argumento, o lo que es lo mismo, la falacia de pertinencia –argumentación por el

ridículo, la ironía o la hipérbole; sin olvidarnos de las falacias que apelan a un “*ethos*” ajeno, de más autoridad, y las que se basan en la descalificación simple y llana, la falacia “*ad hominem*”.

Dependiendo del tipo de estructura –inductiva o deductiva- que elija el escritor, decidirá el tipo de argumento más adecuado a su columna. La estructura deductiva obliga al lector a una mayor atención y a un mayor distanciamiento emocional. El *antimema* es el tipo de argumento más apropiado a la estructura deductiva, muy usada en un artículo editorial -de naturaleza menos emotiva-, y que quiere sentar unos principios convincentes; pero, es poco frecuente en las columnas periodísticas y por ende en nuestro autor.

Por el contrario, el *exemplum* o analogía es el tipo de argumento más propio de la estructura inductiva, que es la que presentan las crónicas o columnas. Un artículo será inductivo cuando parte de un hecho ocurrido -de mayor o menor importancia informativa-, de una anécdota; de una analogía comparativa entre dos supuestas realidades; de las palabras dichas o leídas por alguien considerado una autoridad. De entre los dos tipos de analogías, la parábola –comparación breve- es la preferida por escritores como Muñoz Molina; en tanto que la fábula –relato como en el caso de los cuentos infantiles tradicionales que poseen una moraleja implícita o explícita-, practicada por Manuel Vicent y Juan José Millás.

Muñoz Molina no es un articulista falaz ni dogmático. Rehuye todo tipo de falacias de ambigüedad como eufemismos, tautologías o equívocos. En contadas ocasiones ha caído en la dicotomía, salvo en artículos apasionados en los que le resulta difícil controlar la pluma que le empuja a excesos emocionales, que perjudican la credibilidad del discurso. Es el caso de alguno de los artículos recogidos en *La huerta del Edén*, como “Estados de excepción”, en el que se burla de la política de andalucizar Andalucía llevada a cabo por los gobiernos –de izquierdas y de derechas- ; “ Las autoridades, los informadores y los dirigentes políticos han declarado, como Georges Moustaki, “el estado de felicidad permanente” (...) Para entonces es posible que todos nos hayamos mudado a vivir permanentemente en casetas, y que nuestra ropa de diario sean el traje campero y los faralaes y acudamos a caballo a las pocas obligaciones no caseteras ni festivas que todavía nos quedan (...)” (Muñoz Molina, 1996, 166, 167).

Por lo general la retórica que utiliza Muñoz Molina se basa en la argumentación por causalidad en virtud de una exposición razonada de los motivos de la causa y la acción del efecto de causar algo. Así pasado el tiempo, tras ser atacado por Umbral, en un elogio a una obra publicada por Raúl del Pozo, Muñoz Molina responde sosegadamente, “A diferencia del lector común, el literato resabiado parece que sólo alimenta su capacidad de admiración con la energía vengativa de sus negaciones. Para admirar a Cela, Francisco Umbral lleva décadas insultando a Galdós y a Baroja con una saña que se vuelve más virulenta (...) Se publica una novela de Raúl del Pozo y observo que ni en una sola de las crónicas de su presentación apadrinada por Cela, ni en las reseñas entusiastas que le dedican sus colegas del columnismo diario, falta, junto a los elogios, el insulto correlativo a casi todos los demás novelistas españoles.” (Muñoz Molina, 2000, 78, 79).

Este recurso está más presente cuando elige un tipo de argumentación expositivo/analítica, es decir cuando se trata de la defensa de su postura, fruto de un pensamiento razonado y reposado. Es el tipo de argumento que usa cuando hace reflexiones de carácter político, como la gran mayoría de los artículos que forman *La huerta del Edén*, o en “España negra” de *La vida por delante*, por ejemplo, en el que hace una valoración positiva de la defensa de la democracia española que Jean-Pierre Chevènement, ministro francés de Interior, hizo desde una postura republicana y laica “(...)con una claridad republicana, laica y socialista que aquí nadie se atreve a tener (y así nos va a los laicos, a los republicanos y a los socialistas) (...) (Muñoz Molina, 2002, 206).

Sin embargo cuando el discurso es de carácter expositivo/valorativo o narrativo/literario, este recurso es menos abundante. En la mayoría de sus columnas, que suelen ser más apasionadas y emotivas, Muñoz Molina no siente la necesidad de establecer estos nexos causales, por lo que en ellas sus argumentos resultan más cuestionables que aquellos cuya explicación se organiza en torno a un razonamiento bien dispuesto.

La analogía, esto es, la relación de hechos, sacados de la prensa, o de su vida cotidiana –un concierto, una visita a un museo, una conversación...-, es uno de los argumentos preferidos por nuestro autor. La analogía se concreta en la utilización de títulos de obras que le han impactado, de películas, obras de arte, conciertos... que

ejemplifican las tesis defendidas. La obra de Goya le sirve para hablar de la sinrazón de las guerras actuales; *El Quijote* ilustra los valores deseables en la prosa; los diseños de Mariscal le llevan a la decadencia del diseño español; las procesiones andaluzas dan la pauta para la crítica de la cultura sectaria y fiestera de al andalucización de Andalucía; Valle-Incán o Arthur Miller conducen a la situación del teatro en la actualidad. La analogía es lo que le lleva a ilustrar sus argumentos con citas de autores a los que admira. No recurre a ellos en un intento falaz de imponer un determinado punto de vista, usándolas como falacias *ad verecundiam*, o con un deseo de impresionar al lector.

En no pocas ocasiones la columna está escrita sobre un dato biográfico o un testimonio adquiriendo un marcado carácter narrativo literario, es el caso de “Mayo 1968: un testimonio”, “Santos de verano”, “El escritor visible”, “El verano de Eça de Queiroz”... entre los muchos en los que nuestro autor parte de un recuerdo de su pasado, o de una vivencia del presente, para tratar un tema que le interesa, el desfase social y político que sufría España en esa fecha tan simbólica; la imagen real frente a la romántica que tenemos de un escritor; el paso del tiempo y los cambios inexorables que éste produce; el placer de la lectura de una gran novela.

Pocas veces se deja arrastrar Muñoz Molina por la vehemencia “incontrolada”; sólo en contados casos esta vehemencia le ha llevado a la falacia *ad hominem*, al insulto –justificado o injustificado–, de uso argumentativo poco recomendable. Por ejemplo, en “Sin compromisos” publicado en *Travesías* el 8/12/93, se refiere a Carrillo del siguiente modo, “vuelve, aunque no de ultratumba, santiago Carrillo, amarillento y como amojamado en nicotina y malevolencia”. Otro ejemplo es el que dedica al director de cine americano, Tarantino, “Tarantino y la muerte” del 19/04/95, dice de él, “finge un aire primario, una pose adusta de joven rebelde, casi de noble bruto de Jarrai”. Tanto las primeras, como éstas son palabras fuertes, fruto de un arrabato emocional. Tal vez por eso, a la hora de llevar a cabo la posterior selección para publicar *La vida por delante*, ambos artículos no aparecen; Muñoz Molina consciente de que se ha dejado arrastrar por la vehemencia y su argumentación es falaz, los rechaza.

A pesar de que estamos ante un columnista que rechaza lo dogmático, en ocasiones no puede evitar caer en la falacia. A demás de las citadas, hemos podido encontrar falacias por generalización, argumentos evidentemente rechazables por un lector atento. Bien es cierto que la insuficiencia de datos -que es en lo que consiste la

falacia por generalización-, es poco frecuente; pero, recurre a ella cuando hace crítica a determinados sectores sociales, como los literatos, los críticos o incluso la intelectualidad en su conjunto; así de los escritores españoles declara, “a diferencia del lector común, el literato resabiado parece que sólo alimenta su capacidad de admiración con la energía vengativa de sus negaciones” (Muñoz Molina, 2000, 78).

Es posible que este tipo de falacia se deba a la rapidez con que escribe la columna para entregarla al día de su publicación; al espacio físico escaso del que dispone en la misma, que no le permite una argumentación más pausada, o finalmente al exceso de emotividad en la argumentación, cargado de una cierta intención desacreditadora. Así, en “En un folio y medio”, columna publicada el 9/10/96, y que posteriormente no seleccionará, se refiere con estas palabras a las cualidades de un buen crítico literario, “No es imprescindible saber nada de la historia de la literatura, ni española ni universal, y desde luego no conviene mostrar entusiasmos que no rindan un beneficio inmediato”.

Son muchos los modelos de escritor, pintor, músico, escultor, de intelectual en una palabra, que propone a lo largo de su articulismo (Cervantes, Baroja, Proust, Picasso, Pla...) pero no los esgrime como argumento falaz *ad verecundiam*, sino como el argumento propio de la inducción, el *exemplum*. Son modelos, ejemplos a seguir, tanto como artistas, como personas. Aunque, bien es cierto que se trata de personas sobradamente conocidas para el lector, por lo que su autoridad refuerza el argumento. Así de Pla dice, “A mí, lo que me gustaría que se encontrara de Pla es algo que él poseía y que se llevó a la tumba, su mirada de escepticismo y asombro, sus gafas graduadas e invisibles de mirar las cosas, de mirarlas de cerca, de nombrar los colores (...) su prosa da una sensación de transparencia serena, de maravillosa objetividad perceptiva, y cuando uno casi se ha olvidado de que no está ante el puro espectáculo de las cosas, sino leyendo un relato de una máxima sofisticación, la primera persona del singular regresa de pronto, y lo que parecía una crónica acaba siendo una confesión personal” (Muñoz Molina, 2002, 321).

Aunque él no quiere ser un predicador desde un patíbulo, inevitablemente, es un creador de opinión, y como tal, no está exento de caer en ocasiones en el uso de la *petitio principii*; así, en “Tiempos de Baroja”, presenta su opinión personal como si fuese la única verdad posible. Por ejemplo dice, “en España, la afición a despreciar es casi tan

intensa como la afición a no leer”; o “en un país de literatos con orejas de madera”... Se trata de pocos casos, y como ya hemos visto, algunos de ellos no seleccionados después.

Estos argumentos nos llevan a conclusiones no demostradas, y formuladas de tal forma, que no cabe contra-argumentación alguna, por parte de los lectores. Muñoz Molina da por sentado que todos los lectores estamos de acuerdo con sus premisas. Y, conocedores de la obra de Muñoz Molina, creemos que ni siquiera él lo está, ya que en otros muchos artículos, en este caso sí seleccionados, comprobamos que valora positivamente la obra de muchos escritores contemporáneos a los que considera sus maestros, un Juan Marsé, un Fernando Fernán-Gómez, un Miguel Delibes, un Javier Marías...

Mención especial hemos de hacer al uso del humor, de la ironía sutil -amable en ocasiones, o dura en otras-, que hace Muñoz Molina como recurso argumentativo para atacar al “adversario” y sobre todo convencer al lector³⁹. El humor tiende a presentar la realidad desvalorada, al tiempo que aporta un tratamiento lúdico de la misma. Por otra parte ofrece al lector un placer referido a la “inteligencia”.

El tipo de humor que usa Muñoz Molina es un “humor crítico”, mediante el que realiza una radiografía subjetiva e intencionada de la realidad. Se trata de un humor basado en el costumbrismo, “La Junta de Andalucía ha tomado una decisión que viene a remediar una necesidad urgente de nuestra tierra: fundar o patrocinar una escudería de coches de carreras” (Muñoz Molina, 1996, 95). Con este tono irónico inicia “Escudería de cultura”, columna en la que jocosamente critica la costumbre tan española de emular a los demás en la opulencia, “ande o no ande caballo grande”.

La crítica sociológico-moral de la sociedad es también una de las funciones del humor, “(...) Marbella recobra estos últimos veranos todo su esplendor informativo, un paroxismo hortera que ha encontrado en Maruja Torres su ácida cronista y que se adorna incluso con la guinda de lujo de un premio Nobel (...) y para ser alguien en la cultura española habrá que serlo en Marbella, y fotografiarse con alguna de los muchos astros

³⁹ A lo largo de la historia de la literatura y del periodismo, los recursos de humor como medio para “atacar” al adversario y persuadir al público lector, han sido muy utilizados. Ateniéndonos tan sólo a nuestra historia de la literatura podemos hablar de Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope, Larra, Gómez de la Serna, Azonín, Julio Camba, Pla...

intelectuales de la ciudad(...)" (Muñoz Molina, 1996, 71, 73), comenta sarcásticamente ese afán por aparecer en la fotografía para ser alguien.

Ante las declaraciones de Bill Gates acerca de que en el futuro la pantalla de ordenador sustituirá al papel, Muñoz Molina dice irónicamente, "¿Estará proscrito el papel sólo para la escritura y la lectura, o lo reprobará también para la higiene, en su paroxismo astronáutico y futurista de asepsia, en su feliz Xanadú donde todo el mundo circula con camisetas flojas y gorras de béisbol puestas del revés, y donde la papeleras serán objetos tan improbables como los ceniceros?" Muñoz Molina, 2000, 269).

La ironía se hace todavía más aguda cuando va dirigida a la crítica política. Generalmente, Muñoz Molina no realiza ataques particulares caricaturizando a personalidades de la política; su crítica se basa en ironizar a partir de comportamientos políticos. Ante las declaraciones de políticos abertzales acerca de la imposibilidad de poder comprender, ni tan siquiera comentar lo que ocurra en el país Vasco, Muñoz Molina dice, "Pues nada. Si no se vive en el País Vasco no se está en condiciones de renegar de los asesinados o de lamentar el sufrimiento y la muerte de las víctimas (...)" (Muñoz Molina, 1996, 197).

Páginas antes leemos: "Debe de haber un sociólogo de guardia dedicado a estudiar gravemente cada hecho en el instante en que se produce, porque en los noticiarios de la televisión, después de las imágenes ya habituales de neumáticos incendiados y de individuos valientemente dedicados a volcar contenedores de basura y romper escaparates, siempre sale el sociólogo (...) que habla tras una mesa de aire médico o profesional, dando la espalda a los estantes de la biblioteca, densa de volúmenes de sociología." (Muñoz Molina, 1996, 185). Son las palabras con las que comenta el que después de cada fin de semana de altercados terroristas callejeros en el País Vasco, siempre hay un sociólogo que justifica el comportamiento "juvenil".

Al leer las palabras irónicas, apreciamos un sentimiento de incongruencia entre las apariencias y la realidad. Se trata de un juego breve, una palabra o una frase mediante las que Muñoz Molina busca la ambigüedad para ganar la complicidad del público lector. Lo que pretende es persuadirnos apelando al intelecto. Muñoz Molina presupone que los lectores tenemos una capacidad y una formación intelectual para descubrir el juego de las asociaciones. Es un ejercicio mental que nos reconforta, que nos obliga a

descifrar el desdoblamiento semántico, las referencias contextuales, y a hacer un movimiento continuo entre un plano del contenido aparente y otro del contenido real, para poder interpretar el sentido del juego humorístico.

■ El “*ethos*” de Muñoz Molina

Tras este análisis generalizado de los argumentos referidos al *pathos* y al *logos* que usa Muñoz Molina creemos interesante detenernos en el *ethos* base argumental de la columna. Éste funciona como estrategia retórica esencial y como elemento configurador básico de la columna. A la hora de analizar el *ethos* de la columna hemos de tener en cuenta la retórica aristotélica, pero también la retórica moderna de Perelman. Atendiendo a la retórica clásica el *ethos* se identifica con la moral positiva -integridad, honradez, prudencia, virtud...- que manifiesta el autor de la columna.

En alguna de nuestras “navegaciones” por los foros de Internet, hemos encontrado dos opiniones sobre el *ethos* de Muñoz Molina; por un lado, algunos internautas comentaban que les había asombrado la imagen de seriedad, de integridad, de compromiso que se respiraba en sus columnas; por otro lado, hay otros que le acusan de ser un sermoneador, de tratar siempre temas serios y aburridos. Puede ocurrir que, cuando un lector lea por primera vez una columna de Muñoz Molina, la imagen que de él tenía –formada a raíz de alguna novela que haya leído, o de otros datos extratextuales- no coincida con la que transmite en su escrito. ¿En qué nos basamos para definir ese *ethos* con el que comulgamos o no?

Seguiremos a Aristóteles para ir analizando las marcas o señales que revisten de credibilidad a Muñoz Molina. Así podemos comprobar que él hace uso frecuente de la sentencia, “El odio es una pasión paradójica (...)” o “A los cráneos privilegiados del Consejo de Universidades no les gusta nada la literatura española”, o “De todas las formas posibles de heroísmo la más difícil es la rectitud de conciencia, la simple dignidad personal de los pobres”, o “La caminata es una forma de conocimiento y una manera de vivir, un ejercicio permanente de aproximación y de lejanía”...Estas son algunas de las muchas que podremos encontrar sobre todo al inicio de la crónica, pero también como cierre. La máxima o sentencia tiende a revelar los valores éticos de quien la ha escrito. Es una declaración de sus principios morales, transmiten la visión que del mundo tiene Muñoz Molina. Un hombre sosegado, interesado en conocer la realidad y

empaparse de ella cada vez que pasea; un hombre a quien preocupa la cultura o esa tendencia tan española de dejarnos arrastrar por la pasión del odio a la hora de juzgar; un hombre para quien la integridad moral radica en la honestidad personal.

La selección de palabras es otra forma de mostrar sus valores éticos. No pretendemos hacer aquí un análisis detallado, es suficiente con fijarnos en los títulos de sus obras –a los que hemos hecho referencia en el anterior apartado- *Diario del Nautilus*, *Las apariencias*, *La huerta del Edén*, *La vida por delante...* Son en sí mismos toda una declaración de principios. Así mismo, los títulos de cada artículo son a su vez una clara muestra de sus valores, así en aquellos en los que trata temas cercanos a la política encontramos, “Elogio laico de la biblioteca”, “Tecnología del oscurantismo”, “Andalucía obligatoria”... En otros podemos ver la carga irónica que impregna el artículo, “El heroísmo de los encapuchados”, “Intelectuales en Marbella”, “La gran meada”, “Una provincia del idioma”, “Mayo 1968: un testimonio”...Muñoz Molina nunca hace un uso frío y objetivo de las palabras; es decir, no hay palabra en sus crónicas que carezca de valoración; sus palabras nunca son neutras.

Como orador no puede evitar la textura ética de su lenguaje. De hecho, ésta es una parte de su argumentación. Mediante este uso valorativo nos convence a los lectores de su integridad como persona. Es evidente que el uso no valorativo de las palabras existe en otros casos, pero, no es así como Muñoz Molina nos da cuenta de las acciones humanas que constituyen uno de los objetivos preferentes de sus columnas, por no decir exclusivo.

Según Perelman, un orador puede elegir una serie de mecanismos que “llenen” de adhesión sus argumentos, estos objetos de adhesión los agrupa en dos categorías: a) lo real –hechos, verdades y presunciones-; y b) lo preferible –los valores, las jerarquías y los lugares. Nosotros nos atendremos a este último grupo, que tiene la característica de aspirar a su aceptación por parte de un grupo de individuos que comparten pautas culturales; y esto es lo que vienen a compartir un escritor de dietarios como Muñoz Molina y su audiencia.

El concepto de justicia social; la solidaridad con los desfavorecidos, y con las víctimas; la defensa de la educación pública y de los servicios públicos en general; la defensa de la Libertad y de los Derechos Humanos, del trabajo bien hecho; la primacía

de la razón sobre la superstición; el ataque al los totalitarismos -sean del cuño que sean-; la recuperación de la memoria; la asunción de la responsabilidad individual; el respeto por el otro...; todos estos son valores que, a diferencia de las verdades o los hechos refutables, no se pueden demostrar; forman parte de nuestra educación⁴⁰, de nuestro modo de entender la vida, de nuestra emotividad.

Tanto él, como los lectores somos conscientes de que se trata de valores que no son de carácter universal. Tanto estos como las jerarquías se hallan determinadas por factores socioculturales vinculados a la edad, el sexo, es estrato social, las creencias, la ideología... Nuestro autor -varón, perteneciente a la generación de los nacidos en los cincuenta, de familia humilde, educado en el esfuerzo y el trabajo bien hecho, heredero de las voces de los perdedores, formado en una ideología liberal que comulga con la mejor tradición del pensamiento ilustrado y laico heredada del republicanismo español-, manifiesta en sus columnas un *pathos* que apela a la conciencia de los lectores y aún de las autoridades competentes en cada materia, defendiendo en sus discursos de forma apasionada esos ideales tan marcados, propios de un pensador ilustrado que reclama a la izquierda la defensa de estos valores.

A través estos valores morales que refleja en sus textos, Muñoz Molina suscita nuestra benevolencia. Los lectores-audiencia acudimos a su lectura ya que coincidimos con su valoración moral; esto nos hace juzgarle positivamente, tendemos a pensar que no nos está engañando y le prestamos nuestra credibilidad. ¿De qué otro modo podemos reaccionar cuando leemos las historias de *Sefarad*, o las que cuenta en “Los niños perdidos”, “Aceituneros”, “El buque fantasma”...?

Otro medio para mostrar sus valores es mediante las alabanzas o los vituperios. Las alabanzas son numerosas, van dirigidas a su padre, a Francisco Ayala, a José Luis Pinillos, a Pla, a Machado, a Savater... y así, un número ingente de personalidades que le han ayudado a ser escritor, pero sobre todo a ser persona. Junto a las alabanzas encontramos los vituperios -bien es cierto que son menos que las alabanzas-, critica a Cela, al último Umbral, a Vizcaino Casas, a Chamberlain, a Hitler, a Stalin...

⁴⁰ En el caso de nuestro autor, él mismo decidió completar la educación recibida en el colegio, la universidad y la que imponía el dogmatismo antifranquista, con lecturas elegidas en contra de lo recomendado, lecturas que iban desde Quevedo hasta la nueva narrativa de USA.

Sus reacciones ante los acontecimientos, ante medidas de los políticos, ante un concierto, ante la lectura de una novela, consolidan la impresión que tenemos de él. Gracias a la expresión de sus pasiones y sus estados de ánimo, los lectores hemos podido llegar a conocer a Muñoz Molina y comulgar con su *ethos*. Nos enojamos con él cuando se encuentra con un ultraje –como el sufrido por las víctimas de Hitler o Stalin-; nos indignamos con él cuando nos enteramos de las sentencias de los jueces que juzgan benévolamente a quienes ejercen la violencia de género; nos admiramos con él cuando leemos el elogio de Antonio Machado...

Estos datos acerca de la personalidad de nuestro autor quedan refrendados por sus propias declaraciones cuando se confiesa hombre de izquierdas, defensor de los valores que emanan de la Ilustración, “(...) una defensa muy melancólica pero muy obstinada de algunas cosas que me importan mucho: la instrucción pública, por ejemplo, la racionalidad, la justicia, la buena educación. Como uno es o intenta ser ilustrado y de izquierdas, se niega a aceptar que la huerta del Edén exista sólo en el pasado y en la literatura” (Muñoz Molina, 1996, 10).

Por si sus crónicas y sus novelas no nos mostrasen con suficiente evidencia cuales son sus principios ético-morales, Muñoz Molina, de vez en cuando, los va recordando a lo largo de sus años como colaborador de la prensa. Así el 24 de abril de 2006 publica en *El País* un artículo titulado, “Notas escépticas de un republicano”, donde, tras una crítica a la desmemoria histórica de éste país, a las medidas tomadas por los políticos en la transición, podemos volver a leer: “Manuel Azaña imaginó un patriotismo basado "en las zonas templadas del espíritu". Una manera de conmemorar ese deseo es vindicar los modestos ideales que lo hacen posible: defender la instrucción pública y no la ignorancia, el respeto a la ley frente a los mangoneos de los sinvergüenzas y los abusos de los criminales, el acuerdo cívico y el pluralismo democrático por encima de los lazos de la sangre o la tribu, la soberanía y la responsabilidad personal y no la sumisión al grupo o la impunidad de los que se fortifican en él. Estos son mis ideales republicanos: espero que se me permita no incluir entre ellos la insensata voluntad de expulsar al adversario de la comunidad democrática ni el viejo y renovado hábito de repetir consignas en vez de manejar razones y acusar de traición a quien se atreve a disentir de la ortodoxia establecida, o a no seguir la moda ideológica del momento” (Muñoz Molina, 24-4-06).

Muñoz Molina -como el orador aristotélico- se presenta a sí mismo como parte integrante del discurso, de esta forma pone de relieve de forma directa los rasgos de su carácter. Cuando escribe, Muñoz Molina proyecta su “yo”, e invita a los lectores a introducirse en el texto, pudiendo llegar a producirse una empatía con él. La presencia del “yo” es un signo de modernidad; éste puede aparecer mediante el uso de la primera persona autobiográfica, la continua aparición de un autor que opina y tal vez la más sutil, la del estilo. Las tres son usadas por Muñoz Molina en sus columnas.

Sin lugar a dudas ha sido Umbral quien más ha estudiado este fenómeno del “yo” y quien más lo ha usado sin pudor alguno. El éxito de sus columnas, así como las de Muñoz Molina se debe al dominio de la estética, a la reivindicación del “yo” protagonista, a la opinión expresada y a la capacidad de erudición acerca de lo que más le importa. La mezcla de todo ello es lo que les da valor literario.

Ese “yo” autorial ficcionalizado, que se convierte en máscara no debe confundirse con su autor, así lo señala Fernando López Pan: “He dicho más arriba, y conviene insistir, que el hablante o escritor real, de carne y hueso, situado espacio-temporalmente en un aquí y ahora, no se puede identificar con el sujeto inmanente que descubrimos al final del recorrido textual” (Fernando López Pan, 1996, 106). Una de las reglas principales de todo lector, ya sea de novela o de artículos, debe ser el tener en cuenta que ese “yo” narrador es un ente de ficción.

María Jesús Casals Carro lo identifica con el *ethos*, con el talante, con el carácter moral que se perfila con forma y estilo propios. Incluso este “yo” o *ethos* puede llegar a convertirse en una caricatura del propio autor; a ello se refiere Muñoz Molina cuando dice que necesita dejar de escribir columnas porque llega el momento que se siente “preso de una maquinaria estéril que te lleva a hacer (...) parodia de ti mismo (...) que no seas tú el que escribe el artículo, sino el artículo el que te escribe a ti” (Muñoz Molina, 2000, 42). Estamos hablando no del autor real, sino del autor implícito, una identidad textual que constituyen el conjunto de valores e ideas que en el relato se postulan.

La nueva retórica de Perelman estima que el escritor proyecta un “yo” que invitará al lector a implicarse con el texto; si los lectores se identifican con ese “yo”, llegan a formar parte de él, convirtiéndose en audiencia. Los lectores asiduos de Muñoz

Molina somos conscientes de que compartimos con él ese mundo de valores, de ideas y de actitudes ante la vida que referíamos antes. Es precisamente esa intensificación de la adhesión lo que pretende nuestro escritor, a la par que, evidentemente, busca modificar las actitudes y concepciones que tienen los lectores de la realidad.

Si es importante que el escritor presente una imagen de sí mismo que sea creíble, para que se produzca la identificación deseada con la audiencia, no es menos importante el que el escritor sea capaz de identificar los rasgos de dicha audiencia, es decir conocer su *ethos*; Fernando López Pan comenta: “En definitiva, el *ethos* del auditorio debe ser conocido y apelado por el orador para asegurar la credibilidad de su propio *ethos* (Fernando López Pan, 1996, 78). Pero, a diferencia de lo que ocurría en la retórica clásica, en la que el orador conocía de antemano el público ante el que pronunciaría su discurso, el escritor de artículos se enfrenta ante un papel en blanco o ante la pantalla del ordenador, su audiencia es una pura abstracción, “Lo que más importa de un escritor no es que invente algún que otro personaje memorable. Importa que se invente desde la nada y la soledad a unos cuantos lectores (...)” (Muñoz Molina, 1997, 61).

Por ello, lo más aconsejable es que se muestre con naturalidad y con soltura, y que se centre en desvelar su “yo” a lo largo del escrito. Con todo y con eso, Muñoz Molina no funciona de forma autónoma, sin contar con sus lectores, sin respetar los rasgos que presenta el *ethos* de sus lectores al que evidentemente se dirige con sus columnas, “Escribir es hablarle a alguien a quien no conocemos, es arrojar una piedra a la lisura de un lago, es adivinar y decir las palabras que alguien estaba a punto de pensar” (Muñoz Molina, 1997, 61).

Es cierto que su soledad no es total. El periódico en el que va a publicar le ofrece un perfil de lector más o menos definido, no es el mismo punto de partida que cuando se enfrenta ante una novela; el autor de la columna sabe más o menos quién compra todas las mañanas ese periódico, y eso le permite adoptar una estrategia pragmático-retórica de partida. “Con independencia de cómo se construya el texto, al final atribuimos a la audiencia una serie de planteamientos, de conocimientos, de actitudes vitales, de opiniones, deseos, creencias, ideas, etc. Precisamente todos esos elementos configuran la *audiencia intratextual* (Fernando López Pan, 1996, 90). Es decir, el *ethos* de los lectores es tan intratextual como el del propio autor. Es éste el que convoca a unos determinados lectores y no a otros.

Por las palabras de López Pan podríamos pensar que el escritor se ve obligado a adaptarse a sus lectores; pero, en realidad no es así, son los lectores, los que descubrimos en un artículo a alguien con quien sintonizamos, y en quien confiamos. ¿Por qué algunos leemos a Muñoz Molina y otros a Raúl del Pozo? Es evidente que cada audiencia se identifica con el *ethos* de uno de los dos, confía en él y le presta credibilidad; descubre a una persona que le habla, un “yo” que está presente y se le ofrece en cada artículo.

Los lectores tendemos a otorgar a nuestro columnista, en este caso Muñoz Molina, los rasgos de sinceridad, credibilidad y competencia. Nos fijamos que coincide y comparte nuestros valores, nuestros planteamientos, y reacciona del mismo modo ante la vida. En realidad, si nos ponemos a pensar, Muñoz Molina, como todo escritor de artículos, cuando vende un artículo, lo que vende no es un tema sobre el que ha escrito, sino que se vende a sí mismo; y es al escritor, que es nuestro espejo -la imagen en la que nos miramos-, al que compramos cada mañana los lectores.

Como hemos podido apreciar en este apartado, el enfoque retórico, persuasivo de la columna se basa sobre todo en el *ethos*. Entendemos un concepto amplio por *ethos*, un concepto que integra las nociones aristotélicas, directamente relacionadas con el carácter moral del autor, lo que López Pan denomina el *ethos nuclear* (la presencia del autor dentro del texto como un personaje más, la elección de los temas y el enfoque desde el que se presentan...). A esta dimensión del *ethos* hay que añadir el estilo, concibiendo por tal, no sólo el uso o no de figuras retóricas, sino, también la forma externa que de cada escritor a sus columnas, el modo de contar las cosas que es una muestra evidente de su talante ante el mundo.

Lógicamente, para determinar el *ethos* de Muñoz Molina no nos hemos limitado a la lectura de varios de sus artículos, sino que hemos leído todas y cada una de sus recopilaciones, y también sus novelas. Los dos géneros narrativos están estrechamente vinculados en la obra de nuestro autor. Y como hemos podido demostrar en el apartado de la *intellectio*, sus inquietudes han ido evolucionando, podríamos decir madurando a lo largo de su obra, hasta alcanzar la madurez de su *ethos* en sus cuatro últimas obras, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan*, *La vida por delante* y *El viento de la Luna*.

Por último cabe señalar que en las columnas de Muñoz Molina predominan dos funciones, por un lado, la expresiva en tanto en cuanto el autor utiliza el espacio del que dispone como referente de la situación cultural, social e histórica de nuestro país matizada por su enfoque privado que parte de su yo y de su experiencia personal. Por otro lado, la apelativa, dado que es evidente que pretende mover al lector y convencerle de su argumentación. El *pathos* y el *ethos* se presentan en ellas con evidente fuerza.

Pero no por ello dejan de aparecer otras funciones, como la fática, cuando nos llama la atención a los lectores sobre algún asunto, o busca nuestro apoyo en la defensa o rechazo de algún personaje o tema concreto sin obligar con su discurso a una toma de postura determinada. En algunas ocasiones, si no en muchas, la conclusión es abierta, Muñoz Molina deja un cierto margen de pensamiento al lector para que coincidamos retóricamente con él, o por el contrario disintamos.

Dado que estamos ante un texto que se basa en cierta medida en la información, es obvio que la función referencial aparece en sus columnas; pero sobre todo en las que tienen un marcado carácter didáctico, en las que nos expone su ideología o su psicología. Por último, tan sólo nos queda señalar lo que es evidente para todo lector, el uso esmerado de la función poética, que le convierte en un escritor de exquisito cuidado estético, del que más adelante hablaremos.

■ *La dispositio*

La *dispositio* hace referencia al modo en que los argumentos anteriormente descritos se ordenan a lo largo del texto persuasivo. El primer aspecto dispositivo que ha de tener el escritor es la distribución paragrafíca de la columna, que de acuerdo con los argumentos que el autor pretende plantear se presentará más o menos atomizada. Lo normal es que una columna se componga de pocos párrafos. Aunque, hemos de tener en cuenta que, a veces la estructura responde a criterios estrictamente visuales, dictados por el diseño del periódico, y que poco tienen que ver con los criterios de persuasión. A pesar de todo, creemos que toda columna se ha dispuesto de una determinada forma para cumplir eficazmente con su cometido suasorio.

En este sentido hemos de considerar la estructuración argumentativa que presentan las columnas de entre las tres posibles: deductiva, inductiva o circular. La estructura deductiva, es aquella que arranca el texto de una premisa general, abstracta, que se aplica a razonamientos de los que emana un juicio concreto relativo a casos particulares. Es una estructura propia de artículos editoriales, basados más en argumentos pertenecientes al “*logos*”, que sostienen una tesis postulada por su autor al comienzo del artículo. Son pocas las veces en las que Muñoz Molina hace uso de este tipo de estructura.

La estructura inductiva, por el contrario, parte de un suceso aislado con objeto de alcanzar los juicios de validez general. Su arranque puede ser una anécdota, un ejemplo o analogía, un pensamiento o idea, elementos que luego pueden no estar en la base del razonamiento posterior, sino que son meramente referidos a modo de ilustración o preludio del aserto conclusivo al que se pretende llegar. Como veremos, en muchas ocasiones, Muñoz Molina se decanta por esa estructura, parte de un recuerdo, de una noticia leída, de una visita...para después adentrarse en la argumentación general.

En cuanto a la estructura circular, Bernardo Gómez Calderón explica que “se construye a partir de un dato menor, ya sea anécdota, intertexto o estribillo” (Bernardo Gómez Calderón, 2004, 4), este se coloca al principio y en el cierre del texto como marco de la tesis del autor. Su uso da a la columna una apariencia de construcción perfecta, muy sugerente desde el punto de vista argumentativo. Permite aunar los procedimientos deductivo e inductivo, ya que permite pasar de lo particular a lo general y de nuevo a lo particular en una sola pieza. Es una de las estructuras más usadas por los cultivadores de la columna, y evidentemente por Muñoz Molina, “La estructura de la columna es unitaria, cerrada, circular, se transforma así en un auténtico cuadro de costumbres, o enana reflexión sociológica” (Jean-Pierre Castellani, 2003, 88).

Hemos podido comprobar que Muñoz Molina generalmente se mueve en el marco del discurso inductivo más sencillo y persuasivo, que además le permite la libertad de recurrir a estructuras basadas en el relato, y dejar de lado las estructuras lógico-deductivas más alejadas de su carácter de narrador. Nuestro autor recurre, normalmente, a la columna expositivo-valorativa, es el caso de “Otoño sin Ingrid”, “Escuela de Robinsones”, “Museo de cera”, “El libro secreto”, “Manuscrito hallado en una oficina”, “Invitación a James Joyce”, u otras muchas de las columnas que se

recogerán en sus primeros dietarios –*El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus*, más literarios. En ellas parte de un hecho, una analogía, una historia, usa imágenes de películas, obras de arte, libros leídos y admirados, lectura de noticias de prensa, que pone como ejemplo para iniciar su argumentación.

Aunque su uso es más abundante en su primera etapa, también podremos encontrarlas en *Las apariencias* (“Réquiem fugaz por Graham Greene”, “El ladrón de libros”, “Desconocidos”...); o en *La vida por delante* (“Vidas de cómicos”, “Músicas de un día”, “Pablo, adiós”, “El escritor invisible”...); o en *Unas gafas de Pla*, dietario en el que de nuevo impera este tipo de estructura, así encontramos, “Semanas con Dickens”, “Brindis “charnego” por Marsé”, “Un adiós a Onetti”, “Ramón Casas, las mujeres y Proust”, “Libros de verano”, “Los libros del pasado”...

Otra de las estructuras que también utiliza es la narrativo-valorativa, fundamentada en fábulas, pero sobre todo en datos biográficos o testimonios personales. Esta es menos frecuente en las primeras columnas, aunque podemos encontrar algunas, como, “Viajero en la honda noche”, “Largo adiós que no se acaba”, “Exageración de mi paraguas”, “Orfeo Nemo”, “Las ciudades provinciales”... Es a partir de *Las apariencias*, y sobre todo en la segunda etapa de su obra dietarística, cuando opta por este tipo de estructura.

Es evidente que responde a lo que ya hemos dado en comentar, el descubrimiento de su “yo” como materia narrativa, es decir el carácter autobiográfico que adquiere su obra, tanto las columnas, como las novelas. Así, si en *Las apariencias* encontramos, “El reino de las voces”, “Soldados”, “Los mantequeros del Perú”, “Un verano en la Luna”... En *La vida por delante* son las que más abundan, “Mayo 1968: un testimonio”, “Historias viejas, palabras tristes”, “Santos de verano”, “El escritor visible”, “La fiesta ajena”, “Otros tiempos”, “Aceituneros”...

En cuanto a las partes en que se organiza el texto argumentativo, de las distintas normas que existen en la oratoria –la bipartición que opone dos partes antitéticamente; la tripartición, que divide el artículo en principio, medio y fin; e incluso la división del discurso en cuatro partes (*introductio*, *narratio*, *argumentatio*, y *peroratio*). Natividad Abril Vargas establece que es ésta última, la que generalmente presenta la columna; es decir, la columna tiene un arranque –cita o anécdota-, un nudo o núcleo de la cuestión,

una explicación discursiva o demostración casuística, una tesis concentrada, simple clara y firme, y como cierre un desenlace que realza el nudo o vuelve al punto de arranque.

Es posible que sea esta la estructura que presentan las columnas de opinión periodística, pero no es el caso de las literarias, y desde luego, no lo es en el caso de Muñoz Molina. Dadas las restricciones espaciales, temporales y temáticas, en la columna literaria se impone la brevedad, la condensación y la intensidad. Como dice Umbral, la estructura es cerrada, como la de un soneto. El propio Umbral dice, “en la columna yo arranco con un primer párrafo breve, que tiene que ser contundente, y que tiene que tener algo, un hallazgo, una “boutade” lo que sea (...). Luego en el segundo, hay que entrar en materia y decir lo que se quiere decir, dejar el tema centrado. Y después en el tercero, en las quince últimas líneas, que es donde empiezan los problemas, pues se vuelve al principio y se acabó” (Francisco Umbral, 1982, 9).

Esta estructura tripartita es la que encontramos en las columnas de Muñoz Molina. Una estructura sencilla directa que responde a tres pasos fundamentales que marcan las pautas por las que discurre el pensamiento del autor: una anécdota inicial, ejemplo, ilustración, modelo o analogía, que a menudo coincide con el título –lo que refuerza el carácter circular y cerrado de la columna-; esta frase o anécdota inicial da paso a la exposición más o menos razonada de argumentos; y se cierra con la peroración o epílogo contundente.

“Las fronteras”, artículo recogido en *La vida por delante*, es uno de los muchos ejemplos que podríamos mostrar. Se inicia el artículo con la descripción de un viaje en tren en pleno invierno, “Viaje en tren por el país abstracto del invierno (...) Estamos en cualquier ciudad, en cualquier invierno (...)” (Muñoz Molina, 2000, 198). Este viaje en tren, acompañado por personas que van leyendo (Simenon, T. Mann y Jane Austen) le sirve como punto de partida para reflexionar que la lectura es un viaje, que te permite viajar más allá de las fronteras. Cierra el artículo con una sentencia que son las palabras de uno de sus escritores preferidos, Claudio Magris: “*Tal vez el único modo de neutralizar el poder letal de las fronteras es sentirse siempre de la otra parte y ponerse siempre del lado de la otra parte*”.

“La razón perdida” recogido en *Las apariencias* podría ser otro ejemplo. Se inicia con una dura descripción del escenario que la policía ha encontrado y en el que se

ha practicado un ritual satánico, “Sábanas manchadas de un líquido oscuro que tal vez sea sangre, recipientes con huellas de sustancias dudosas, cabezas y plumas de gallinas, velas de cera negra (...)” (Muñoz Molina, 1995, 175). El caso ocurrido en el Albaicín granadino es el punto de partida para adentrarse en un texto en el que los argumentos lógicos son sustituidos por la narración de casos.

El texto deja de tener estructura expositivo argumentativa, para pasar a ser un reportaje novelado de diversos casos en los que, en pleno siglo XX la superstición sigue dominando sobre la razón. El cierre del artículo es una sentencia tan demoledora como irónica, “¡Quién iba a imaginarse que doscientos años después del Siglo de las Luces se nos invitaría amablemente a rendirnos a los terrores del milenio! En pleno éxito de Nostradamus y de Satanás, la limpia y soberana razón se va volviendo casi tan infrecuente como la peluca empolvada, como la tolerancia” (Muñoz Molina, 1995, 179)

Como podemos ver, la estructura tripartita es evidente. La primera parte del artículo consiste en la anotación de un acontecimiento o una noticia; la segunda, son las reflexiones o la narración de la historia-reportaje, que dan al tema un carácter más general; y la tercera, sería la unión de lo general y lo particular que deja un testimonio claro de su actitud ética.

Nos atrevemos a decir que los mejores artículos de nuestro autor comienzan con una reflexión más general, un planteamiento relacionado con antecedentes de nuestra historia o personales (recordemos el peso que tiene lo histórico y lo autobiográfico en su obra). Generalmente este episodio aparece “teñido” de referencias literarias -más intensas en sus primeros trabajos-. En la segunda parte, avanzado el artículo hallamos la referencia concreta, la noticia encontrada en el periódico, la visita a un museo, el lo visto u oído en un paseo; que dará paso al cierre ético, que con el tiempo se va incrementando.

Un cierre ético, que consiste en frases directas, secas, austeras que cierran y recogen la opinión cívica de Muñoz Molina. “Ser digno de quien nos ama es difícil, pero no tanto como estar a la altura de las alucinaciones de nuestros mejores enemigos” (Muñoz Molina, 2000, 309); “Hace falta un voto de silencio para elegir entre la confusión las pocas voces no distorsionadas que importan y reconocer la de uno mismo, sabiendo entonces que sólo habremos aprendido a usarla cuando hayamos aprendido a escuchar y a callar” (Muñoz Molina, 1995, 191).

■ El inicio, el final y el título

Los tres aspectos clave de la elaboración de un texto de opinión son el arranque, el final y la titulación. En las palabras de Umbral vemos que son partes a las que hay que dedicarles tiempo. De las decisiones que tome el escritor dependerá el éxito del artículo. Un buen título será el gancho para el lector, y un mejor comienzo aseguran la continuidad de la lectura; y un final acertado supone que el mensaje que ha querido transmitir provoca una reflexión ulterior.

El arranque ente la hoja en blanco es quizá la parte más difícil, más exigente. De su calidad depende que el lector siga leyendo la columna. “El párrafo o párrafos iniciales a demás de servir de “garra” para la lectura, cumplen también otras misiones. En ellos se establece el tono del trabajo –que puede ser exaltado, sereno, académico, jocoso, irónico, etc.-y también se define el estilo del periodista, su forma peculiar y su talento personal en el control del lenguaje” ((Natividad Abril Vargas, 1999, 103).

En este sentido podemos decir que Muñoz Molina en los comienzos ofrece la información básica que sirve de fundamento al artículo, y en ocasiones da la clave lógica que lo sigue (una analogía del pasado, una paradoja, un símil, una moraleja...)”La vida entera pasaba por nuestra pequeña plaza del barrio de san Lorenzo”; “Cuesta hacerse ala idea de que el pasado lejano de uno puede ser ahora mismo un presente en el que viven otros”. De entre las numerosas variantes que puede presentar un buen comienzo, enumeraremos las más usadas por nuestro autor.

Una afirmación concisa es una de ellas, “Cuando más larga es la ausencia más duradera es la extrañeza de volver”; “Nada se puede dar por supuesto, ni siquiera el próximo minuto de vida”; o “Hay que tener un cuaderno, hay que llevarlo siempre a mano, en el bolsillo, en la bolsa de viaje, como se lleva un salvo conducto, hay que saber elegirlo, pero más todavía hace falta la suerte de encontrarlo”, son alguno de los casos. Son inicios que poseen rigor y originalidad. Con ellas Muñoz Molina pretende impactar directamente al lector.

“Adónde va tan deprisa en el mediodía de febrero, camino de qué citas, de qué lugares cuyos nombres dicen mientras se acomodan en el interior de los taxis. Quién estará esperándolas” o “¿Qué paisajes traen en la memoria los científicos españoles que acababan de volver de la Antártica?”, son dos de los comienzos con una interrogación. Ésta resulta eficaz como llamada de atención al lector. Desde el inicio de la columna problematiza el tema que va a tratar en cada caso; en el primero la intriga que le producen las mujeres sofisticadas ocultas tras unas gafas oscuras; en el otro qué hay en las Antípodas imaginadas tras las lecturas de Verne.

Otra forma de iniciar la columna es mediante una proposición enigmática o paradójica, “Tal vez lo que nos pasa en realidad es que somos tantos, los más tontos del mundo, que padecemos una epidemia de “tontuna” colectiva, tan unánime que nos impide percibir la escala abrumadora de nuestra imbecilidad”, son las palabras que inician “El país de los tontos” en *La vida por delante*. “Casi nunca se formula en la sociedad literaria española un elogio de un libro o de un escritor que no lleve consigo una cierta dosis de insulto hacia otros”, es el comienzo de “Teoría del elogio insultante” en *Unas gafas de Pla*. De esta forma Muñoz Molina suscita nuestra curiosidad y nos impele a continuar leyendo.

Una anécdota de algo que le ha ocurrido, en el pasado lejano o más cercano le ofrece un buen comienzo. “No en mayo del 68, pero tan sólo unas semanas antes, ocurrieron un par de cosas memorables: nos pusieron la tele, la cantante Masiel ganó el Festival de Eurovisión. Fue por esa época, llena de prodigios, cuando, para decirlo con una expresión de entonces, nos metieron el agua (...)”. Esta anécdota del pasado le sirve para ilustrar que nuestro mayo del 68 no supuso una revolución social, sino una ligera mejora en la infraestructura de la vida diaria de los españoles.

“Cruzábamos aquella verja custodiada por la policía militar y nos llegaba al mismo tiempo el olor hediondo de las cocinas y la sospecha amarga de que cuando diéramos un paso más quedaríamos despojados no sólo de nuestras ropas civiles, sino también de esa parte adulta de nuestra identidad (...)”. El recuerdo de su llegada al cuartel es el comienzo de “Saldados”. Artículo que, tiene tanta fuerza, que se impondrá a su autor, que acabará escribiendo una novela sobre el tema *Ardor guerrero*.

Como hemos señalado, el humor, la fina ironía es uno de los tonos preferidos por nuestro autor, y ésta ya se insinúa al comienzo de la columna. “Miguel de Cervantes Saavedra no era andaluz. Lo han descubierto algunos profesores de un instituto de bachillerato en una capital andaluza de cuyo nombre no quiero acordarme”; “En contra de lo que muchas personas pensaban, los directivos de la televisión pública son gente con principios (...)”; o “La Junta de Andalucía ha tomado una decisión que viene a remediar una necesidad urgente de nuestra tierra: fundar o patrocinar una escudería de carreras”, son algunas de las ironías con las que da comienzo a una gran parte de las columnas recogidas en *La huerta de Edén*. El sarcasmo, la burla, el chiste, el juego de palabras... encuentran siempre una acogida fácil e inmediata, una complicidad por nuestra parte.

En no pocas ocasiones es una información sacada de la prensa la que da pie a la columna. “He aquí la cara de alguien peor que un asesino. Ha aparecido en los noticiarios de la televisión, en las primeras páginas de los diarios (...)”; “Para actuar con eficacia seguramente elegían la noche y los caminos despoblados, y es posible que no lo hicieran al azar (...)”; “El otro día, en un periódico de Madrid, un columnista célebre que suele proclamarse de izquierdas, Francisco Umbral, acusaba a Ian Gibson de extranjero, y le negaba, en calidad de tal, el derecho a escribir sobre García Lorca o a participar o dirigir los actos del próximo centenario de su nacimiento”; “De pronto el periódico, en vez de informarme sobre el día anterior, me devuelve a un pasado más antiguo que mis recuerdos”. Como vemos el comentario a editoriales y otros artículos inician una exposición serena del tema que ocupa la columna. La información puede ser una leve cita, o puede ser la base sobre la que matiza comentándola o calificándola.

Tan sólo nos resta por comentar el uso de citas, de sentencias o de frases famosas. “(...) Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya, dice Antonio Machado”; “El destino común es el olvido, dice el poeta menor en el epigrama de Borges”; “Desde Heráclito nos hemos resignado a saber que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río (...)”; “Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento”; “You must take the A train, dice la canción de Duke Ellington”, son algunos de los ejemplos que hemos encontrado. Se trata de un recurso que exige brevedad por parte de Muñoz Molina, y complicidad por parte del lector. Con ello, Muñoz Molina no

pretende apabullar al lector con su cultura, sino compartir con él esas lecturas que le han impactado al tiempo que rinde homenaje a los autores que tanto le han dado.

Otro momento clave es el final del artículo. Como buen escritor de columnas, Muñoz Molina es consciente de cuándo tiene que acabar y cómo debe hacerlo. Él posee un instinto especial para darse cuenta en qué instante de la redacción de la misma, pudiendo agregar algo más, resulta más efectivo cerrarla. “En el periodismo como en la literatura existe la virtud de la contención, es parte de la maestría del oficio y de lo que éste tiene también de arte”, (Natividad Abril Vargas, 1999, 104). Es evidente que tanto en el caso de sus novelas, como en el de sus columnas, nuestro autor sabe parar a tiempo.

Sus finales resumen lo esencial pero sin reticencia, sin afán alguno de didactismo, sin recurrir en ningún caso a lugares comunes. Son finales con brillo propio, pero sin estridencias; finales que aspiran a que la columna perdure en la mente de quien la lea, le induzca a meditar y a obrar en consecuencia⁴¹. Este tipo de finales implica un gran esfuerzo de síntesis, imaginación y mucha elaboración.

No podemos comentar todos y cada uno de los finales, por lo que nos limitaremos a señalar alguno de ellos. Quizá uno de los más usados es el final abierto, “Se me queda mirando, me saca la lengua y la tiene atravesada por un clavo”, son las palabras con las que cierra el capítulo-reflexión 58 de *Ventanas de Manhattan*; “Se me quedó mirando desde abajo, en actitud de ataque, y me gritó con palabras del todo inteligibles: “¡Cállate, imbécil, que parece mentira que seas académico” o “Aunque quizá todo esto es una manera de consolarme por la mala suerte de no haber nacido indudablemente blanco, vasco, europeo...”, son dos casos que encontramos en *La vida por delante*.

El uso de una afirmación más o menos categórica mediante una sentencia es también frecuente, “Dicen que sólo cuando el viajero condenado ha cerrado la puerta del taxi de la muerte descubre, con un escalofrío, que el rostro de su conductor no puede verse en el espejo”, leemos en “Viajero en la honda noche”, de *El Robinsón urbano*; “En las ciudades provinciales, uno escribe siempre sobre agua”, reza el final de “Las

⁴¹ Este rasgo es una de las características que llamó la atención a unos alumnos de 2º de Bachillerato, tras analizar varias de sus columnas, ellos se dieron cuenta de que Muñoz Molina no les proponía la conclusión, sino que les instaba a ellos a pensarla por su cuenta.

ciudades provinciales” en *Diario del Nautilus*; “Puede que gracias al cincuentenario de don Fernando de los ríos alguno de ellos descubran o recuerden que el lujo, la arrogancia, el sectarismo y la pompa no fueron siempre aficiones de las autoridades de izquierdas”, es el cierre crítico de “Invitación a un aniversario” de *La huerta del Edén*...Se trata de recoger en una breve frase la reflexión que dirige a la mente del lector.

Hay ocasiones en las que esta frase sentenciosa es al mismo tiempo una interrogación; “(...) “Me gustan las canciones de la radio porque sólo ellas dicen la verdad”. Quién sabe si Concha Piquer o Miguel Molina no habrán sido más honestos que Laón Tolstoy y Gastave Flaubert”; “Quién iba a desconfiar de esa cara viéndola en el umbral de una puerta”. De esta forma, Muñoz Molina mezcla los dos tipos de cierre; al tiempo que afirma, interpela al lector generándole una duda. Y esto es lo que pretende cuando cierra la columna con una interrogación, interpelar, despertar, mover la conciencia del lector, “¿Tendría el sacrificio del pollo, como el del toro un significado mítico o telúrico? (...)”, cierra “El toro y el pollo” en *La vida por delante*; o “Quién sabe si la cosa que tengo bajo mis manos agazapada y convulsa y moviendo de derecha a izquierda su cabeza cilíndrica con secos golpes metálicos y pisadas de cien pies es una máquina de escribir”, pregunta que hoy nos resulta un tanto gregeriana, con la que cierra “Bestiario submarino” en *Diario del Nautilus*.

En ocasiones la pregunta sigue a las palabras de alguien conocido recogidas por nuestro autor; “El misterio de la lentitud” de *La vida por delante* se cierra con ambas, “(...) En la realidad está todo”, dice Victor Erice, “sólo hay que fijarse”. Pero quién es capaz de mirar como han mirado ellos lo que tenemos todos delante de los ojos”. La pregunta que lanza al lector viene apoyada por la frase, la cita de alguien que para Muñoz Molina es un ejemplo a seguir.

Este tipo de cierre, evidentemente más literario, o si se quiere más cultural, es quizá mas frecuente en sus dos primeros dietarios, “(...) en un cuadro de Joan Miró donde él mismo escribió unas palabras que eran como una pintada de caligrafía escolar sobre el encalado azul de la pared: *Éste es el color de mis sueños*”, palabras que cierran “Primavera de noviembre”; o las de Borges con las que cierra “Las mañanas, el centro, la serenidad”, “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora busco las mañanas, el centro y la serenidad”; ambos de *El Robinsón urbano*”.

“Sino a quien conmigo va” son las palabras de un popular romance con las que cierra “El maleficio de los nombres”; o “Polvo serán, más polvo enamorado”, verso de Quevedo que son el final de “La memoria en donde ardía” de *El diario del Nautilus*.

Por último no queremos dejar de comentar el cierre irónico que sobre todo abunda en *La huerta del Edén*. “Zoi andalú. Cazi ná”. Ya va siendo hora de que también nosotros empecemos la normalización lingüística...”; “A alguien puede ocurrírsele que el caballo de Ruiz-Gallardón o los bóhdos del consejero andaluz de cultura no son menos caros ni más necesarios que el propio Ruiz-Gallardón o que el consejero y su consejería o escudería de cultura”; “Cualquiera puede bañarse dos veces en el mismo Genil: incluso va a ser posible inaugurarlos dos veces”, son los cierres de “Los misterios del ser”, “Escudería de cultura” y “Nueva metáfora del río” respectivamente.

Estas variantes de final que hemos señalado no son las únicas, ni pueden ser tomadas con un criterio dogmático, ya que Muñoz Molina, como cualquier autor ajusta su final al tipo de artículo que tiene delante.

Tan sólo nos queda por señalar una parte clave de la redacción final de un texto, y es la que se refiere al título. Tal vez sea uno de los momentos más difíciles, o cuando menos, de mayor duda. Creemos que cualquier escritor experimenta cierta zozobra a la hora de encontrar un título feliz. En el título se condensa toda la imaginación posible del autor, su capacidad de síntesis y el sentido artístico. El título es lo primero que se lee, si un título no “nos dice nada” a los lectores, es fácil que abandonemos la lectura de la columna.

A la columna, que presenta ciertos límites estructurales paratextuales, le corresponde un título libre, variado en la estructura y el orden de sus elementos. Natividad Abril Vargas, clasifica los títulos en “llamativo, enunciativo y exhortativo” (Natividad Abril Vargas, 1999, 105).

Para conseguir un título sugestivo, que llame la atención de los lectores, Muñoz Molina utiliza varias formas. Mediante una frase jocosa o irónica, “Escudería de cultura” “A la vanguardia de los mendigos...”; mediante la antítesis, “Los presentes pasados”, “Un futuro antiguo”...; mediante una sentencia popular antigua o moderna, “Nada dura”; “Para nunca volver”, “El porvenir es largo”...; mediante una frase o exclamación

más o menos conocida por el lector, “Usar y tirar” “A mano armada”, “Nadie lo diría”, “Ver para creer”...

La cita sacada de los textos preferidos de nuestro autor es el título más literario, y por ello es más frecuente en sus dos primeros dietarios. En *El Robinsón urbano* encontramos tres títulos: “Largo adiós que no se acaba”, es la repetición casi literal de un verso de Salinas; “Serás amor, un largo adiós que no se acaba” recogido en su obra *Largo lamento*; y por último, “La dama y el unicornio”, título de la novela de Tracy Chevalier sobre la elaboración de un ciclo de famosos tapices franceses del siglo XV que lleva el mismo título, y que fueron encontrados por Prosper de Marmée en 1841. En *Diario del Nautilus* encontramos dos, “La estación florida” es parte del primer verso de la *Soledad primera* de Góngora, “Es del año la estación florida”; “La memoria en dónde ardía”, nos remite a un verso del soneto “Amor constante más allá de la muerte”, de Quevedo, o “El maleficio de los nombres”, que nos recuerda una obra de Lorca, *El maleficio de la mariposa*”.

Por lo que respecta al título enunciativo. Como señala Natividad Abril Vargas, puede presentar dos modalidades, “aquella (...) que se limita a dar una formulación genérica del asunto, y aquella otra en la que el título enuncia la tesis central o un juicio esencial contenido en el artículo” (Natividad Abril Vargas, 1999, 105). “La manera de mirar”, “El reino de las voces” “Retrato del lector” “La dignidad de un hombre”... Se trata de una frase muy breve, una sentencia; suele ser corto, original, directo y contundente.

El título exhortativo apela directamente al lector, “Saluda a Alejandría que se aleja”, “Una sensación de peligro”, “Dame veneno”...El lector se siente impelido a realizar determinada acción, a asumir determinada postura ante el tema. Son pocas las ocasiones en que Muñoz Molina hace uso de él, él prefiere los dos primeros, el llamativo y el enunciativo, como ya hemos dicho, él no quiere señalar al lector lo que debe o no pensar, sino sembrar en su conciencia la semilla de la duda.

Hemos podido constatar que Muñoz Molina, en ocasiones, establece interconexiones a través de los títulos de sus columnas que permiten dar unidad al dietario; estas interconexiones consisten en la repetición de palabras o paralelismos sintácticos o semánticos, así, en *La vida por delante*, hemos encontrado tres artículos en

los que aparece la palabra “pasado”: “El pasado”, “Modelos del pasado”, “Presentes pasados”. Dos en los que se repite la misma estructura semántica en antítesis y la palabra “días”, “Días sin libros” y “Días de la radio”. El paralelismo sintáctico y la repetición los encontramos entre “El país de los tontos” y “El siglo de los tontos; “La manera de mirar” tiene su eco en “La mirada en las manos”; “Retrato” la encontramos en “Retrato del lector” y en “Retrato robot”.

Estas interconexiones no se dan solamente en un mismo dietario, Muñoz Molina hace uso de los mismos elementos repetitivos entre títulos que publica a lo largo de su trayectoria y que se recogen en distintos dietarios. Siguiendo con la palabra “pasado”, que hemos encontrado en *La vida por delante*, ya ha sido usada en “Perduración del pasado” recogido en *Escrito en un instante*. La palabra “ciudades” se repite en artículos que recoge en *El diario del Nautilus* -“Otras ciudades”, “Las ciudades provinciales”, y “Para volver a las ciudades”-; y en “Otras ciudades”, que leemos en *Escrito en un instante*. Del mismo modo, “La hora robada” de *Las apariencias* nos remite a “La hora que nunca existió”, publicado años antes y recogido en *El diario del Nautilus*.

Es evidente que estas repeticiones, a la par que interrelacionan las obras entre sí, ponen de manifiesto los temas que preocupan a nuestro autor. Los lectores tenemos la sensación de encontrarnos ante una misma obra, pero al mismo tiempo siempre distinta; una obra que se va haciendo poco a poco en cada entrega, y que cada dietario es un fragmento de esa novela-dietario que es toda la obra narrativa de nuestro autor.

En nuestro breve análisis estructural, hemos podido constatar que, como decía uno de sus mejores maestros, González Ruano, “un artículo es como una morcilla. Dentro metes lo que quieras, pero tiene que estar bien atado en los extremos”. Las columnas de Muñoz Molina se organizan en varios párrafos, con uno de planteamiento, otro de final con una máxima que cierra y remata el texto. Jean-Pierre Castellani comenta que las columnas de Muñoz Molina presentan básicamente unas características, “usa la técnica de la digresión, parte de un hecho, y, va hilvanando comentarios más generales para volver finalmente al tema, con una última frase que acaba el conjunto” (Jean-Pierre Castellani, 2003, 89).

Éste relaciona las columnas de Muñoz Molina con las cajas chinas. En realidad es el planteamiento de toda su obra. En toda ella –como hiciera Onetti- usa una

estrategia de ambigüedad, de construcción un tanto laberíntica. Sus columnas, y sus novelas también, son piezas de un gran puzzle que los lectores vamos componiendo con nuestra lectura.

Es precisamente en esta fase, la *dispositio*, cuando el autor combina los dos principios reguladores de la elaboración de su texto. Presuponemos que Muñoz Molina ordena en un esquema las ideas que irán al principio y las que irán al final, esto es establecer el orden natural, (*ordo naturalis*) de los hechos que cuenta. A continuación, en la ordenación de materiales, la exigencia primordial será dar unidad estilística, formal al trabajo. Muñoz Molina incluye los detalles, las anécdotas, las ocurrencias, lo que serán meros adornos, esto es, el orden artificial (*ordo artificialis*) para llamar la atención del lector y evitar su aburrimiento sin restar credibilidad a los hechos.

En este sentido, las columnas de Muñoz Molina son uno de los antídotos contra ese articulismo evanescente y pedante que podemos encontrar en las páginas de la prensa española. Muñoz Molina al orden natural del texto, añade los procedimientos propios del escritor subjetivo, y autoreflexivo, que ya utilizaran los cultivadores del nuevo periodismo, o Camba y Pla, sin irnos fuera de nuestras fronteras. Lo que él hace es extrapolar los hechos de la realidad y elevarlos a la ficción. Con ello adquieren una dimensión ética y estética que persuade doblemente a los lectores.

Muñoz Molina hace uso para ello de dos procedimientos narrativos, la verosimilitud y la desautomatización. Él parte de unos hechos reales, leídos en la prensa, escuchados, una vivencia personal del presente o del pasado. Ésta puede ser contada siguiendo el orden natural del relato, con lo que mostraría que es verdadera; pero lo que tiene que transmitir al lector es que, no sólo está ante un relato periodístico-verdadero, sino ante un texto literario-verosímil.

Cojamos un ejemplo para explicarlo, así en “Desconocidos”, a partir de una noticia verdadera, sacada de la realidad, Muñoz Molina crea un paradigma, un prototipo de víctima de nuestra sociedad. Él se mete en la piel de la protagonista, hurga en su intimidad, la imagina perdida y desorientada, incluso por los datos que nos da somos capaces de imaginarnos su físico y su personalidad. Para ello elige la unión del narrador omnisciente, la autoreflexividad y la tercera persona testigo de los hechos. Es la misma técnica que usará en *Plenilunio* y en *Sefarad*.

La desautomatización es el otro recurso que le permite introducir el orden artificial en el relato. Muñoz Molina traslada a la lengua literaria lo que es material informativo, lo que es contado por la lengua cotidiana. Al encontrarse con el artificio, con la desviación en el lenguaje, el lector encuentra potenciados los significados. Cuando nos enfrentamos con una columna de Muñoz Molina los lectores no esperamos encontrar un lenguaje objetivo, frío y distante, sino que buscamos un lenguaje poético, y gracias a él el acto de percepción es mejor, ya que el lenguaje adquiere una “doble dimensión estética e informática” (Mary Luz Vallejo Mejía, 1991, 507).

Es fundamental que cada frase esté en su sitio, una frase mal colocada, puede estropear un párrafo, y por lo tanto la columna entera. “Un artículo, además de bien escrito, tiene que estar perfectamente entonado, de tal modo que no falte ni sobre una palabra” (Natividad Abril Vargas, 1999, 101). Muñoz Molina es extremadamente riguroso en este sentido. Sus palabras, sus frases, están elegidas de tal forma que el lector las siente como insustituibles, únicas, inevitables, es decir, las exactas para el tema que se trata en esa columna. La intención primera y última de nuestro autor no es otra que la de crear unos modelos de interpretación de la realidad, que reflejen sus valores humanos, culturales y sociales.

■ *La elocutio*

Todo texto debe respetar las recomendaciones clásicas de Aristóteles: el “decoro” o adecuación de todos los elementos y partes de texto de forma equilibrada, la “corrección” gramatical de la lengua usada, la “claridad” y comprensibilidad del discurso –nos referimos al ámbito de las ideas, y al de su formulación-, y por último, la “estética” de la expresión.

Es en esta última fase, la *elocutio*, cuando el escritor atiende a la necesidad de corrección ligüística y cierta belleza formal que todo texto debe guardar para ser atractivo al lector. Si el *inventio* y la *dispositio* se ocupaban fundamentalmente de la materia, como fondo argumentativo e ideológico del artículo, la *elocutio* es la fase dedicada a la elaboración ligüística, a los “*verba*”. Es en esta fase donde se encuentran las funciones poética y metalingüística del lenguaje. Un buen escritor está obligado, no sólo a conocer las reglas gramaticales de un idioma y un amplio campo semántico, sino también a encontrar el mejor modo posible de expresar las ideas.

Esta etapa de la construcción del texto obliga al escritor a edificarlo seleccionando su lenguaje, procurando la mayor corrección -“*ars bene dicendi*”- que le lleve a persuadir al lector y complacerle estéticamente. Se trata de la parte más importante y más difícil de la retórica, ya que la elección que haga el escritor le permitirá llegar o no al lector. El escritor de columnas realiza un trabajo rápido basado en la inmediatez, ello le obliga a escribir con la confianza y la seguridad de que lo está haciendo bien.

La *elocutio* tiene dos etapas u operaciones, la primera es la acción de elegir las palabras apropiadas; y la segunda, la acción de componer de forma creativa el texto. Si la *intellectio* es el punto de partida de una columna, es evidente que la parcela retórica más rica de este género periodístico-literario es la *elocutio*. En ella el ingenio, la creatividad léxica y la “voluntad de estilo” se encuentran acentuadas. El escritor –en este caso Muñoz molina- presta atención a la elaboración de la frase, de forma que ésta sea compatible; toma conciencia de la importancia del valor expresivo del adjetivo; hace uso de la riqueza estilística de la yuxtaposición, la coordinación o la subordinación; recurre a

las figuras literarias, aliteración, anáfora, metáfora, pleonismo; e incluso hallamos greguerías y esperpentos.

No creemos necesario insistir en la idea de que en periodismo -y estamos ante un género periodístico-, como señala Natividad Abril Vargas “no hay que complicar la frase, un párrafo, un texto con palabras rebuscadas. Tenemos el sujeto, el verbo y el complemento como estructura básica de la frase.” (Natividad Abril Vargas, 1999, 98). A partir de ahí lo que un buen escritor debe saber hacer es darles ritmo y continuidad mediante el uso de formas simples y utilizando el menor número de palabras posible. Su mejor recurso será la elipsis, ya que tan importante o más que decir, es sugerir, decir mucho con pocas palabras, y más que decir, deberíamos usar el verbo expresar. Un gran escritor y periodista, Francisco Ayala decía: “El buen periodista –dice Ayala- sabe demasiado bien que la concisión se consigue mediante el hallazgo de la palabra precisa y del giro justo, y que sólo un dominio cabal del idioma permite dar una idea exacta y sucinta de lo que se trata” (Francisco Ayala, 1985, 53-54)

Con todo y con eso, y reconociendo que la columna de escritores es un género periodístico por su clara función persuasiva, en “*sensu stricto*”, y desde el punto de vista de la retórica literaria estamos ante literatura. A diferencia del lenguaje periodístico que aboga por la simplicidad, efectividad e impersonalidad, huyendo del uso del pronombre en primera persona; a diferencia de ello, el discurso columnístico tiene finalidades poéticas; el material informativo es reducido al mínimo, la conexión con la realidad es floja; se sirve del uso literario del lenguaje –ya estemos hablando de las columnas de Muñoz Molina, como las de Pérez Reverte, las de Javier Marías o las de Elvira Lindo-; y el pronombre personal se convierte en el eje de la columna.

La columna de escritor, como la literatura en general, lo que hace es inventar la realidad y, al someterla al tratamiento estilístico, la transforma. Si hemos de ser sinceros, la realidad de la columna es quizá lo que menos interesa de ella, lo que de verdad importa como género literario es el tratamiento al que se somete el lenguaje. Lo que seduce al lector a largo plazo es precisamente ese estilo, idea que confirmamos en las palabras de Benet: “un día el público, acostumbrado a distraerse con las páginas periódicas de su articulista favorito, descubre que lo único que le importa es la actualidad del comentario, y lo único que exige, seducido por las gracias y el donaire de

un estilo que sabe paladear, es la continuidad del alimento” (Benet, 1973, 139-140, en Alexis Gohmann, 2006, 39)

Alexis Grohmann señala que lo que suele caracterizar a la columna es “la primacía del estilo y la forma, lo que se ha llamado “La voluntad de estilo”, su confección literaria, esa infusión de procedimientos literarios (...), el cuidado de la forma, algo que a veces obedece al propósito de reintroducir la literatura en la prensa diaria pero siempre sin hacer alarde ni gala de ese estilo” (Alexis Grohmann, 2006, 35).

“En el siglo XXI “lo literario” en la prensa es un deber” (Félix Rebollo Sánchez, 2005, 23). Pero lo que él entiende por “literario” no radica en un uso “estridente” –si se nos permite la expresión- del lenguaje, sino en el uso de la palabra exacta; “el periodismo debe estar revestido de ese halo literario, que no es otra cosa que llegar a la máxima perfección en el arte de la escritura” (Félix Rebollo Sánchez, 2005, 23). Lo poético en literatura es el uso de la palabra justa, clara, precisa, “la literatura es más que un adorno, más que entretenimiento; es eficacia, objetividad, evidencia, compromiso, formación, libertad, otra cosa” (Félix Rebollo Sánchez, 2005, 23).

■ Ligereza y contención: marcas de estilo en Muñoz Molina

Los tratadistas grecolatinos (Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano) dividían el estilo en “sencillo”, “medio” y “sublime”, aplicado según el género literario y el tema. Pero esta clasificación no se ajusta a nuestra narrativa. Hoy el concepto de estilo literario es mucho más amplio, es una manifestación personal del autor, por lo que podríamos afirmar que hay tantos estilos como autores.

¿Cómo podríamos definir el estilo de Muñoz Molina? Podríamos decir que estamos ante un escritor enérgico cuando es preciso, esto es, en los momentos en los que es necesario manifestar su desacuerdo; pero, ante todo, es un escritor pausado, comedido. Un escritor que mira de frente y, sobre todo con curiosidad la realidad. En sus obras encontramos lo que ve y experimenta de forma directa, sin interpretaciones, ni deformaciones. Su estilo nos muestra la realidad con gran exactitud, analizada minuciosamente, es un escritor del nuevo realismo de fin de siglo. Pero ello no quiere

decir que nos muestre una realidad plana, él, mediante su expresión, la literaturiza; como Andrés Soria Olmedo comenta, Muñoz Molina acerca “la palabra escrita a la hablada, en busca de efectos de realidad...” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 23).

De esta forma, Muñoz Molina hace uso del vehículo desautomatizador del lenguaje. Los lectores sabedores de que nos encontramos ante un gran escritor, esperamos un uso “artificial” del lenguaje, pero, sin embargo, hallamos un uso poético no desviado o coloquial del mismo. El uso poético del lenguaje aplicado a la información, fija la percepción del lector y le descubre una doble dimensión del texto: la estética y la informativa.

Tras leer detenidamente la obra dietarística y el resto de la narrativa de Muñoz Molina, hemos podido comprobar que, por lo que respecta a su estilo hay una continuidad en todas ellas. No podemos dejar de destacar un ligero matiz diferencial entre sus dos primeros dietarios –*El Robinsón urbano* y *Diario del Nautilus*–, sus novelas más postmodernas –*El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*–, y las obras que encontramos después. En el caso de los dos primeros dietarios y las dos novelas citadas, se trata de las primeras obras de un escritor de provincias desconocido, que necesita mostrar su bagaje, y el único que de momento posee es el de su extensa cultura, y su riqueza expresiva. Son sus obras -tanto por su temática, como por su estilo-, más literarias; de “rabiosamente intelectuales” califica Elvira Lindo a los artículos que las componen.

Pero, salvando este ligero matiz, salvo esta ligera evolución, que Andrés Soria Olmedo también aprecia a partir de 1990, Muñoz Molina ha mantenido una estética más o menos constante. El estilo de Muñoz Molina se caracteriza por esta unidad, por esa manera peculiar de expresar la realidad, que nos transmite su sentido de los valores, sus gustos, sus inquietudes, la educación recibida y sus deudas de aprendizaje. Su estilo es él mismo. Es esta elección del estilo una de las formas en que se manifiesta ese “yo” autorial ficcionalizado, el “ethos” del que hablamos en nuestro apartado anterior.

Ya desde sus primeros artículos Muñoz Molina fraguó un estilo narrativo-descriptivo que ha mantenido a lo largo de toda su obra; un estilo que queda definido en primer lugar, por una frase torrencial -lo que Gimferrer llamó “estilo envolvente”-; en segundo lugar, por un tono sentencioso y aforístico; en tercer lugar, por una plasticidad

descriptiva, en la que, si bien no hay un uso abusivo de las figuras retóricas, si encontramos (como corresponde al uso poético del lenguaje), unas constantes retóricas, que más adelante veremos; y por último, por la presencia activa y constante de un narrador, generalmente coincidente con un “yo” autobiográfico.

No se trata de que Muñoz Molina haya trabajado de manera prefijada eligiendo intencionadamente su estilo; sino que, es su forma de ser –su naturaleza como persona– la que le ha dado un estilo. Él no busca un estilo, sino que éste se encuentra en él, y así nos lo confiesa: ”Cuando se dice que el estilo es el hombre yo creo que suele entenderse al revés el sentido de esa afirmación: pues no se trata de que el estilo sea el don más valioso que un hombre, un artista, pueda poseer, sino que es una emanación y una actitud que se manifiestan en él igual que en su manera de mirar o en el metal y en el tono de su voz. 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” (Muñoz Molina, 1998, 63). El estilo no es un camino que ha de seguir a lo largo de su trayectoria literaria, sino el camino que le lleva; aunque no debemos olvidar que él, como todo escritor, se esfuerza por encauzarse en este camino, de ahí que digamos la expresión “voluntad de estilo”.

Es la “forma de mirar” -tan “al estilo Pla”-, la de quien se entrega al oficio de mirar con “la inocencia de un recién llegado”, que quiere ir un “poco más allá, más hondo, al otro lado, donde la luz y la oscuridad se entrelazan” (Muñoz Molina, 1995, 26) lo que le lleva a elegir un uso natural del lenguaje. “Basta de espejos y de sombras, se dice, basta de melancolía y de literatura, de canciones escuchadas para sufrir más dulcemente y de libros escritos y leídos para inventarse una vida que no supo tener, Procurar mirar desde ahora con los ojos tan apasionadamente abiertos como un pintor de la verdad” (Muñoz Molina, 1995, 28). Leemos en “La manera de mirar”, artículo que inicia su tercer dietario, *Las apariencias* y que definirá su estilo.

“Yo sé que la oscuridad tiene más prestigio intelectual que la transparencia, y la confusión que la serenidad (...)” (Muñoz Molina, 1998, 14). Consciente de ello, él elige adoptar el estilo de las mejores obras de la literatura, un estilo que les ha permitido ser entendidas y disfrutadas por cualquiera. Él quiere ser como Michael del Castillo, como Sthendal, como Francisco Ayala, como Machado, como Proust, como Cervantes, como Onetti, como Machado, como Miguel Barceló, o como su propio padre. En todos ellos

admira la austeridad gozosa del ejercicio de su destreza; arte de sus manos y de sus miradas; el amor por el trabajo bien hecho, un trabajo sólido de artesano, un trabajo fruto de la obstinación, del gozo y del talento.

“Generación del 99” es un canto a la ligereza de estilo. Como para Italo Calvino, la ligereza, para Muñoz Molina no es sinónimo de frivolidad, sino de gracia, de flexibilidad en lugar de rigidez, de viveza en lugar de pompa, de fluidez en lugar de pesada retórica. A riesgo de repetirnos no podemos dejar de repetir sus propias palabras: “...ligereza es economía estricta, pero no escasez ni mezquindad: soltando sin remordimiento por la borda pesos superfluos se elevan más alto en su globo aerostático los naufragos aventureros de Julio Verne” (Muñoz Molina, 2002, 143) Muñoz Molina opta hablar con sinceridad, sin empaques; eligiendo en todo momento la palabra justa, usándola con sencillez. Su lenguaje es conciso y lacónico, alejado de todo barroquismo de toda ampulosidad que dificultaría la comprensión por parte del lector.

Si sus primeros dietarios eran un homenaje a Borges por su adjetivación, toda su obra en sí, pero sus columnas en particular, siguen sus enseñanzas. “Quien ha leído (...) *El Aleph* o los poemas últimos de Borges siente algo parecido al espectador de *Psicosis*: no puede haber un arte más despojado, o una poesía, o un cine, o un relato más austeramente reducidos a su elementalidad; no es posible decir más con menos cosas, con palabras tan limpias y desnudas, con imágenes tan secas como fotografías de informe policial” (Muñoz Molina, 2002, 143).

Cuando leemos sus columnas tenemos la impresión de que va directamente al asunto sin que las palabras la entorpezcan el camino. Su prosa es sencilla, como si se tratase de una conversación entre él y los lectores, la confesión directa que le hace a un amigo, sin adornos aparentes, sin excentricidades retóricas. Muñoz Molina comparte con Luis García Montero una misma concepción de la estética. “Empecé a publicar en los años 80, y rápidamente me sentí unido a un grupo de poetas y de amigos (entre los que indudablemente se encontraba Muñoz Molina) que tenían preocupaciones éticas y estéticas parecidas a las mías: los mecanismos de la ficción, la vuelta a ciertos tonos realistas, la incomodidad ante los panfletos y la utilización de la Historia y la vida cotidiana como materia poética”. (Luis García Montero, 2003, 41-42). Ambos conciben su oficio como una ética de la estética.

Es cierto que, al igual que su amigo Luis García Montero, Muñoz Molina elige la sencillez frente al engolamiento, pero ello no quiere decir que su estilística asuma las normas del periodismo frío y distante. Su estilística se basa en su concepción de la escritura. “Me gusta pensar que la prosa nació para la expresión directa de la experiencia y de las observaciones humanas, al margen de las solemnidades terribles de la poesía épica, de la pesadez ceremonial de la tragedia” (Muñoz Molina, 2002, 91).

La columna, y no puede ser menos las de Muñoz Molina, se escapa de las contenciones impuestas por el periodismo. Su libertad nace de la fluidez de su escritura, de la espontaneidad con la que la escribe su autor. Fluidez y espontaneidad que le llevan a rechazar lo superficial: “El estilo, que es el aliento en las imágenes de la pintura y del cine y el natural metal de la voz en las palabras escritas, si no es controlado también puede actuar sobre ellas como un agente tóxico: del estilo hay que desconfiar y que huir apenas se adviertan los primeros signos de toxicidad” (Muñoz Molina, 1994).

Siguiendo esta libertad, Muñoz Molina rehúsa utilizar una sintaxis concisa, como indican los el libro de estilo de *El País* (por poner un caso, ya que es el periódico en el que más tiempo publica). Acerca de su sintaxis Isabelle Steffen-Prat comenta: “La marque stylistique est donc avant tout une marque syntaxique et la phrase d’Antonio Muñoz Molina nous apparaît comme sinueuse et complexe, se complaisant dans une difficulté qui peut surprendre pour une chronique » (Isabelle Steffen-Prat, 2006-2007, 48).

La frase de Muñoz Molina es larga, en ella adapta el ritmo de la narración y la descripción a las necesidades del tema que trata encada caso, creando la tensión, el enfado, la sensación de agobio... La puntuación y la coordinación son las marcas sintácticas con las que Muñoz Molina se siente más libre. La ralentización del ritmo se consigue con este río de palabras, plagado de yuxtaposiciones, de coordinadas –con polisíndeton o asíndeton-, de subordinadas adjetivas -que alargan la frase especificando o especificando, pero sin obscurecer la sintaxis-. A ello hemos de añadir las largas enumeraciones –de complementos del nombre, de adjetivos, de sustantivos, de complementos circunstanciales, de comparaciones...- José-Carlos Mainer estima que estas técnicas dilatadoras de la frase son heredadas de Borges, Onetti, Marsé, y evidentemente, Cervantes.

Como decíamos, el parlamento es largo, la oración puede llegar a ser de quince líneas (pp.44-45 en *Ventanas de Manhattan*) e incluso de varias páginas, como sucede en el largo parlamento de tres páginas, en el que el asesino de *Plenilunio* piensa obsesionado en sus manos. En ocasiones, los únicos puntos y aparte que usa es cuando cambia de tema, y como es el caso de *Ventanas de Manhattan*, el parlamento puede durar todo un capítulo.

Se trata de un estilo descriptivo en el que aparece inevitablemente la narración cuando nos cuenta sus propios movimientos, o la acción de un tercer personaje; pero, se trata de una acción inexistente, el ritmo de sus columnas, y de su narrativa en general es lento, moroso, el ritmo propio de una narrativa cuya acción es la de un paseante, un Robinsón que deambula y observa la vida a su pasar; y así lo vemos en sus artículos: “Con gabardina y paraguas, con al periódico del día bajo el brazo, uno se concede al lujo de pasear junto a las verjas del Botánico o a las del Retiro con un sosiego como de rentista londinense, de rentista bibliófilo que ha examinado las librerías de la Cuesta de Moyano y ahora se dispone a asistir a la exposición de libros antiguos que se celebra a lo largo de un solo fin de semana en el hotel Wellington, que es un hotel de literatos y de taurinos, de novelistas extranjeros de paso que beben whisky en la penumbra dorada de su bar inglés y ganaderos cetrinos a los que sólo les falta una pelliza y una cartera sujeta con gomas para completar una estampa inmemorial de potentados rurales” (Muñoz Molina, 2000, 39)

Estamos ante una estilística delicada y muy elaborada, contraria a la norma del buen periodista, que propone la precisión de palabras y la contención de la frase. Muñoz Molina se limita a recoger el ritmo de la vida cotidiana, de las calles de la ciudad por las que pasea, de sus pensamientos, de sus recuerdos, y estos ritmos no se pueden describir con frases cortas, sino con parlamentos largos y sinuosos como los meandros de un río. Partiendo del comentario hecho por Gimferrer en el prólogo a *El Robinsón urbano*, Andrés Soria Olmedo lo define como un estilo “atento a la pertinencia de los adjetivos, la unión inesperada de palabras, la sisnестesia, el verso, la imagen, la greguería” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 21-22). Es su forma de introducir lo poético en el periodismo, de desautomatizar la realidad.

Si el estilo compromete a la totalidad del elemento personal infundido en la obra literaria, el tono es el resultado del estado de ánimo, el talante y la intención con que

escribe el autor. En el caso de Muñoz Molina el tono de cada artículo viene marcado por el tema y su personal mirada sobre el mismo. Nuestro autor adopta diferentes posturas coincidentes con los diferentes contenidos que trata en sus columnas.

Así por ejemplo, si habla de terrorismo o de las víctimas del nazismo, el tono es siempre grave, decepcionado, de admirada compasión hacia las víctimas y airada rabia contenida hacia los verdugos. Si el artículo trata alguna cuestión política, el tono es de irónica amonestación cuando critica alguna medida tomada, y de seguridad cuando declara sus ideales. Si es un breve pero intenso paseo por su pasado, el tono es melancólico; si la reflexión versa sobre la injusticia del olvido y la desmemoria histórica, el tono será de firmeza y conmiseración. Si el tema es el disfrute de un pequeño placer cotidiano -un paseo, un café, la lectura del periódico, la audición de un concierto o una visita a un museo-, el tono es de gozoso y epicúreo deleite. El tono de su prosa se hace radiante cuando comenta alguno de los libros que la han gustado. En cada caso sabe encontrar el tono necesario para inclinar favorablemente la disposición del lector a favor de la tesis.

Cuando Muñoz Molina describe, que es en la gran mayoría de las ocasiones, la descripción es morosa y detallada; los sustantivos son acompañados por adjetivos inesperados, parejas de adjetivos, complementos del nombre enumerados, sinestesias, greguerías, comparaciones... Pero, cuando el tono es irritado, la frase se hace contundente, corta, tajante. “La broma ya cansa, por repetida y por embustera, pero a mí, más que irritarme, me sirve para cobrar conciencia del cambio de los tiempos y de las generaciones de nuestra menesterosa literatura. Queda del franquismo una mala leche profesional, conspiradora y bronquítica, una propensión enrarecida al chisme y a la malevolencia que algunos despistados toman aún por agudeza.” (Muñoz Molina, 2000, 80).

Es cierto que en aquellas columnas en las que nos encontramos un Muñoz Molina enfadado, la frase tiende a ser más austera y sentenciosa, pero, con todo y con eso, Muñoz Molina mantiene ese estilo un tanto torrencial, plagado de enumeraciones, comparaciones... Un estilo basado en la elección de la palabra exacta. Ni siquiera en su obra más “periodística” -*La huerta del Edén*- abandona su estilo torrencial; aunque es evidente que, dado que se trata de artículos en los que domina la irritación, el sarcasmo y la ironía, la frase tiende a ser más contenida. Por lo general, cuando el tono es

distendido, la frase se relaja, llegando a desbordarse en su extensión, pero manteniendo siempre una cierta lejanía del estilo barroco que puede caracterizar algunas de las columnas de otros escritores.

■ El mundo narrativo-descriptivo de Muñoz Molina

A la hora de analizar el mundo poético de las columnas de Muñoz Molina, no podemos evitar citar las palabras que un internauta toma de Manuel García Viñó, - escritor de los años sesenta, crítico literario y de arte, e inspirador y guía de *LA Fiera Literaria*, y que odia a los escritores de ahora (Millás, García Montero, Javier Marías y el propio Muñoz Molina)-. Así nuestro internauta recoge: “Dice Viñó que el discurso de este *rellenapáginas* consiste en “una concatenación de comparaciones, metáforas, imágenes y otros tropos, tan rebuscados que la mayoría produce un efecto cómico”. Poco después, le suelta un mazazo a sus crédulos lectores: “Tomar por literariedad lo que no es más que pedantería, ignorancia, incontinencia verbal, enrevesamiento inútil y antinovelístico, y prueba de provincianismo mental, es algo que sólo se le podría perdonar a lectores muy trabajados por la publicidad” (...)“A veces, los rebuscamientos de Muñoz sobrepasan los límites del chiste involuntario”.

Lo que para Gimferrer es un “estilo envolvente”, y para José-Carlos Mainer “curso fluvial rico en meandros”, para Viñó es ser un mero “rellenapáginas” mediante la concatenación de comparaciones, metáforas... que no muestran una maestría y una madurez en el manejo del lenguaje, sino “pedantería, ignorancia, incontinencia verbal, enrevesamiento inútil...”. No podemos tomar en serio las palabras de alguien que desde el rencor, “dispara a todo lo que se mueve”. Por ello no intentaremos siquiera rebatirlas.

El dietario fue la escuela de estilo de Muñoz Molina, recordemos que desde muy joven comenzó escribiendo artículos literarios en la prensa granadina, y que sus dos primeras obras publicadas fueron dietarios, Gimferrer en el prólogo a *El Robinsón urbano* define esta obra como “muestra de madurez inicial”, “libro esencial” y “carta de presentación que, como la carta robada de Poe, no fue advertida por todos al primer vistazo precisamente porque era mucho más valiosa que lo que resultaba entonces concebible imaginar” (Gimferrer, en Muñoz Molina, 1993, 8).

El carácter retrospectivo de la obra dietarística de Muñoz Molina condiciona el valor evocativo de sus columnas; valor que se va formando en la dependencia de la narración y la descripción. Ambas están tan estrechamente relacionadas que llega a ser difícil en ocasiones distinguir donde acaba el relato y donde comienza la descripción. Tal vez se deba a que cuando Muñoz Molina relata unos hechos, ya sean del presente, ya pertenezcan al pasado, lo hace transmitiendo no sólo lo ocurrido, sino también la percepción, las sensaciones y las emociones que sienten los personajes que en ellos intervienen.

La narración-descriptiva de sus columnas depende de cuatro elementos: la realidad, la invención, el recuerdo y la citación. Muñoz Molina, o su máscara -el narrador-, maneja los cuatro elementos citados formando imágenes de continuidad entre los distintos planos narrativos. Nos presenta los hechos como si se proyectase una película ante nuestros ojos. Este es un efecto que consigue a través de una técnica que imita al “feedback” cinematográfico. De esta forma actualiza el pasado como si fuera presente. Para ello hace uso del presente, tanto si lo que nos cuenta ha ocurrido recientemente, como si pertenece al pasado.

Un ejemplo de hechos acaecidos en el pasado es “El valor de un testigo”, columna en la que recupera el recuerdo de una víctima del nazismo; “Nadie que viera por la calle al profesor Klemperer diría que ese hombre tiene algo que temer de la autoridad: parece viejo, aunque no ha cumplido los sesenta años, sonrío, con educación y timidez en las fotos, suele ir del brazo de su mujer, Eva, que no es judía (...)” (Muñoz Molina, 2002, 117). Los lectores vemos ante nuestros ojos a este profesor que en los inicios del nazismo disfrutaba de su vida sin prever que pronto se convertiría en un ser, estigmatizado y perseguido.

Ejemplos de acontecimientos del presente de Muñoz Molina hay muchos, tan sólo referiremos un caso, “Los libros del tesoro”, en la que nos relata un relajante paseo dominical por las calles del Madrid de los Borbones, y su visita a la exposición de libros antiguos, celebrada en el hotel Wellington, “En un mediodía perfecto de domingo otoñal, con niebla húmeda, luz gris y hojas de castaño levantadas por el viento en las avenidas sin coches, en ese domingo de noviembre que es ya el primer domingo del invierno, Madrid casi parece la capital de otro país, una capital culta, nobiliaria,

arbolada, con museos neoclásicos y bibliotecas imponentes a las que peregrinan los eruditos del mundo anglosajón; (...)” (Muñoz Molina, 2000, 35).

Muñoz Molina considera que cada personaje viene definido por el ambiente que le rodea, de ahí que se recree tanto en la descripción de los ambientes y escenarios en los que se mueven los personajes y mezcle narración y descripción. Las descripciones son precisas, con unas leves pinceladas que apuntan simbólicamente hacia una intencional dirección del cuadro intelectual y psicológico de los personajes. Hay numerosas pruebas de ello, como la descripción de los duros trabajos de la aceituna en “Aceituneros”; la de Hitler en “Semilla venenosa”; la de Bioy en “Un recuerdo de Bioy”, la de una víctima del terrorismo etarra en “El infierno de otros”...

En ocasiones la mezcla de los dos planos, el descriptivo y el narrativo es tal que las palabras del personaje que está describiendo se superponen a las del narrador que lo están describiendo, “Estremece mirar en una foto de este periódico la cara joven y gallarda de esa mujer que está acosada por la muerte y que lleva en el alma el dolor sin alivio por el asesinato de su padre (...) En la radio, una de esas tardes de calor y absoluto desaliento civil, escucho la llamada de la hija de un guardia civil asesinado hace diez o quince años: cuando a nosotros nos mataban, no le importaba a nadie (...)” (Muñoz Molina, 2002, 231).

Las descripciones de Muñoz Molina son dinámicas, desde la acción se simula la inmediatez de la imagen ante la mirada; es como si estuvieran pasando ante los ojos del narrador los hechos, las palabras y los espacios que en realidad sólo existen en la representación imaginativa de los personajes o en la del propio autor.

No se trata de descripciones instantáneas que copien la realidad, él es un testigo desinteresado y sus descripciones viven y se elaboran como un eco, en su recuerdo. Sus descripciones son pinturas llenas de emociones que buscan despertar en el lector esas emociones que él transmite. Muñoz Molina no nos ofrece una realidad engañosa, sino que nos ofrece la nostalgia del color y de la línea, no de lo que ve, sino de los que vio en un instante antes.

Muñoz Molina presenta una descripción en la que se aúnan los rasgos descriptivos del realismo del XIX y la riqueza expresiva de los modernistas y

posmodernistas del XX. Este escritor tiene acostumbrados a los lectores a unas descripciones altamente poetizadas, intercaladas en los segmentos de la narración. Tanto en sus novelas, como en sus dietarios (exceptuando *Ardor guerrero* de mayor compromiso referencial) en todas ellas, podemos comprobar una abundancia del elemento adjetivador, su cuidada selección y colocación en la cadena escrita; el uso de la sinestesia, de la metáfora, de la sinécdoque, de la metonimia, de la greguería, del esperpento y como no de la comparación, que nos viene a demostrar la cuidada elección de los términos, su colocación y las relaciones que se establecen entre ellos; es decir, una riqueza estética que nos ayuda a descifrar la personalidad de Muñoz Molina como escritor. Pasemos a ver ejemplos de alguno de estos recursos.

Como decíamos, Muñoz Molina siente predilección por los adjetivos inesperados: “gestos omnívoros”, “modas indumentarias”, “individuo soluble”, “hombres opacos”, “ciudad agrisada”, “extensiones desventradas”. La selección se hace más evidente todavía en la asociación de adjetivos o sustantivos, inesperados de por sí e inesperados en su asociación: “territorios finales y secretos”, “sobrio y gris cemento”, “música lúcida y violenta”, “máscara sucesiva y secreta”. También es fácil encontrar la adjetivación sinestésica: “umbrías sonoras”, “un domingo pálido, mansamente apaciguado en la melancolía”, “hedor abismal”, “fragancia de umbría”. Son descripciones borgianas, hábiles e imprevisibles para el lector.

Hemos podido observar que Muñoz Molina hace un uso preferente de imágenes y adjetivaciones referidas al mundo de la pintura (colores, formas, consistencias, indicaciones precisas sobre la luz) que responden, por un lado, a un cierto sentido cinematográfico, pero, también a su pasión por el arte (no olvidemos que ha cursado Historia del Arte). “Hemos tenido en la sierra de Madrid un otoño dorado y lento, lluvioso, un tiempo grávido de frutos y delicado de colores, el amarillo y el rojo de las hojas caídas sobre el verde brillante de la hierba, los castaños incendiados como por una luz inmutable de atardecer, los membrilleros con las ramas dobladas por el peso de su fruta de oro mitológico” (Muñoz Molina, 2002, 195). Esta descripción tan cinematográfica y tan plástica es el inicio de “El misterio de la lentitud”, artículo en el que elogia al mismo tiempo la obra de Victor Erice, *El sol del membrillo*, y la del pintor Antonio López.

En este mundo poético-descriptivo abundan las metáforas: “hay lunáticos que viven como náufragos o como ermitaños abrasados por las alucinaciones del desierto...”; las animalizaciones: “el chamizo la cubre como un caparazón para su anchura fofa de galápago”; y el esperpento, es el caso del capítulo XVIII de *Ardor guerrero*, auténtica “esperpentización” de las cocinas del cuartel. Manhattan se le presenta a Muñoz Molina en toda su inhóspita crudeza una tarde tras varios días de lluvia, “En la grisura del cielo bajo, en el ladrillo gangrenoso de las medianerías, en los ángulos cortantes de las esquinas, en la velocidad con que camina la gente bajo los paraguas, en la obscena glotonería con que alguien se come un perrito chorreante de mostaza o se mete de un golpe un trozo de pizza en la boca muy abierta (...) hoy descubre uno, hostigado por la lluvia, que ésta es una ciudad en la que no hay tregua ni misericordia (...)” (Muñoz Molina, 2004).

El uso de la greguería, si bien es más abundante en sus primeros dietarios, de nuevo la volvemos a hallar en *Ventanas de Manhattan*: “El hombre talado por la cintura que vende lotería sentado”, “las persianas metálicas de los bares decapitan la aventura inédita o fracasada de los impostores”, “(...) en el subsuelo de todos los cementerios agoniza una multitud de sepultados en vida que excavan entre los muertos y las raíces de los cipreses como animales ciegos o buzos extraviados en la más profundo de un océano mineral”, “La oscuridad es un navío submarino”, “cada uno en su cubículo, en su viñeta de tebeo”.

El verso, es un recurso que, de forma sutil, desautomatiza el lenguaje: “los hondos portales que en la noche del Albaicín invitan a pisar el territorio misterioso de los gatos y la sombra”; “el tiempo se hizo escueto y rosa”. Así mismo son constantes la enumeración: “Las cosas que usaban los pobres, las cajas de cerillas, las hojas de periódico cortadas y clavadas en un gancho, el mismo gancho herrumbroso que hay en la pared (...)”.

La anáfora es usada para llamar la atención sobre el tema que le preocupa, así en “Mayo 1968: un testimonio” cada uno de los párrafos comienza por “En mayo del 68” insiste en la realidad caquexica de la sociedad española frente a los adelantos tecnológicos y la revolución social que se respiraban fuera.

La pertinaz lluvia del otoño neoyorquino es “un presente eterno”. Esta sensación de agobio tras días y días de lluvia persistente, la trasmite al lector repitiendo numerosas ocasiones la palabra lluvia y sus derivados, y palabras relacionadas con su campo semántico (humedad, paraguas...); pero, sobre todo, mediante la anáfora a lo largo de todo un párrafo. Cada vez que inicia una frase, lo hace con “Llueve”, “Sigue lloviendo”.

La acumulación es otro recurso que Muñoz Molina utiliza cuando quiere dar la sensación de obsesión, agobio..., como ocurre en el capítulo 20 de *Plenilunio*, en el que a lo largo de tres páginas repite veintitrés veces la palabra “manos” para proyectar en el lector la obsesión del protagonista por sus manos. En “La fiesta ajena” nos remite a un recuerdo de su pasado. Lo que nos relata son cosas que pertenecen al pasado y que nunca volverán a suceder, esta idea queda perfectamente plasmada al repetirse en tan sólo veintisiete líneas nueve veces la palabra “pasaba”.

Las preguntas y exclamaciones retóricas, que son escasas en sus primeros dietarios, se hacen abundantes a partir de *Las apariencias*, sobre todo en aquellas columnas en las que el autor quiere expresar la ironía, el asombro o el enfado, así leemos, “¿No les dará de leer a sus hijos, si los tiene, no les guiará nunca de la mano para que tracen una letra, no sentirá nunca la tentación de hojear perezosamente un libro o un periódico, tumbado en un sofá? ¿Estará proscrito el papel sólo para la escritura y la lectura, o lo reprobará también para la higiene (...)” (Muñoz Molina, 2000, 269); “le exigiría una licencia municipal para que no desluciera, con su barba desaliñada y su hábito viejo de fraile mendicante, los lujos internacionales de un campeonato mundial?” (1996, 163).

Estos son dos de los muchos ejemplos que podemos encontrar; en ambos casos, la interrogación aparece con los signos escritos, pero hay otros muchos en los que son omitidos, “Quién puede saber, además, cual es la hondura del dolor de los animales, cómo es su angustia, o su terror, su soledad, su desesperación” (2002, 112); “Qué sentiría Tete Montoliu, rodeado de oscuridad y de presencias rumorosas en un club de Barcelona o en el escenario del Palau, cuando tocara por última o penúltima vez esa canción que ahora escucho yo” (Muñoz Molina, 2002, 194). No se trata de interrogaciones indirectas, sino directas, en las que el autor ha elidido los signos. Pero no por ello pierden su fuerza expresiva, todo lo contrario, el efecto es un tanto desorientador, ya que al carecer de la

referencia ortográfica, el lector debe hacer un mayor esfuerzo hallando el final de la pregunta.

La ironía -a la que ya nos hemos referido antes-, la acumulación de sintagmas paralelos, la unión de asociaciones sorprendentes..., son alguno de los recursos utilizados de forma magistral por Muñoz Molina, demostrando una rotunda voluntad de estilo al combinarlos a lo largo de toda la obra, dando la impresión de naturalidad y nunca de engolamiento.

Muñoz Molina hace uso de esta profusión de elementos, pero sobre todo es fiel a uno aprendido en Borges, la comparación, “De plus, ce monde poétique se perçoit grâce aux marques rhétoriques, aux comparaisons et aux chaînes analogiques » (Isabelle Steffen-Prat, 2006-2007, 49). Geneviève Champeau en su artículo “Comparación y analogía en *Beatus ille*” comenta que en ésta su primera novela aparecen más de 500 comparaciones. La comparación es un rasgo que define el estilo de nuestro autor, él la prefiere a expensas de la metáfora. En ésta, una realidad suplanta a la otra, mientras que en la comparación Muñoz Molina suma las sensaciones que aportan los dos elementos.

Llama la atención que en un artículo periodístico se use de forma constante la comparación, cuando se trata de un recurso que no da soporte a la realidad. Para el estilo periodístico, la comparación es imprecisa y aporta una gran dosis de subjetividad. Pero lo que realmente pretende Muñoz Molina al usar este recurso, no es precisar la realidad, sino poetizarla, al tiempo que plasma en ella su “yo”. El recurrir al “como” y a sus variantes, “como si”, “como quien”, “igual que” lo que se consigue es recalcar la dualidad entre el “yo” del autor y la realidad que intenta describir, no en sí misma, sino en sus aproximaciones analógicas.

Véanse estos ejemplos:

“Los dedos abiertos entre los cuales se asoman los ojos como a una celosía”,
(Muñoz Molina, 1997, 260)

“Él no es el único en segregar el veneno que muy pronto intoxicará a muchos millones de seres humanos, pero sí tendrá enseguida la virtud de reconocerlo en los otros y despertarlo en ellos como una pasión, como un sueño, como un programa político de dominación y exterminio” (Muñoz Molina, 2002, 146)

“Más arriba, según se sube hacia el norte, empieza el gran comercio de lujo, (...) custodiadas por guardianes sacerdotales de trajes de Arman y cabezas afeitadas, despejadas como interiores japoneses, con vitrinas blindadas en escaparates del tamaño de una caja fuerte en los que se exhibe un pañuelo de seda, una pulsera de brillantes, más como objetos de culto que como mercancías en venta.” (Muñoz Molina, 2004, 236).

Estos son sólo tres ejemplos de los muchos que podemos encontrar en su obra. Pero, en verdad, ¿consigue describir lo que se presenta ante sus ojos, o lo que hace es dilatar la frase haciéndola más confusa?

En realidad, con ello consigue un efecto de simulacro, él es consciente de lo imposible que resulta para un escritor plasmar con exactitud el instante, lo que ve o vive; por ello, usa la enumeración y la comparación, en un intento de crear este mundo ficticio. En ocasiones su multiplicación alarga la frase volviéndola más compleja. Pretende una mejor comprensión, pero, la concatenación de enumeraciones y de comparaciones consigue el efecto contrario, un laberinto asociativo, un laberinto sintáctico y semántico en el que, el lector que no está preparado, llega a fatigarse y a perderse. “En Central Park la música se anuncia entre el rumor de la hojas de los árboles y de las hojas secas ya caídas, amarillas, rojas, de color de cuero gastado, de vino viejo, de madera oscura.” (Muñoz Molina 2004, 263).

Es un intento de definir lo indefinible; él es consciente de que las palabras sin más no bastan, por ello la necesidad de multiplicar los recursos descriptivos, en un deseo de descifrar un mundo que no puede aprehenderse en sí mismo, “La comparación es un instrumento privilegiado de una escritura analógica que compensa la imposibilidad de definir multiplicando los ecos entre los diferentes componentes de la diéresis y dentro del mismo discurso (Geneviève Champeau, 1997, 115).

La densidad de su prosa parece estar dictada por su propia intuición, sin que el autor deba pensarla mucho, brota de su propia voz, como si esta fuese natural, Muñoz Molina escribe como respira. Este era el estilo que él quiere conseguir, el que aprendiese de Pla, de Onetti, de Galdós, de Faulkner, Borges, Marsé o Cervantes, un estilo en el que la retórica no se convierta en engolamiento, sino que sea un mero instrumento al servicio del escritor para acercar la obra al lector.

El estilo inconfundible de nuestro autor se hace más envolvente en *Sefarad* y en *Ventanas en Manhattan*. En ésta última, los lectores, viajamos con Antonio Muñoz Molina a Nueva York, nos sentimos partícipes de estos instantes gracias a la instantaneidad con la que el autor los transmite, para ello hace uso constante del presente actual o habitual, un tiempo verbal que acrecienta la sensación del fluir de la vida reflejado por el ritmo rápido de la frase. Pero lo que realmente permite al lector presenciar lo que el autor nos cuenta, es el hecho de que lo hace como si colocase una cámara delante. La descripción y la narración son tan minuciosas como las que nos proporciona una cámara de cine. La cámara son los ojos del autor, aunque en dos ocasiones cambie el punto de vista narrativo y la sitúe en los ojos de otro personaje.

■ Presencia del “yo”

El dietario es un género persuasivo, y como hemos podido ver la persuasión se consigue por medio de los recursos propios de la retórica argumentativa, por medio de la riqueza estilística de la columna y en gran medida por medio de la presencia del “yo” del escritor, un “yo” con el que los lectores se sienten directamente identificados.

El autobiografismo es un rasgo que presenta toda la obra de Muñoz Molina, y en el caso que nos ocupa, sus dietarios. En ellos encontramos una dimensión comunicativa en la que él pretende narrar e interpretar la realidad desde su “yo”. Es evidente que presentan una forma elocutiva, por lo que implican un destinatario, el lector, al que desea persuadir, o cuando menos conmover, ante el que despliega su auto-representación, y al que le pide una respuesta activa y comprometida.

El “yo” de nuestro autor interviene de muy diversas maneras en sus columnas. En primer lugar, él como autor se representa textualmente en la voz y el punto de vista del narrador –máscara inmanente situada en el presente de la escritura-. Por otra parte, Muñoz Molina acude a otras técnicas, todavía más directas para acercarnos a su vivencia e imponer su “yo” como fuente del texto que estamos leyendo. Destaca el uso sistemático de las formas personales y posesivas de la primera persona del singular, “Y entonces veo a un negro sentado...”, “Este otoño ya no veo desde la venatan las salas de ensayos...”, “Me llega de Barcelona, como un tesoro inesperado y plural...”, “Me acuerdo de ese dibujo de Escher...”. Se trata de una manera de salir directamente como

individuo en su columna, de ser un elemento vivo siempre presente y activo y de darnos a conocer en todo momento lo que siente y piensa.

Es cierto que predomina el uso de la primera persona del singular, pero ello no descarta el uso de las otras formas personales. La tercera persona queda reservada para las descripciones, que podríamos llamar de plano general, descripciones detalladas y minuciosas, en las que Muñoz Molina es un mero testigo fotográfico. También usa la tercera persona cuando presenta una reflexión o una sentencia; de esta forma da la impresión de que la reflexión la hace en voz alta, dirigida al lector y a un tiempo a él mismo.

El uso de la segunda persona es un verdadero ejercicio de introspección, asistimos a un diálogo interior en el que el “yo” de Muñoz Molina apela a otro “yo”. “Eres quien ha vivido siempre en la misma casa y en la misma habitación (...) eres quien huye sin sosiego y no encuentra amparo...”; “Cambias de vida, de habitación...”, leemos en “Eres” capítulo-novela de *Sefarad*, en el que el autor reflexiona sobre su “yo” formado por los múltiples yoes que ha sido, pudiera haber sido, es o pudiera ser.

El dietario es una carta abierta al lector, un diálogo con el otro, por ello Muñoz Molina cambia de persona e introduce la primera persona del plural con el deseo de incluir al lector al tiempo que habla de su “yo”. “Ante nosotros, sobre la mesa de noche, en nuestro cuarto de trabajo...”; “Hay otros mundos, pero están dentro de nosotros, ocultos tras la piel...”; “Nos parece extraño y a veces aterrador ese mundo...”. De esta forma nos incluye en las observaciones, nos hace compartir sus vivencias o recuerdos al tiempo que nos los refiere. Sus columnas se convierten en memoria colectiva de una época; los recuerdos individuales son presentados con un enfoque generacional. Se trata de una toma de conciencia del presente y del pasado que pasa de ser individual a hacerse colectiva.

El salto de la primera persona del singular a la primera del plural es frecuente en las columnas de Muñoz Molina. Este “nosotros” incluye al “yo” y al tiempo a los lectores con quienes pretende compartir sus reflexiones. De esta forma, “La frontière entre un “je” littéraire tout-puissant et un “tu” lecteur et passif s’estompe » (Isabelle Steffen-Prat, 2006-2007, 50). La asociación entre el « nosotros » y el uso de la comparación, al que antes aludíamos, obliga al lector a tomar parte, la complicidad entre

autor y lector. En sus columnas Muñoz Molina nos presenta su subjetividad, al tiempo que obliga al lector a descubrirse a sí mismo al encontrar la subjetividad de otro.

El cambio de una persona a otra es imprevisto, en un mismo párrafo pasamos de la primera del singular a la tercera, de esta a la primera del plural o de ésta a la impersonal –ya sea esta gramaticalizada, o se trate de la falsa impersonal con uno o alguien–, “Hubo alguien que tal vez no hubiera caído en la trampa...”; “Uno se bebe su cerveza y las mira...”; “Hoy, esta mañana, uno se levanta, y corre las cortinas...”; “En la casa de alguien hay una parte del secreto de un alma.” El uso de la impersonal le ayuda a señalarse al tiempo que nos señala a los lectores de forma individualizada al tiempo que colectiviza la reflexión o la experiencia que nos presenta.

Si llevamos a cabo un análisis del uso de las formas personales a lo largo de su obra dietarística, podremos deducir que el uso de la impersonal es mayor en los primeros dietarios, en tanto que a partir de *Las apariencias*, predomina la primera persona del singular y la del plural. Tal vez ello se deba a que en sus primeros dietarios, como en sus primeras novelas Muñoz Molina habla a través de la tercera persona o de un alter-ego, y que es en su segunda etapa cuando, tras encontrarse a sí mismo, se descubre ante el lector y se presenta de un modo más directo, sin subterfugios.

La presencia del “yo” no se limita al uso de las formas pronominales. Abundan las referencias a lecturas, a actividades personales que son, en la mayoría de los casos la base de su discurso. La correspondencia de Flaubert o las Cartas de Stendhal, una nueva edición del Quijote, el estreno de una obra de Max Aub, *San Juan*, el aniversario de la Muerte de Antonio Machado o del nacimiento de Lorca, la publicación del diario de Azaña, la visita a la biblioteca, a una librería, el papel del escritor, la lectura de Marsé, de Eça de Queiroz....

Actividades tan cotidianas como asomarse a la ventana, salir a dar un paseo, recabar información para escribir una novela, apagar el ordenador, reflexionar a partir de una noticia, son una excusa para presentar su “yo” ante el lector: “Veo una hilera vertical de ventanas...”; “Saliendo a la Quinta Avenida desde la calle 57 me topo con el desfile del Columbus Day...”; “Una vez le pregunté a un policía especializado en homicidios...”; “Una de las fotos más impresionantes que conozco fue tomada en Viena, el día 1 de agosto de 1914...”; “Apago el ordenador, algo mareado, salgo a la calle y el

primer golpe de aire frío y el sol de la mañana me despejan...”; “Ahora leo la noticia de la ejecución de ese alemán que tardó 18 minutos en morir asfixiado en la cámara de gas y pienso en tantas personas amables que he conocido en Estados Unidos...”

Asimismo, aparecen a menudo elementos familiares, referencias a amigos, a personas de su familia o a su propia persona “Un amigo mío muy querido estaba paseando por Roma...”; “Una amigo mío muy querido, que trabajó un tiempo, en los lejanos años de la hegemonía socialista...”; “...guardo imágenes indelebles de días de mi santo, que era también el de mi madre, el de mi abuelo paterno, el de toda una multitud de primos y vecinos...”. Otras referencias nos remiten a circunstancias cotidianas o vitales sacadas de su propio entorno, su perro, sus viajes en tren, el tiempo que pasa, los veranos, la llegada del otoño, las ferias del libro, las librerías de viejo que visita en España y en Estados Unidos.

¿Qué decir de la selección del lenguaje, y su colocación en la frase? Muñoz Molina cuida primorosamente la palabra y la sintaxis; utiliza la palabra justa, cargada en todo momento de su evaluación y su afectividad, y elige la sintaxis más adecuada al tema que trata. Esta selección –tanto semántica, como sintáctica- es una forma más de proyectar la subjetividad en el lenguaje, de participar como sujeto de la enunciación.

Una de las marcas del “yo” dentro de un texto, dejadas de forma consciente o inconsciente, es la intertextualidad. El intertexto, dice Javier del Prado Biedma⁴² es el eco secreto de un mundo de lecturas, que para todo escritor, lo reconozca o no, son el indicador más fiel, libremente elegido y azaroso, de la formación de su conciencia moral y estilística

El uso de citas de grandes autores o creadores de arte en general le permiten a quien las usa ilustrar sus reflexiones, reforzándolas y, esto le da cierta autoridad. Al tiempo que introduce algo ajeno a su texto, se adueña de un nuevo elemento. A demás de tener una función ornamental la cita participa de la ampliación retórica del razonamiento. Este recuerdo personal, es una forma de irrumpir en el texto, no de forma vanidosa -mostrando su cultura-, sino de una forma individualizada. Una cita no es una digresión o redundancia sino un nuevo argumento que se adentra en su texto.

⁴² *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1994.

Como en toda obra dietarística, la de nuestro autor está llena de referencias culturales, a la pintura, a la música, pero sobre todo a la literatura, él se ha confesado ante todo y sobre todo como lector. Estas constantes referencias que Muñoz Molina hace en sus lecturas se debe a dos causas interrelacionadas; en primer lugar, al estilo de escritor eminentemente autobiográfico que impregna toda su obra; y en segundo lugar, al hecho de que un libro no es un producto aislado, sino que, surge gracias a los ecos-influencias que su autor ha heredado de sus lecturas o experiencias culturales paralelas - las canciones que escuchaba en su cuarto o en los bares de su ciudad natal, -Úbeda-, o las películas de cine clásico que veía en el cine y que pertenecen a su acervo cultural, a su autobiografía.

Un escritor escribe en función de lo que ha leído. Es obvio que Muñoz Molina se ha creado su propio caudal de lecturas, su propia tradición en la que ha incluido tanto lecturas clásicas como actuales. Algunas de las influencias que detectamos en Muñoz Molina pueden considerarse como convenciones, es decir, propias de los escritores de la época en la que escribe -Poe, Joyce, Quincey, Wilde, Baudelaire, Rimbaud, Kafka...-, son lecturas “de moda” de sus años de formación.

Del mismo modo, el tipo de películas a las que alude, -el cine negro americano, cine que se proyectaba en las salas de la época, que declaran haberlo visto autores como Tereci Moix- y la música que se escuchaba, Lou Red, Los Rolling Stones, James Morrison..., son lecturas, películas y música que en gran medida reconoce haber escuchado por “inercia” y no por preferencias personales. “Quedarse anticuado es un error que desde Baudelaire se volvió imperdonable, pero ser moderno sin interrupción en este casposo país cuyos políticos más audaces tienen puestos los ojos en el siglo de las Luces es una hazaña no siempre exenta de suplicios (...) Apenas comprados en las trastiendas de ciertas librerías los tomos de Wilhelm Reich que editaba Ruedo Ibérico, y cuando aún no terminábamos de entender los misterios de Orión, hubo que apresurarse a olvidarlos, por que había que leer con urgencia Sade y Bataille (...) (Muñoz Molina, 1993,42).

Si bien estas influencias corresponden a una convención, otras sin embargo son propias, intensas e individuales. Autores como Borges, Proust, Stendhal, Cervantes, Pla, Aub, Onetti, Flaubert, Bioy Casares, Magris, Ayala, Lawrence Durrell, Marsé, Camba, Savater... son citas constantes, sobre todo en los artículos del ámbito literario

(“Buscando un regalo”, “Signos de perfección”, “El porvenir es largo”, “Viajeros en prosa”, “Novelas sin épica”, “El escritor invisible”, “Un recuerdo de Bioy”...) Son “presencias reales e invisibles que vivían conmigo en mi habitación de alquiler y no han dejado de acompañarme desde entonces” (Muñoz Molina, 2002, 133). De todos ellos se declara deudor, de todos ha aprendido algo: una actitud ante la creación artística, tener algo que decir y hacerlo con precisión y humildad.

Como señala Isabelle Steffen-Prat: La “marque intertextuelle, convivence littéraire” es una de las características de la crónica. No se trata de referencias invisibles, sino evidentes y reconocibles para el lector. “La chronique est en réalité une fenêtre de complicité ouvert dans le journal car c’est de façon délibérée que le lecteur choisira de lire un article d’Antonio Muñoz Molina, connaissant les codes de la chronique, son désir tendra vers une recherche des marques littéraires ». (Isabelle Steffen-Prat, 2006-2007, 45). Las referencias literarias constituyen para los lectores una satisfacción intelectual y un reconocimiento y complicidad con su autor.

Acerca de este rasgo de la narrativa de Muñoz Molina, Andrés Soria Olmedo, comenta: “Lo más peculiar y notable de este escritor es quedar siempre abierto, hacerlo siempre depender de una incesante renovación, una indagación determinada por unas lecturas que se han ido escorando hacia el ámbito anglosajón, aunque sin desdeñar lo francés (...) en una tenaz y sabia perspectiva supranacional (...) (Andrés Soria Olmedo, 1998, 36). Este es uno de los rasgos más atractivos para el lector, quien, según palabras del propio Andrés Soria Olmedo, “juega una partida de ajedrez” al sentir el eco de las otras voces entretejidas con el pulso de la realidad.

Las citas literarias que introduce Muñoz Molina presentan una gran variedad. La más sencilla, y más común es cuando hace de un escritor el centro de la crónica. Rastreando sólo las que aparecen en *La vida por delante*, de las más de sesenta y cinco referencias que hemos podido encontrar, las más numerosas son los escritores de lengua española (Cervantes, Quevedo, Clarín, Galdós, Baroja, Cernuda, Lorca, Machado, Ayala, Aub, Cela, Ussía, Borges...); pero, los escritores de otras nacionalidades están también presentes (Baudelaire, Flaubert, Stendhal, Proust, Joyce, Fitzgerald, Faulkner, Nabokov, Chandler...). Entre todos ellos, los más citados son Borges al que alude en treinta ocasiones, Cervantes en veintidós, Proust en dieciocho y Faulkner en doce.

Pero estas referencias directas de los nombres como presencias reales en la crónica no son las únicas. Hay otras veces en las que la alusión al escritor es indirecta, a través de los temas que trata, como el deseo de aprender, la creencia en la educación, en la memoria, que son anhelos que encuentra también en Borges, en Savater o en Proust; con Cervantes y con Flaubert comparte el que no hay que ver la realidad a través del filtro deformador de la literatura; y con Pla la forma de mirar.

En todos y cada uno de ellos, de los que aquí hemos entre sacado y de los otros autores que le han influido presentan algo en común, una misma actitud ante el arte y ante la vida, el epicureísmo, “una celebración de los instantes de plenitud y belleza de la vida, del fulgor del tiempo recobrado gracias a la memoria y a la literatura” (Muñoz Molina, 2002, 266). Son modelos que siempre le han guiado en esta pasión por la literatura, e incluso podríamos decir que en gran medida la han despertado el afán por alcanzar en su obra lo que ellos ya consiguieron.

Las marcas literarias son un diálogo entre las tres partes, el escritor citado, Muñoz Molina y el lector. Estas marcas intertextuales forman parte de la estructura de la crónica y representan una concepción de la realidad diferente a la que presentan los artículos de información netamente periodística.

■ Interpelación al lector

Conviene tener en cuenta que la creación de estos textos queda enmarcada en un texto reflexivo-argumentativo, es decir que su pretensión es retórico-persuasiva, una pretensión orientada al lector, de ahí la constante apelación a la que éste es objeto.

El lector es el destinatario –explícito o implícito- al que se intenta convencer de la autenticidad de lo que se cuenta en la columna. Para ello se buscan las estrategias más diversas. Se le otorga un papel de confidente, de espectador de monólogos interiores, de cómplice; se le incluye entre quien comparte las mismas filias y las mismas fobias; o bien es erigido en juez. En todos los casos es invitado a reaccionar frente a lo que se la presenta en la columna. El lector se siente incitado a tomar partido, a valorar los argumentos, a juzgar actitudes y reacciones que afectan a su propia realidad, en una palabra, a posicionarse, sobre todo en cuestiones políticas y éticas.

En sus columnas, al mismo tiempo que nos transmiten su yo, Muñoz Molina, interpela a los lectores, nos hace partícipes y confidentes de su vivencia y de su reflexión. Esta confidencialidad la deja siempre patente de forma constante, hace uso de fórmulas propias del lenguaje coloquial -“me han dicho, dicen, he pensado”-, mediante las que llama la atención al lector y se manifiesta como narrador “oral” de lo cotidiano. Se muestra cercano, como si fuese un conocido, un vecino quien nos refiere un comentario aparentemente intrascendente.

Hay otras muchas formas de interpelar al lector, la elección de los títulos de los artículos del dietario, pretendiendo con ellos llamar su atención intrigándole (“El maleficio de los nombres”, “Antifaz”, “El reino de las voces”, “Los bomberos pirómanos”, *Ardor guerrero, Sefarad...*) Esta selección refleja no sólo la implicación del yo del autor, sino también “elige” en cierta medida el público que desea que lo lea, unos lectores que compartan con él su visión de la realidad, y sobre todo sus lecturas, sus aficiones.

El uso de los deícticos, adverbios o demostrativos relacionados con la impersonal o con la primera persona del plural permiten al autor reflejar las situaciones respecto a su propia persona e incluir al lector en esta distribución espacial. Así mismo, la elección del tiempo verbal, predominando el presente en muchos casos, le permite acercar las reflexiones al lector, como si las estuviese refiriendo en voz alta. Este uso del presente en ocasiones es un presente habitual limitado por adverbios temporales que incluyen al lector en el relato. El aspecto imperfectivo de la acción expresada mediante el presente, el futuro o el pasado imperfecto, indica una acción en pleno proceso en la que autor y lector están participando.

En algunas ocasiones, Antonio Muñoz Molina hace uso del subjuntivo obligando al lector a elegir lo que debe “representar” sin darle las cosas fijadas. El tono imperativo y el interrogativo, interpelan directamente al lector, le plantean órdenes, ruegos, preguntas retóricas, provocando que el lector sea copartícipe. En la misma medida, podemos decir que nuestro autor apela al lector mediante los recursos estilísticos que dominan en toda su obra.

■ UNA NOTA FINAL

Como puede observarse en nuestro breve análisis, hay una retórica específica del dietario, basada en varios rasgos – EL “*ethos*” del autor, la estructura, el protocolo que inicia y cierra cada artículo, el título, el uso de las formas del yo, la intertextualidad, y la interpelación al lector-, rasgos que son compartidos por muchos de los dietaristas. A estos rasgos comunes, hemos de añadirles los rasgos estilísticos, que son propios y específicos de cada autor.

En Muñoz Molina se cumple aquello de que el estilo de un artículo es el estilo de quien lo escribe y sus recursos literarios permiten identificarlo entre un centenar de articulistas por su precisión lingüística, la fuerza literaria y la riqueza léxica que le define. Su prosa es sorprendente, hábil en el adjetivo y capaz de dotar de trascendencia el acontecimiento más trivial en virtud de una literatura urgente que transforma la realidad.

Muñoz Molina ha demostrado representar al columnismo español actual participando de las características inherentes al género y de la inquietud de llenar las páginas del periódico con lo mejor de la opinión desde la perspectiva personal de su mirada. Una mirada curiosa e incesante que combina con el dominio sorprendente de la palabra. Mirada y palabra, mezcla perfecta que hace de cada una de sus columnas, una pieza mínima y precisa para el lector.

Nuestro autor no es periodista, pero sí un escritor afiliado al periodismo de opinión, que convierte a este en auténtica literatura. Como articulista ha demostrado que se siente cómodo en este género, un género que le permite desplegar un pensamiento razonado y argumentado con plena libertad literaria. De hecho, se ha convertido en un representante de una ideología de corte socialdemócrata. Por otra parte, representa al escritor comprometido con su tiempo y con su ética cívica, exigente y reivindicativa de la memoria del pasado como cautela de futuro.

“He observado que los artistas mediocres o falsificadores tienden a hacer exhibiciones de la técnica y a explicar las dificultades y los sufrimientos de su oficio, todo lo cual despierta la adoración infalible de los especialistas” (Muñoz Molina, 2000, 20). Él no pertenece a este grupo, como a los grandes artistas se la reconoce por su naturalidad. Muñoz Molina no es trasgresor del idioma ni de la idea; su verdadero valor ha sido

apostar por la sencillez, la claridad y el compromiso ideológico. No defiende privilegios de ninguna clase, aunque parece gozar del privilegio de su representación. Muñoz Molina es en el panorama literario español contemporáneo una de las plumas con mayor prestigio e influencia. Su faceta de articulista le ha convertido en un autor convincente, imagen amplificada por el éxito de sus novelas. Pero a pesar de ello tanto su obra como su vida están presididas por un alto grado de “desprendimiento o de modestia, una disposición menos de soberbia que de gratitud (...)” (Muñoz Molina, 2000, 94).

4- LA NUEVA NARRATIVA

INICIO

En diferentes Historias de la Literatura, en revistas especializadas o en manuales de enseñanza podíamos encontrar una serie de tópicos o acuñaciones, *Mester de Clerecía* frente a *Mester de Juglaría*, *Renacimiento* en oposición a *Barroco*, *Romanticismo* frente a *Realismo*, *Generación del 98*, *Generación del 27*. Alguna de estas acuñaciones todavía perdura, pero, ahora encontramos otras que se repiten reiteradamente, *novela posmoderna*, *novela light*, *nueva novela*, *mestizaje de géneros*, *novela en crisis*. Si las primeras se han usado para facilitar el estudio y la enseñanza de la literatura de una forma más sistemática, los últimos son acuñaciones hasta cierto punto confusas. Nosotros intentaremos acercarnos a ellas y llegar a entenderlas.

La novela es un género que, desde su consolidación por parte de Cervantes, es mutante. Ya en la obra de su creador encontramos materiales ajenos a la ficción, y a lo largo de su historia, como género ha incorporado todo tipo de elementos. Bien es verdad, que comparando la narrativa actual con la del siglo XIX, por ejemplo, la actual ha incorporado tantas cosas ajenas a ella que para los lectores nos resulta casi imposible discriminar entre lo que es novela y lo que es otro tipo de narración, de ahí que naciese la acuñación de *género híbrido* o *mestizaje de géneros*.

Nuestra sociedad es tan vertiginosamente rápida que hemos perdido el relato oral. Por eso la novela actual vive con cierta nostalgia esos narradores “tipo Galdós”, cuyos autores eran conscientes de su artificio, oficiantes de una ceremonia sagrada en la que participan el escritor y sus lectores. A pesar de ello, en autores como el que nos ocupa, los lectores todavía tenemos la impresión de ese amor por narrar. En sus novelas, como en *Plenilunio* o *Sefarad* encontramos un río de palabras que se desborda y nos invade. Son historias de seres sencillos, en la mayoría de los casos derrotados, pero dignos, que luchan por hacerse a sí mismos, son los héroes cotidianos. ¿Son reales, son ficticios? ¿Son novelas, o en el caso de *Sefarad*, estamos ante un ensayo histórico?

Sí son novelas, si, por novela entendemos un género inclusivo, con cierto carácter imperialista, esto es, una estructura verbal en prosa que alberga, que admite, que invade -por ello lo de imperialista- formas expresivas diversas y que hace de la ficción su dominio; pero que no se encierra en ella, sino que se abre también a la historia, a los textos testimoniales y a la información. A partir de esta definición, bajo el término novela cabe prácticamente todo.

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, una novela es una “obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético en los lectores con la descripción o pintura de sucesos a lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de certidumbres”. Esta definición, como vemos asocia a la novela con la ficción, al género literario con invención. Pero el mismo diccionario da otro sentido a la palabra, un sentido que como veremos resulta en cierta medida antitético, “hechos interesantes de la vida real que parecen ficción”. En este caso se identifica novela con realidad, es decir lo ficticio con lo fáctico. Lo que es común a ambas es el interés por los lances, en el primer caso, producto de la invención, es decir dominio propio de la ficción; y en el segundo, reales, pero a un tiempo como si fueran fingidos, o que parecen inventados. ¿Tanto ha cambiado el género, como para que los nuevos relatos no puedan incluirse dentro de estas dos definiciones?

Los lectores podemos constatar que, en la actualidad, el número de escritores que publican novelas es tal que, apenas podemos abarcar una mínima parte de lo que se publica. Autores ya consagrados, como Jasé María Guelbenzu, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Álvaro Pombo, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Julio Llamazares, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina publican sus obras con gran éxito de público lector. Junto a ellos encontramos algunos que no han traspasado aún la frontera de los lectores minoritarios pero ya han consolidado una obra valiosa, original y muy permeable a la mezcla de géneros: Enrique Vila-Matas, Andrés Trapiello y Miguel Sánchez-Ostiz; y otros escritores en los que tiene evidente protagonismo lo memorialístico, como Carlos Castilla del Pino o Jorge Semprún. Pero la literatura española de hoy debe incluir también la narrativa de Carlos Casares, Manuel Rivas, Suso de Toro, Quim Monzo, Bernardo Atxaga, Ángel Lertxundi, Espido Freire...

Entre todos ellos se percibe una madurez, una coherencia moral, literaria, ética y estética que viene desde los años cincuenta hasta hoy. Entre todos ellos podemos encontrar una continuidad, una ejemplaridad elegida que constata una evolución en nuestra historia de la literatura desde la guerra. Pocos de estos autores más jóvenes desdeñarán las enseñanzas que obtuvieron de algunos autores de los 50 que fueron verdaderos referentes, Marsé, Benet, Ferlosio, Gil de Biedma, José Ángel Velente, Ángel González, los hermanos Goytisolo...

Por otra parte, en todas partes podemos leer el marchamo de “nueva narrativa”. ¿Existe realmente? ¿Ha cambiado ésta tanto que, por eso los editores y críticos usan esta acuñación? La respuesta es que sí; pero, ¿es éste el único momento en el que la narrativa ha cambiado? Consultando cualquier historia de la literatura, podemos constatar que en los primeros años setenta también se hablaba de una “nueva narrativa”. Pero, en realidad, esta acuñación respondió a un montaje de las editoriales para ampliar sus ventas. ¿Está ocurriendo ahora lo mismo?

No es nuestra intención realizar un exhaustivo estudio de novela actual.⁴³ Lo que nosotros pretendemos, es realizar un somero análisis de la narrativa del momento que nos sirva como marco en el que poder situar a uno de sus máximos exponentes, Antonio Muñoz Molina. De su importante obra narrativa, aquí sólo nos ocuparemos del estudio de las cinco que presentan una difícil clasificación y, que podemos considerar claros exponentes de la nueva narrativa: *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna*. Ninguna de ellas responde a los cánones establecidos para este género literario, ni por su temática ni por su técnica narrativa. Por ello, antes de profundizar en un estudio más pormenorizado de las cinco, creemos conveniente incluir este análisis que nos permita situarlas dentro de la nueva narrativa o la narrativa de la postmodernidad.

⁴³ Para ello hay estudios interesantes como los recogidos en el suplemento 1 del volumen 9 de *Historia y Crítica de la literatura española* de Francisco Rico, los publicados en *Ínsula* (Í, 572-573, 1994), los coordinados por Santos Sanz Villanueva en *El Espejo fragmentado* (Í 589-590, 1996), los reunidos en *Cuadernos Hispano americanos*, 1998, los trabajos sobre novela agrupados por *España contemporánea* (V, 2, 1992), las breves publicaciones del CPR de Cuenca, “Cuadernos de Mangana”; la obra de Jordi Gracia, *Hijos de la razón*, la de M^a Isabel de Castro García y Lucía Montejo Gurruchaga, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, la de Santos Alonso *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, los trabajos de Juan Oleza, Gonzalo Soberano, Gonzalo Navajas... son sólo una breve muestra de bibliografía tan amplia e interesante que podemos encontrar a la hora de profundizar sobre el tema.

Para poder comprender la narrativa actual, es necesario colocarse en una perspectiva que nos permita ver la novela de los últimos años. Así podemos establecer tres grandes grupos o segmentos conviventes en la evolución de la novela de los últimos años: la novela realista, con García Hortelano, Martín Gaité y Juan Marsé; la novela de ruptura con el realismo, con Juan Benet a la cabeza, y, por último, la novela actual o nueva narrativa, en la que adscribimos a Muñoz Molina.

El realismo pretendió dar a conocer a los lectores los problemas socio-políticos del momento dado que ellos –por causas, por todos conocidas- no podían acceder a esta información. La vinculación entre lo literario, lo colectivo y lo político era del todo inevitable; desde la literatura se pretendía hacer una oposición a las directrices de la Dictadura de Franco. *Tiempo de silencio* de Martín Santos supuso una inflexión en el realismo, incorporó nuevas técnicas narrativas. Aunque, según nuestro criterio y a pesar de estas innovaciones, esta novela sigue siendo una novela realista.

La superación definitiva vino de manos de autores como Juan Benet. Una nueva generación de escritores se enfrentaba a la labor de escribir con una nueva literatura que asumiese las influencias de la literatura hispano-americana, y las de la tradición anglosajona. Su función ya no era hacer partícipes a los lectores de lo que ocurría en el mundo –lo público y lo político ya habían cambiado, y la política quedaba relegada a ámbitos ajenos a la literatura. Ahora, lo que el escritor pretende es que el lector se cuestione su posición ética y estética en la sociedad. A esta época pertenecen escritores como Marsé, Juan Goytisolo, algunas obras de Delibes, del propio Cela, las primeras de José María Guelbenzu, de Luis Mateo Díez, de Javier Marías, de Juan Benet, de Félix de Azúa...

En 1975 Eduardo Mendoza y Juan José Millás publicaron *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras*, que abrieron el horizonte a lo que hoy se

⁴⁴ Desde el 75, año en que muere Franco, hasta el 85, penúltimo año del primer mandato de los socialistas, se ha dado en llamar de diversos modos, “decenio de la transición”, “década prodigiosa”, “decenio del desencanto” o “decenio de la afirmación democrática”. De todos ellos, tal vez los dos más acertados sean el que hace alusión a la transición de una dictadura a una joven democracia, y el que recoge la actitud de desengaño que presentó la sociedad ante el modo en que estos acontecimientos se estaban produciendo.

conoce como la nueva narrativa española actual. Eduardo Mendoza recupera la pasión de la trama bien contada que engancha al lector con una aparente fácil lectura. La obra de Millás abre de nuevo la ventana a la unión entre lo público y lo privado, y por consiguiente al realismo. Aunque éste se había mantenido latente tras el formato de novela policíaca. No debemos olvidar que en 1972 Vázquez Montalbán publica *Yo maté a Kennedy*, en la que aprovecha el género policíaco para poner en tela de juicio los cambios de conciencia y de sensibilidad de la sociedad española de los últimos años. Aunque ya antes, en 1966, Marsé y Juan Goytisolo, con *Últimas tardes con Teresa*, y *Señas de identidad* continuaban la estela del realismo crítico de *Tiempo de silencio*.

La muerte de Franco en 1975 ¿marcó el inicio de una nueva novela? Es evidente que no. Los editores y lectores esperaban la aparición de relatos escondidos en los cajones de los famosos escritores; pero las esperanzas fueron vanas. En ellos no había nada y, no había sido la censura la que había impedido la creatividad, sino, la acomodación de los escritores al panorama narrativo en el que estaban inmersos. José-Carlos Mainer establece tres motivos para esta parálisis, por un lado “la necesidad imperiosa de convivir con su propio pasado de español” que había pasado la dura posguerra; por otro, “la comezón de adoptar una posición ante el confuso universo moral de miedos, decepciones y egoísmos”, esto es verse obligados a tomar postura ante todos esos cambios que se estaban dando en su entorno; y por último, “la imposición de seguir escribiendo”, de seguir creando con originalidad, cuando nada de lo que les rodeaba les inspiraba esta originalidad, o bien sabían que sus obras no contaban todavía con una sólida y efectiva sociedad de consumo⁴⁵.

Esto ocurría en unos años en los que aparentemente tiene lugar un gran apogeo cultural, parece que la libertad ha permitido la eclosión de una vasta y rica vida cultural en España. Pero, en realidad, se trata de un espejismo que no resiste un análisis profundo de la realidad de esos años. “Cultura” en estos años, y aun ahora, es un término demasiado laxo. Por cultura se entendía todo, desde un festival organizado por la Concejalía de Festejos (como los que organizaba el propio Muños Molina durante los años en los que trabajó de funcionario en el Ayuntamiento de Granada), una verbena, una representación teatral de un grupo desconocido, hasta la publicación de una obra (subvencionada o no por una institución oficial). Son años en los que hay colas ante el

⁴⁵ José-Carlos Mainer, *De postguerra 1951-1990*

Museo del Prado, colas para escuchar una sinfonía, y colas para que un escritor firme su nuevo libro en una gran superficie. Son años en los que los conciertos de masas, las verbenas populares, las actuaciones de cantantes más o menos famosos se dan en la calle y gratis. Todo subvencionado, todo oficializado, todo para el “pueblo”. ¿Estamos de nuevo ante la máxima de la Ilustración “todo para el pueblo pero sin el pueblo”?

Bien es verdad que desde las instituciones podría haberse dedicado la misma proporción de dinero que se dedicaba a sostener estos eventos de masas, al sostén y mantenimiento de entidades educativas (Bibliotecas, Escuelas de Artes, Escuelas de Música...) o a la misma enseñanza. Pero, con todo y eso, si hemos de ser honestos, sin estos apoyos institucionales la sociedad española no sería hoy tan permeable y abierta a la riqueza cultural que se le ofrece desde cualquier ámbito del mundo.

Como recoge Ramón Acín, los años que siguen a la muerte del dictador son años de “confusión, de aguas revueltas y turbulentas que agudiza la ya existente desde al giro protagonizado por *Tiempo de silencio*, primero, y por los experimentalismos después...” (Ramón Acín, 1990, 25) Estos primeros años de la transición⁴⁶ son años en los que la efervescencia política lo dominaba todo, abundan las obras que se ocupan de los entresijos del anterior régimen, y de conocer los episodios secretos de nuestra historia. Eran ensayos o puro cotilleo político. Junto a estas encontramos la narrativa experimental de los que a principios de los 70 recibieron a etiqueta de “novísimos” o de “nueva novela española”.

La sensación de “desencanto” comenzó a dominar en la narrativa española, el mundo de la cultura parecía no moverse a pesar de esta aparente efervescencia cultural. Era el reflejo del “desencanto” que dominaba toda la sociedad y que quedó perfectamente representado por la película *El desencanto* de Jaime Chávarri⁴⁷. No puede

⁴⁶ Este periodo así llamado abarca desde la muerte del dictador, y concluye con el ingreso de España en la comunidad Económica Europea. Aunque estudiosos como Teresa M. Vilarós consideran que abarcaría desde 1973, año del asesinato del entonces presidente del Gobierno, almirante Luis Carrero Blanco, y 1993, año en que se firma el tratado De Maastricht. Pero, el periodo de la transición propiamente dicha comprendería los años 73 a 82 en los que quedan recogidos tres acontecimientos clave de nuestra reciente política: el asesinato de carrazo Blanco en el 73, la muerte de Franco en el 75 y el fallido golpe de estado en el 81.

⁴⁷ Esta es una película emblemática de aquellos primeros años de la transición. A través de la historia de la familia Panero, lo que esta película nos viene a representar es el desencanto de los padres que han perdido la figura a la que se enfrentaba su sistema de ideas, en el caso de los izquierdistas, o en la que se sustentaba, en el caso de los defensores del régimen dictatorial. Pero, también representa el desencanto de los hijos que comprueban que la herencia que sus padres les prometían legar se ha quedado en nada.

ser otra la actitud de la sociedad española ante las peculiares características de nuestra transición política, perfecta labor de encaje de bolillos, de pactos por parte de todos los partidos que lo contaminó todo y dejó a toda la sociedad en un estado de parálisis. La narrativa española, como fiel reflejo de su sociedad estaba inmersa en un estado de ánimo nostálgico de una realidad inasible, un estado propio de la descomposición de las ofertas radicales de la izquierda⁴⁸, de la pérdida de “solidez” de los valores defendidos por la dictadura y de la estabilización de la economía de mercado iniciada años atrás. ¿Era cierta la frase famosa de Vázquez Montalbán “contra Franco vivíamos mejor”, calco de la opinión de la derecha, “con Franco estábamos mejor”?

Frente a esta “caquexia” la población reacciona trocando este “desencanto” en hedonismo. En ocasiones, como señala José-Carlos Mainer, se trata de un “hedonismo desencantado y escéptico que consume su fracaso y los restos de su razón ante la buena mesa, la cama placentera, el viaje exótico o el atuendo estrafalario” (José-Carlos Mainer, 1994, 129) Es el hedonismo que pasea Pepe Carvalho en todas las novelas de Manuel Vázquez Montalbán. Una postura con la que quiere compensar la frustración que le produce el que los ganadores de la guerra, además, le “robaron la cultura” (José-Carlos Mainer, 1994, 127)

Esta actitud hedonista nos muestra una sociedad española que está en pleno proceso de cambio –en su forma de vestir, en su forma de divertirse, en sus gustos musicales, en los temas que le interesan...- Son los rasgos de lo que se dio en llamar la “movida”, movimiento seudo político-cultural en el que se encontraron inmersos jóvenes creadores, hijos de aquellos defensores de un cambio político y social, que eran adolescentes cuando murió el dictador, y que, como sus padres, se encontraban desmotivados y desencantados.

Son las películas de Pedro Almodovar las que mejor definen la estética y la actitud un tanto amoral de estos primeros años ochenta, los años de la “movida”. Estas películas son un ejemplo evidente de una estética superficial, una estética posmoderna que comenzó a invadir la vida cultural de estos años, y como no la literatura. Como

⁴⁸ Años antes el Partido Comunista abandonó sus posturas extremas, y pronto pasó de ser el principal partido de la oposición contra la dictadura, a ser un mero superviviente. Los socialistas también habían “renegado” de su marxismo poco antes de la muerte de Franco, y una vez en el poder, abandonaron la “tradicción izquierdista” los viejos sueños republicanos, en aras de situar al país en la órbita de la “modernidad” europea. Y ¿Qué decir de la derecha “desnortada” por completo, y enfrascada en un intento de limpiar su pasado conectado inevitablemente con la dictadura?.

muestra de esta superficialidad, la narrativa cada vez se distancia más de la realidad, de lo social y lo político. La realidad política apenas aparece, y si lo hace es siempre a través de conflictos personales, como en la obra de Juan José Millás, *Visión del ahogado*.

Ante el desencanto sufrido con los escritores conocidos, que en muchos casos guardaban silencio, las editoriales volvieron sus ojos hacia estos nuevos narradores, quienes impulsaron el resurgimiento de la narrativa española. Es en este contexto, en el que se larva la gestación de narradores, que pocos años después, en los ochenta, despertaron un gran interés entre los editores y los lectores, uno de ellos sería Muñoz Molina. Años después, él escribirá: “Así que no sólo me encontré perteneciendo a una generación: también a una generación espontánea, a una alegre cuadrilla de expósitos iconoclastas, de huérfanos irrelevantes a los que lo más selecto de la crítica celebraba como genialidades sus declaraciones de ignorancia o desprecio. (...) Estaba de moda ser novelista joven...” (Muñoz Molina, 1998, 213) Muñoz Molina nunca se sintió cómodo dentro de esta adscripción de la crítica. Él siempre ha rechazado el “cosmopolitismo” la orfandad, el desdén hacia el realismo y, el desapego a la historia reciente -la Guerra Civil- y la literatura españolas que mostraban estos jóvenes escritores, pronto se desvinculó de esta generación y creó su propia tradición y su propia estética literaria.

Es en los años ochenta cuando se produce la eclosión de novelas tanto de los escritores mayores, como las de los más jóvenes, permitiendo la convivencia de autores de la época de la guerra -Cela, Delibes...- ; autores del exilio -Ayala, Chacel...-; los de la generación de medio siglo (Caballero Bonald, los Goytisolo, Marsé...) con los más jóvenes - Luis Landero, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina...

Así pues, es durante la década “dorada” de los 80, y una vez superados los primeros desajustes de la transición, cuando los editores lanzan de nuevo el marchamo de “nueva narrativa”; pero, en este caso, lo hacen sobre una base cierta, se trata de jóvenes que muestran una narrativa múltiple, una narrativa bien trabajada. Estos autores llegaron a unos lectores mejor cualificados y su éxito fue rápidamente seguido por el más mayoritariamente consumista, dando paso a nuevos autores que permiten hablar de un panorama rico en nuestra narrativa.

En el nacimiento de esta “nueva novela” hubo una serie de factores muy relevantes, la promoción de la cultura por parte del Estado, la conquista del público y la consolidación de la crítica. El resultado fue la emancipación profesional del escritor, e inevitablemente una mercantilización de la literatura.

España ha llegado al siglo XXI en unas condiciones políticas y culturales totalmente novedosas: estabilidad democrática, prosperidad económica y gran auge cultural. Nuestra cultura ha logrado superar los dos grandes escollos del pasado, la Guerra Civil y el complejo de inferioridad frente a Europa. Tras poco menos de sesenta años intentando asumir el duro golpe de la guerra –hacer culpables a los ganadores y reconocer razón usurpada de los vencidos-, hoy por hoy, se vive este hecho histórico con la naturalidad de quien acude a él como trasunto de su historia, dado que por su edad no han podido vivirla ni tan siquiera la peor posguerra. Respecto a la identificación con la cultura europea, hoy se ve a Europa como el ámbito al que siempre debimos pertenecer. Nuestra cultura de nuevo se relanza hacia el sentido europeísta que ya lo hicieran desde el 98 hasta el 36 intelectuales de la talla de Unamuno, Ramón y Cajal, D’Ors, Zambrano, Francisco Ayala... Esta nueva europeización, iniciada ya en los años cincuenta se ha completado definitivamente, escritores de la talla de Vázquez Montalbán, Javier Marías, Arturo Pérez Reverte, Antonio Muñoz Molina, o Enrique Vila-Matas, son traducidos a otros idiomas y tienen una aceptable acogida entre los lectores españoles y europeos.

A estos dos rasgos hemos de unir el hecho de que con las nuevas reformas la enseñanza se ha generalizado entre la población pasando a ser obligatoria hasta los dieciséis años. Como resultado de esta democratización de la cultura, los lectores españoles son jóvenes, y entre ellos predominan las mujeres sobre los hombres. A menudo, adquieren los libros en centros bien distintos a una librería tradicional-centros comerciales, quioscos-. Y esto nos hace pensar que, tal vez sea una mera respuesta comercial a la demanda, el hecho de la proliferación de escritoras y de escritores jóvenes en las letras españolas.

Junto a la política del Ministerio de Educación, ha sido pieza clave en este aumento de los lectores jóvenes la institucionalización de la cultura⁴⁹. En 1978 se creó el Ministerio de Cultura que apoyó a los escritores con la consolidación del Premio Cervantes, creado por el régimen franquista, pero otorgado por primera vez tras la muerte del dictador. Con la llegada al poder de los socialistas, la estatalización de la cultura continuó. Siguieron las ayudas a la creación literaria, se modificó el reglamento de los Premios Nacionales de Literatura, se creó el Premio Nacional de las Letras y el Centro de las Letras Españolas, que se encargaba de dar a conocer las obras de nuestros escritores fuera de nuestras fronteras.

Este apoyo a algunos escritores -a los que se les acusó de “afines” al poder socialista-, en detrimento de otros quizá algo más independientes de estas instituciones, o menos apoyados por ellas, dado que se trataba de autores con su fama consolidada; esta distinción, como decimos, nos lleva a preguntarnos, como hace José-Carlos Mainer, si “se trata de “intelectuales” o de funcionarios (...) de “enchufados” (...) o de legítimos creadores (...)?” (José-Carlos Mainer, 200, 88)

Alguno de estos escritores no incluidos se sintió “excluido” de ese “pesebre cultural” y su reacción fue atacar a los asiduos intelectuales asistentes a la famosa “bodega”. Fue el caso de Cela, que atacó a los más jóvenes llamándolos “novelistas de catequesis” y, personalizó su odio en la figura de Muñoz Molina. A este ataque se sumó Francisco Umbral que los llamó “ciento cincuenta novelistas de Carmen Romero”.

El apoyo estatal a la cultura fue primordial para que, junto con esa cultura de masas, llegase también al gran público una temporada de ópera, se mantuviese un teatro español con cierta dignidad, se conociese el cine europeo, y se afianzase el español...El resultado del apoyo estatal a la cultura es conocido de todos, los lectores españoles son jóvenes predominando entre ellos las mujeres sobre los hombres. Son lectores, podríamos decir, excesivamente sensibilizados a las campañas de promoción de las obras (publicidad, premios, entrevistas al autor, firmas de libros...). A la hora de adquirirlas, no lo hacen necesariamente en centros especializados, sino en quioscos y grandes

⁴⁹ “Asistimos a una inflación de premios y recordatorios, a una picaresca de subvenciones, a la proliferación de editoriales institucionales perfectamente prescindibles, a dispendios en organización de exposiciones, a un acumulo de universidades de verano donde casi siempre son los mismos los que disertan de lo mismo” (José-Carlos Mainer, 1994, 138)

superficies. ¿En qué medida ha influido esta demanda en la oferta? O ¿ha sido el entorno del libro el que está influyendo en el tipo de lector?

■ *Literatura y mercado*

La inyección de dinero que se observa en la cultura española actual hace que se lean lamentos del posible perjuicio que haya podido ejercer sobre ella. En el caso de la literatura nos referimos a la sospecha que recae sobre los incentivos económicos de los premios o sobre la contratación de un título antes de que se haya escrito. Esto hace que quizá la literatura esté entrando a formar parte del ocio y del mercantilismo.

La aplicación de los criterios de mercado ha afectado sin lugar a dudas la imagen de la narrativa española. El escritor actual está en manos del mercado, negocia su título con la editorial, la colaboración periodística, las adaptaciones al cine o la televisión, las traducciones, las ediciones de bolsillo, las series para quiosco, las hechas para ser vendidas con la prensa; todo pasa hoy por las leyes del negocio mercantil. Este ajuste a los dictados del mercado puede, en algunas ocasiones menoscabar la concepción de la literatura como un mundo verbal que responde a leyes y desafíos propios, es decir, considerar la literatura como un producto de la estética más que del mercado.

A este respecto resulta muy ilustrativo el análisis de Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Como podemos deducir por el tono irónico del título, en él hace un estudio pormenorizado y exhaustivo del mundo que rodea al libro y, responsabiliza del estado de la cuestión a todos los sectores que intervienen en el mundo de la letra impresa. Según él la literatura ha pasado de explorar la capacidad humana de confluir con la vida, y la difícil adaptación a la realidad, para limitarse a ser algo balsámico que adormezca nuestro cerebro y lo entretenga. La literatura ha dejado de ser trascendente, para ser efímera. De ello son responsables todos.

Los profesores de literatura, pretendiendo ser más eruditos, consintieron en la subvención del Estado o del mercado a sus congresos y a sus estudios. Así crearon un espacio financiero y burocrático que organiza actividades, independientemente del interés cultural que estas presenten.

Los lectores, por otro lado, han caído en las redes del liberalismo del mercado, aceptan las listas de las obras más vendidas, y acuden a comprarlas con las prisas de quien se compra un jamón de jabugo, sin parar apenas a analizar el producto, sólo por la marca del autor. Estamos hablando más de consumidores de la literatura que de lectores.

No menos responsabilidad tienen los escritores que han aceptado ser marcas comerciales. Se es un profesional de la literatura tras pasar por las escuelas en las que se enseña a los escritores jóvenes no sólo las técnicas narrativas, sino también, a bucear en el mundo de la letra impresa (el trato con las editoriales, la necesidad de los agentes literarios, la manera más apropiada de publicitarse...). A tal respecto dice Miguel García-Posada: “Hemos pasado del compromiso y la militancia al “profesionalismo” literario; las ideologías no interesan, aunque, eso sí, todo el mundo dice estar a favor de los derechos humanos, que decir eso compromete poco.” (Miguel García-Posada, 2006, 117)

Las editoriales fueron las que, iniciada la década de los 80, se centraron en los más jóvenes narradores –los nacidos entorno a los 50-, y crearon nuevas colecciones, como “Nueva Ficción” de Alfaguara. Ya entonces se empezó a etiquetar a esta “generación” con los marchamos de “Narrativa joven”⁵⁰, “Última narrativa”, “Última novela” o “Nueva narrativa”. En la consolidación de esta etiqueta ambigua participaron los suplementos literarios, y hoy los novelistas de los 80 se han convertido en un valor del mercado editorial.

Ellas están inmersas en la vorágine del mercado de consumo: no son entidades altruistas, sino negocios sostenidos por entidades financieras que deben buscar la rentabilidad de sus productos. Para un escritor novel, resulta muy difícil ser publicado por una editorial, que siempre apostará sobre los productos afianzados. En esta vorágine del mercado, el producto se “quema” pronto y rápidamente debe ser sustituido por otro, olvidándose en el camino que “la belleza se esconde en lo apenas perceptible, desdeñando la belleza verdadera de un acto humano...” (Germán Gullón, 2004, 100). Es decir, lo importante para el buen funcionamiento del negocio, no es tanto la belleza de una obra, sino su funcionamiento en el mercado.

⁵⁰ Muñoz Molina, en *Pura alegría*, habla con gran ironía de esta nueva moda por lo joven, “De pronto estuvo de moda ser novelista, a condición de que uno fuera novelista joven” (Muñoz Molina, 1998, 212). Como ya hemos señalado, él rechaza pertenecer a este grupo de escritores cuyo mayor mérito era ser jóvenes y postmodernos, es decir ser ignorantes de las mejores tradiciones literarias, no tener padres.

Las editoriales promocionan los nuevos títulos, tanto los de los autores consolidados como los de los más jóvenes con representaciones públicas, mesas redondas, campañas publicitarias costosísimas. Los premios literarios en ocasiones lejos de servir para encontrar nuevos talentos, han servido para dar a conocer obras de escasa entidad en algunas ocasiones. Este aumento de escritores y el que la literatura sea considerada como producto mercantil, ha provocado que se confunda valor literario y valor de mercancía. En este riesgo está involucrada directamente la crítica literaria.

Como señalábamos más arriba, apenas si podemos abarcar un número limitado de las obras narrativas que salen al mercado, por ello, antes de decidimos a leer una de ellas, en muchas ocasiones acudimos a la lectura de las reseñas literarias publicadas en la prensa diaria o en las revistas especializadas. Ha sido ahora, cuando hemos tenido que acudir a la consulta de las reseñas y de la crítica de las obras de Muñoz Molina, cuando hemos podido comprobar que hay una clara diferencia entre la crítica que se recoge en la prensa diaria y la crítica que se escribe en los medios más especializados. Las posibilidades y límites de la primera son menores, ésta debe elaborarse con urgencia, en tanto que la segunda se hace con un mayor sosiego y distancia. En el primer caso nos arriesgamos a decir que casi se ha convertido en un verdadero género periodístico.

Dos críticos de formación sólida y de credibilidad demostrada, Ángel Basanta e Ignacio Echevarría, reflexionan en sendas obras –*Literatura, lectura, crítica literaria y medios de comunicación* el primero, y *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, del segundo- sobre la labor de la crítica y sobre sus dificultades. Y basándonos en sus estudios podemos confirmar nuestras sospechas iniciales.

Como Ángel Basanta, creemos que algunos críticos se rigen por la “ignorancia y falta de profesionalidad y de gusto” (Ángel Basanta, 2002, 25). Sin citar nombres de críticos a los que hemos acudido a la hora de estudiar la obra de Muñoz Molina, hemos podido constatar que en algún caso las críticas respondían más que a un cierto nivel y a criterios literarios, a presiones de la editorial, del periódico en el que se publicaba, cuando no a intereses políticos, religiosos o a lo que es todavía pero, a resentimientos o amiguismos. No eran críticas serias, objetivas y fiables, en algunos casos nos limitamos a desecharlas, en otros las rebatimos abiertamente.

Respecto a este mundo de la crítica señala Ramón Acín: “En un principio, la función del crítico estriba en detectar el valor de una obra literaria y, mediante opinión sopesada, comunicarla al lector. (...) pero estos principios básicos y generales están totalmente cercados por continuos obstáculos; obstáculos que actualmente van adquiriendo una mayor fuerza (condicionamientos individuales, del medio de difusión, del entorno, etc.), convirtiendo al crítico, como apuntó Juan Benet, en un “agente de tráfico” en el peor de los sentidos del término” (Ramón Acín, 1996, 15).

De la misma opinión es Miguel García-Posada: “Los suplementos sirven a la industria editorial; cumplen también una cierta función de prestigio social, y hasta cierto punto es lógico ese servicio porque es aquella la que produce los libros. Los responsables de los suplementos se mueven con limitaciones porque dependen de los anunciantes y, también, de los intereses ideológicos o empresariales del periódico” (Miguel García-Posada, 2006, 121) Suponemos que los intereses y presiones que los críticos sufren por parte de la editorial serán hasta cierto punto normales. La novela, que es el género que nos interesa, es sin duda el más comercial para una editorial, por ello para lanzar el producto –de nuevo acudimos a términos de mercado-, se sirve de los críticos que trabajan en los medios afines a la editorial. Y si se trata de una editorial “contraria” el crítico se ve presionado para hacer una crítica desfavorable. A estas presiones no son ajenos los intereses políticos, que en ocasiones están escondidos tras el apoyo o el ataque de un crítico a la obra de un escritor.

Los críticos son los que dan o no entrada a un joven escritor en el mundo de las estrellas literarias. Vendidos, en muchos casos, al mejor postor –la clase media burguesa, que es la que consume- son meros defensores del sistema controlado por el dinero. “La crítica y la política cultural de los medios de comunicación (...) no han sabido o no han podido escapar a la comercialización...” (Germán Gullón, 2004, 29) La crítica se ocupa sobre todo de los grandes autores, cerrando el paso a los nuevos creadores, y en sus análisis se centra más en cuestiones falaces y ajenas a la literatura (cotilleos, elogios o críticas personalizadas...) que en la calidad literaria de la obra.

Hemos de reconocer, que a la hora de dar credibilidad a las críticas nos vemos condicionados por el medio en que aparecen –“ABC Cultural” en *ABC*, “Babelia” de *El País*, “El Cultural” de *El Mundo* o “El Caballo Verde” de *La Razón*. Pero incluso este criterio es poco fiable, ya que mirando los suplementos podemos ver el trasvase de

críticos de uno a otro. Así pues vemos que la crítica -salvo honrosas excepciones-, es poco fiable a la hora de valorar la obra de un autor. Su trabajo está condicionado a cuestiones ajenas a la literatura, la fama de un escritor, la concesión de un premio, la pertenencia o no al grupo editorial...

En su favor, hemos de señalar que el crítico debe trabajar no sólo bajo las presiones que hemos señalado, sino también bajo la presión que supone el enfrentarse a una maraña de obras que le resultan inabarcables. El eclecticismo de las propuestas es enorme, y él debe conceder o negar un cierto marchamo de calidad. Otras limitaciones no menos importantes son las condiciones de espacio y tiempo, ambos escasos en las que trabajan y por último, y en este caso estamos hablando de los críticos “independientes” el vigilar que en su crítica no haya tintes de carácter político o ideológico que desacredite su trabajo.

A pesar de las desventajas que encontramos a la crítica, no podemos negar que los críticos sean los mediadores entre la obra de un escritor y los lectores, y que su trabajo sea acercárnosla, hacérsola entender, provocarnos los deseos de leerla o de alejarnos de ella. Y a pesar de sus límites, consultarla es necesario en este mundo saturado de tanta novedad y tanto “ataque” publicitario. El único modo de regirnos es por su criterio, nos parezca o no acertado. Como señala Ricardo Gullón: “La escritura de las reseñas de libros y de su hermano mayor, los estudios críticos, cumple una tarea esencial en el mundo literario: aportar conocimientos y situar las lecturas de las que reconocemos el contexto del que emergen” (Ricardo Gullón, 2004, 105). Por ello la labor del crítico debería ser más “honesta” y no estar tan sometida a las directrices de los grupos editoriales y a las presiones del mundo del mercado, pero, a la larga es la ley del mercantilismo la que manda.

El panorama es desalentador, el libro se ha convertido en una torre de papel fungible, los autores en auténticas marcas, la presentación de una obra en verdaderos espectáculos carentes de contenido cultural. Los premios literarios, necesarios como medio de divulgación para los más jóvenes, son meros escaparates mediatizados por intereses de mercado, para los que la calidad de la obra ha dejado de ser relevante, recordemos lo ocurrido con los últimos Planeta. La industria universitaria vive en su particular burbuja industrial de la cultura literaria que gira entorno a simposios y congresos... y así “*ad infinitum*”.

No sólo Ramón Acín, Germán Gullón o Miguel García-Posada son pesimistas ante el estado de las cosas, también Constantino Bértolo y Julio Peñate tienen una visión muy crítica y negativa del efecto destructor del mercantilismo en la literatura actual. Uno de los efectos del postmodernismo –según Constantino Bértolo- es precisamente el que la sustitución del bien común por el bien individual -entendiendo éste por eficacia-, ha llevado a producir obras que funcionen, es decir mercancías que se compran. Según él hoy no hay lectores reales, sino consumidores de lecturas fáciles, amenas, superficiales, los lectores consumimos lecturas de escaparate.

Según este criterio, el escritor escribe una obra porque el editor se la paga, y éste la publica porque sabe que el consumidor la va a comprar, no exactamente a leer. Este fenómeno nos lleva a “una industria de usar y tirar, una forma más de consumir el ocio”. Un rasgo de ello es que los editores usan el marchamo de la foto del escritor para vender la obra, no importa tanto el título, el contenido o la técnica de ésta, sino, el hecho de que sea de tal o cual escritor. No se libran de su análisis destructivo ni los críticos ni los profesores, todos dedicados a lo moderno del mercado en un intento de legitimarlo y de justificarse.

La visión de Julio Peñate no es menos pesimista. Partiendo de un análisis rápido de la dependencia de las editoriales a un solo nombre, Planeta, de cuyo control pocas se escapan -Siruela, Alfaguara, Anagrama...- él llega a decir que actualmente los escritores ya no escriben para sí mismos o para la humanidad, sino que lo hacen para el mercado. Ya no importa tanto la obra bien hecha, sino la obra rentable. Clasifica a los escritores en cuatro categorías, los que escriben con la intención de investigar, de interpretar y de describir la realidad; los que lo hacen con una voluntad de intervención en la sociedad defendiendo valores dignos de mantenerse, en estos casos, el escritor se considera conciencia pública, y como tal se compromete con la sociedad; aquellos que sacralizan la literatura; y por último, los que enfocan su trabajo hacia el mundo del mercado, del consumo inmediato. Para éstos lo importante ya no es tanto la calidad, sino el contacto continuo entre él como productor de la mercancía y el consumidor, el lector; no interesa que la obra sea imperecedera, sino que fluya rápida en el mundo del mercado. Hay que mantener interesado al público, si no éste se va a otro producto.

La buena acogida ya no sólo depende de la inversión en publicidad, de una buena portada o de la capacidad de atracción personal del autor; detrás de un escritor sólido,

suele haber una editorial que lo afianza, una proyección exterior y la posibilidad de la adaptación de su nueva obra. Los críticos no son inocentes en este tejemaneje del mercantilismo, en ocasiones, más que críticos son meros publicistas de la mercancía dominados por intereses endogámicos al servicio de las editoriales. El libro es una simple mercancía sujeta a la ley de la oferta y la demanda, por ello leerlo, asimilarlo y enseñarlo resulta poco menos que complicado ya que cada nada más ser consumido, es un producto perecedero.

Nosotros no pretendemos contradecir la visión derrotista que muchos de los críticos e historiadores tienen del momento literario; tan sólo queremos señalar que, entre ese maremagnum de escritores que escriben productos perecederos, y de lectores que buscan una literatura “light” e intrascendente, hay otros escritores que no se limitan a preocuparse por escribir para que la obra sea consumida, y satisfacer los intereses de editores, público, y por qué negarlo, los de su propio bolsillo.

Hay otros escritores que, sin hacer ascos al funcionamiento del mundo del mercado, pero sin dejarse arrastrar por él, pertenecen a los dos primeros grupos que establecía Julio Peñate, los que escriben con un deseo irrefrenable de conocer la realidad, de investigarla, de interpretarla y de describirla al lector; y los que lo hacen con la convicción de que con su obra pueden mejorar la sociedad y defender unos valores que ellos consideran que deben permanecer. El escritor se ve a sí mismo como “el Pepito Grillo” de esa sociedad y debe comprometerse con ella. ¿Acaso no responde Muñoz Molina a estos dos tipos de escritor? ¿Acaso no hallamos en toda su obra dietarística y en la casi totalidad de su obra narrativa “mayor” la defensa de unos valores –los republicanos-, el compromiso con los más desfavorecidos y con las víctimas, la crítica de los “males” sociales, y la curiosidad de conocer y darnos a conocer la realidad?

Y, afortunadamente, hay otros lectores que no se conforman con una lectura intrascendente que lo distraiga sin más. Lo que buscan estos lectores, lo que buscan en una lectura, es que despierte sus conciencias, que les interpele, que les obligue a esforzarse –ya sea por su temática ya sea por su técnica narrativa-, en una palabra, que no los mantenga atontolinados. Y que tras acabar una obra, se sientan diferentes, porque ésta ha pasado a formar parte de ellos, y gracias a ella, entienden la realidad mejor, pero sobre todo se conocen mejor a sí mismos.

Si, como vemos, los últimos años de los setenta y los primeros de los ochenta fueron un tanteo de la nueva narrativa, es a partir de los ochenta cuando podemos hablar de la consolidación de un nuevo fenómeno narrativo. La narrativa de estos años representa a una sociedad igualmente desorientada y en cierta medida desengañada de la política y de las ideologías, pero, en algunos casos, con aspiraciones a una cierta moral de salvación, Muñoz Molina suele decir que él ejerce de ciudadano desde su función de escritor, “...no se distinguir entre mi condición de ciudadano y la de novelista...” (Muñoz Molina, 1998, 218) y, ejerciendo ambas funciones, en sus obras representa un compromiso, no ya con su pasado, sino, con el presente y el futuro en los que desea escribir y vivir.

En todos los análisis que hemos leído, encontramos una misma conclusión acerca de la novela de estos años ochenta, la ruptura con el pasado inmediato, que responde, como no podía ser de otra manera, a la postura que se adoptó en España en todos los ámbitos en los años de la transición⁵¹. En esos años todos mirábamos hacia otro lado, fingiendo un pacto de silencio, en un intento de no despertar al monstruo dormido de la intransigencia⁵². Los políticos y la sociedad en general se mostraron moderados, rechazaron las posturas extremas de cualquier intento de revancha o de juzgar un pasado que sentía demasiado cercano, intentando sostener la legitimidad democrática. Pero esta mirada ambigua hacia el pasado sólo nos acarreó un desentendimiento de una etapa de nuestra propia historia que quedaba sin cerrar.

Fue en estos años, cuando escritores como Muñoz Molina reaccionan ante esta actitud y, mediante sus obras, pretenden hacer “revisión” del pasado, y hacer justicia con los perdedores de nuestra historia rescatándolos del olvido. “Pero en 1986, cuando yo publiqué esa novela, las reflexiones sobre la tradición o la memoria no estaban precisamente de moda en España” (Muñoz Molina, 1998, 210). Es esta actitud de

⁵¹ “Las peculiares características de la transición política, que fue en realidad una compleja estrategia de pactos, lo contaminaron todo y, de ese modo, no hubo entre nosotros ni el hallazgo de una fórmula estética tan singular como fue el neorrealismo en la Italia posterior a 1945, ni producirse un grupo literario tan notable y coordinado como el Grupo 47 en Alemania” (José-Carlos Mainer, 2000, 108)

⁵² En esta reflexión, sólo nos referimos al olvido en el que cayeron la sublevación militar y la guerra civil una vez aprobada la Constitución. No queremos adentrarnos en los intentos, por parte de pseudo historiadores de justificarlas e incluso de borrarlas del pasado del régimen de Franco.

precaución, la que provocó la presencia del fuerte sentimiento de desencanto presente durante todos estos años.

Es ahora, cuando desde todos los ámbitos (culturales, sociales y políticos) se está llevando a cabo un revisionismo de la historia con el fin de cerrar en claro esta etapa tan oscura de la historia reciente de España. En estos años ochenta los escritores de novela se desentendieron tanto del realismo social, como de los intentos de experimentación de los años precedentes. Se pretendía una narrativa adaptada a la sociedad, sociable y que recibiese una gran acogida por los lectores. Era una época en la que los escritores estaban un tanto “desnortados” inmersos en esta pluralidad de enfoques y resultados. Son escritores que no se oponen a lo inmediatamente anterior, y que encuentran su propia tradición literaria, eligiendo libremente y elaborando su propia cadena de formación. “Ejerzo el derecho a elegir mis tradiciones...” (Muñoz Molina, 1998, 218) leemos que escribe Muñoz Molina. Él elige la tradición de la España más liberal, la que va desde Fernando de Rojas hasta Josep Pla, en tanto que otros no reconocían a sus “padres” literarios.

Hacia el año 1992, la narrativa española conoce un reajuste fundamental de sus coordenadas. Tiene que ver con la publicación, en torno a esa fecha y con escasos meses de diferencia de *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina y *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías, dos obras determinantes en la trayectoria de ambos escritores. Lo que caracteriza principalmente a la narrativa actual, la de los años noventa, es la cantidad y la libertad de tendencias que se rigen más por las leyes del mercado que por directrices estéticas. Hoy tenemos novela histórica, erudita, de realismo mágico, psicológica, costumbrista... todo vale y todo se publica.

En esta nueva narrativa podemos encontrar cierto exotismo en los escenarios, gusto por el intimismo, el yo aparece constantemente en ellas; el narrador se erige en el verdadero personaje de la obra, los demás son meras marionetas en sus manos; la trama ya no es sencilla, se convierte en una verdadera tramoya de acciones. La narrativa de los últimos años se caracteriza, a groso modo, por la diversidad, aunque es verdad que el novelista está mediatizado por las formas de mayor aceptación, la ficción histórica, las invenciones culturalistas, los relatos metaliterarios con abundantes citas intertextuales, la novela negra o policíaca y la privatización, es decir la aparición del yo del escritor en la obra.

■ *La postmodernidad*⁵³ en la novela

Otra acuñación que encontramos de forma continuada en las reseñas, en las críticas literarias y en los libros más especializados es la de “narrativa de la postmodernidad”. ¿Qué se pretende señalar con ella? Como comenta José-Carlos Mainer, “La definición de qué cosa sea lo *postmoderno* no resulta fácil”.

En primer lugar, hemos de indicar que el término postmoderno sólo lo podemos aplicar al ámbito cultural de los países occidentales, en los que queda incluida la cultura española. En todas ellas se observa una serie de rasgos⁵⁴ que permiten definir este movimiento de carácter más bien filosófico. Uno de ellos es el individualismo narcisista y hedonista. Este individualismo que se observa en la cultura es un reflejo del individualismo social que se ha extendido a la política. En

⁵³ En este breve apartado no pretendemos realizar un estudio pormenorizado de lo postmoderno y la postmodernidad. Para ello contamos con una bibliografía amplia y diversa. En febrero de 1985 el fallecido profesor Oltra publicó en *Andalán* un interesante artículo, “Sobre la postmodernidad” que nos sirve a un tiempo para comprender sus inicios y sus rasgos, pero sobre todo la postura que intelectuales de los años sesenta y setenta presentaban ante esta nueva corriente estética. En él analiza no pocos de los artículos y monografías escritas en su defensa o en su ataque. Hace referencia a las obras de Jean Baudrillard *Las estrategias fatales* o la de Jean –François Lyotard *La condición posmoderna*, que son unos de los primeros trabajos que se enfrentan a este panorama cultural europeo de la postmodernidad en los años cincuenta. O a aquellos que se ocupan de su inicio en España años más tarde; en un principio produjo un cierto rechazo más que un interés indagatorio sincero. Así encontramos citados los trabajos de Alfonso Sastre, “La postmodernidad como futura antiguala” en el que denomina a los postmodernistas como “libertarios a la violeta”; el de Castilla del Pino, “Razón y modernidad”, que cataloga a los postmoderno de petulancia; o el de Javier Maqua, “La chapuza posmodernista, con perdón” en el que, como el propio título señala, se realiza una crítica negativa de esta estética. Junto a estos trabajos encontramos citados el de Javier Sádaba, “La descaotización del caos”, y el de José Tono “Stultifera navis forever” que pretenden mostrar una visión más positiva sobre el tema. También hace alusión a Luis Antonio de Villena que basa su análisis, “Postmodernidad en poesía: Un brindis por la perfección de los mejores”, en la crisis de la vanguardia iniciada con los novísimos. El mismo tono de análisis es el que presenta “En pro del cine post” de Vicente Molina-Foix quien analiza aspectos como el eclecticismo, el ornamentalismo y el simbolismo con rasgos esenciales de los postmoderno.

Las obras de Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, publicada en 1987 en la que estudia la novela postmoderna de los últimos años setenta y los primeros ochenta; y *Más allá de la posmodernidad* de 1996, ampliación del enfoque que presenta en el primero extendiéndose hasta los años noventa que él denomina post-postmodernistas. También son interesantes los estudios que acerca del tema han publicado José-Carlos Mainer, Bernard Bassière, Santos Sanz Villanueva, Juan Oleza o Vance Holloway en el volumen 9/1 de *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico. Estas son algunas de las referencias bibliográficas. Pero evidentemente, las alusiones a lo postmoderno y a la postmodernidad son inevitables en cada uno de los estudios que encontramos sobre la narrativa española desde la transición.

⁵⁴ Julio Rodríguez Puértolas en su colaboración “Democracia, literatura y poder” recogida en *Del franquismo a la posmodernidad*, recoge como caracteres primordiales de la posmodernidad española: lo lúdico como precepto estético y ético, la evasión contra el compromiso; la irracionalidad contra el pensamiento; ignorancia o ataque al realismo; exquisiteces venecianas; el establecimiento por parte de las editoriales y de los escritores “sofisticados” de unas reglas de juego para un lector culto y sofisticado a su vez; creación de premios literarios de gran cuantía; monopolización del mercado editorial; mecenazgo del poder político; y por último “dominio” de las clases populares mediante el eterno “fútbol”, la nueva televisión y las revistas rosas.

este ámbito vemos como las democracias tienden a descentralizarse, tendiendo hacia políticas locales y particularistas.

En el ámbito social, el desinterés por los aspectos políticos y sindicales motivado por es mismo narcisismo es otro de los rasgos. La desacralización de la política y la secularización de la ley, hacen que en el arte no haya un enfrentamiento entre los artistas y los espectadores, ninguna de ellos defiende el orden o la tradición. A ello contribuyeron la desaparición del discurso franquista, la desaparición progresiva del marxismo de la vida política e intelectual española, la pérdida de la fe religiosa, la recuperación de la memoria histórica y los cambios realizados en las referencias emblemáticas del socialismo español.

Este nuevo fenómeno narrativo recogía mitologías culturales más populares – comic, cine, folletín...- todo era ajeno a la novela y todo cabía dentro de ella. A ello hemos de sumar que estos autores se mostraban indiferentes y, aún ignorantes, de la tradición literaria anterior. De esta forma, se logra los referentes culturales de lo que, por parte de las editoriales y de la crítica se ha dado en llamar postmodernismo. Los artistas desafían toda forma de “categorización” intentando eliminar toda separación entre arte y vida. El eclecticismo, la legitimación de todos los estilos de todas las épocas, entre los que dominan la novela histórica, las invenciones culturalistas, los relatos metaliterarios, y la novela negra o policíaca. La fragmentariedad, la mezcla de géneros y “prosa de no ficción” son máximas de la narrativa posmoderna.

Tal vez una forma fácil de explicar esta actitud estética sean las palabras de uno de sus creadores, Pedro Almodovar, recogidas por José-Carlos Mainer en *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, y tomadas del prólogo que el propio Almodovar escribió a su obra *Patty Diphusa y otros textos*: “No teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba, y disfrutábamos haciéndolo. No existía el menor sentimiento de solidaridad, ni político, no social, ni generacional, y cuanto más plagiábamos más auténticos éramos” (José-Carlos Mainer, 2000, 237)

¿Cuándo comienza y hasta donde abarca el postmodernismo?⁵⁵ A la hora de decidir el periodo que abarca lo postmoderno, nos hemos encontrado con dos posturas,

⁵⁵ Teresa M. Vilarós, a la hora de situar el momento en que surge la postmodernidad en España, comenta: “el pasaje en que la modernidad se torna posmodernidad se abre en el momento de la decadencia, agonía y

por un lado la Gonzalo Navajas, para quien la estética de la postmodernidad abarca desde los experimentalismos de los años sesenta, desde *Tiempo de silencio* de Martín Santos, e incluye en esta estética a Luis Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, Gonzalo Torrente Ballester, Esther Tusquets. Se trata de una estética en la que predomina lo irracional, lo anárquico, lo anticonvencional, y como no la experimentación vanguardista. Por otro lado, Pablo Gil Casado defiende que el postmodernismo comprende la narrativa española desde los años 1975 hasta 1990. Se trataría de una estética en la que todo vale, anárquica, experimental, que pone énfasis en el lenguaje y en las posibilidades de expresión. Gonzalo Navajas, sin embargo a esta última etapa de la narrativa la denomina post-postmodernismo.

Del mismo modo, hay dos criterios diferentes a la hora de decidir qué estética es la posmodernista; por un lado, están los que estiman que lo postmoderno estriba en lo experimental, en la libertad de juegos con el lenguaje, en el dominio de la textualidad sobre el texto...Por otro lado, están los que consideran que, lo verdaderamente postmoderno, es la metaficción historiográfica, el realismo postmoderno, es decir, el regreso a la historia bien contada pero dentro de un formato más irónico. Los primeros, entre lo que se encuentra Gonzalo Navajas, por poner un ejemplo, concentran esta estética en los escritores mayores, Juan Benet, Esther Tusquets y los hermanos Goytisolo. Los segundos, entre los que podemos hallar a Juan Oleza, lo hacen en las novelas relativistas e irónicas de Mendoza, Millás, Merino, Mayoral, Pombo, Marías, Muñoz Molina...

Bien es cierto que la narrativa de los últimos veinte años ha superado esta concepción de lo experimental como modelo narrativo, este ritmo acelerado de hallar novedades, de radicalizar la expresión alejando la literatura de la vida. Esta nueva narrativa, sobre todo a partir de la segunda mitad de los ochenta, ha vuelto la mirada hacia un nuevo realismo⁵⁶, en un deseo de recuperar la historia bien contada, el placer de contar y de escuchar que afianzan la trama y el argumento de la novela.

muerte de Francisco Franco” (Teresa M. Vilarós, 1998, 19) Gonzalo Navajas la sitúa en los años setenta y primeros ochenta; aunque, los primeros conatos son en los sesenta con la obras de Martín Santos y de Juan Goytisolo. Alfonso Sastre habla de ella ya en los años sesenta con la publicación de la obra de Gonzalo Fernández de la Mora *El crepúsculo de las ideologías*.

⁵⁶ Queremos dejar claro que el realismo no es la única dirección estética del momento, y que los autores que hemos señalado no siempre han escrito novela realista. El eclecticismo y la libertad de estéticas domina por encima de todo la narrativa de los últimos años.

Pero, no es menos cierto que la narrativa actual es heredera de sus maestros de la generación anterior, por ello podemos encontrar en ella un cierto continuismo en el deseo de innovar, de experimentar, aunque, la experimentación se entiende ahora de forma diferente. A los escritores de la nueva narrativa de la democracia, lo que les impulsa a experimentar no es el choque o la ruptura con el pasado, con el realismo anterior, sino la creación de una obra propia y original. Pombo, Mendoza, Guelbenzu, Vázquez Montalbán, Marías, Millás, Sánchez-Ostiz, Vila-Matas, Trapiello y Muñoz Molina tienen en sus obras tanto de experimento como de libertad de creación.

Acerca de ello afirma Jordi Gracia: “La invención de narradores nuevos, la búsqueda de un estilo y la multiplicación de los referentes y de las tradiciones literarias han sido los hilos del telar de la novela española de la democracia” (Jordi Gracia, 2001, 201). En este deseo de crear su propio estilo cada uno de ellos ha llevado a cabo su propia experimentación, sin directrices de manifiestos a seguir. Entre todos ellos han conseguido crear un lector que se complace con “la exigencia estética y la legitimidad gozosa” (Jordi Gracia, 2001, 201). Se produce una vuelta a las formas tradicionales, en algunos casos los escritores tornan su mirada a los narradores del XIX; pero todo ello sin olvidarse de los aspectos innovadores conseguidos durante la efervescencia experimental.

La creación de la figura del narrador como verdadero personaje de la novela; el uso de la ironía, del humor, del perspectivismo, de la investigación...; la aplicación de novedosos finales para las novelas -como el uso de los distintos tipos de epílogos y apéndices-; la temática de carácter metaliterario; seguir multiplicidad de modelos estéticos; el carácter de “fungibilidad” que presenta en algunos casos; la desconfianza en lo exclusivamente literario; la intertextualidad manifiesta; la vuelta a un realismo renovado, cercano casi al costumbrismo; la ruptura de la clasificación tradicional entre historia y ficción; un acercamiento a los géneros testimoniales, es decir, la indagación en lo personal; y por último la ruptura de la distinción tradicional entre lo subjetivo, lo connotativo de la literatura, y lo objetivo y denotativo de la información centrada en la realidad, son algunos de los rasgos que encontramos en la narrativa posmoderna o neonarrativa.

Pero, no todo son parabienes para la nueva narrativa, también encontramos juicios más severos como los de Santos Alonso y Andrés Amorós que la tildan de trivial y autocomplaciente. También se le ha puesto el adjetivo negativo, “light”; se le acusa de

superficial; de efímera; de ser un mero producto de consumo de mercado que caduca como los yogures. No falta quienes cargan las tintas y atacan con saña a los nuevos escritores, sin dejar “títere con cabeza” como hacen José Antonio Fortes o los redactores de *La Feria Literaria* orientada por Manuel García Viñó. El primero ataca a los escritores que “nacieron” en los años ochenta llamándolos los 150 novelistas de Carmen Romero, acusándolos de fundamentalismo novelesco, les acusa de practicar el (Dirty Realism) o realismo sucio. Los segundos extienden su crítica hasta las figuras de Cela, Delibes, Umbral, Gala, culpabilizando del éxito de los nuevos escritores a los críticos, que como Rafael Conte o Sanz Villanueva los han erigido en autores del momento. Afortunadamente este tipo de crítica tan destructiva no abunda entre los ámbitos serios de la crítica y la historia de la literatura.

Frente a esta literatura un tanto “light”, centrada en la representación de un mundo superficial, Gonzalo Sobejano encuentra en la novela de estos últimos veinte años, una serie de novelas que él denomina “pensamentales”. Se trata de una novela centrada en el pensamiento de la acción. Una novela, que, como podremos demostrar cuando analicemos las de Muñoz Molina, se trata de una narrativa cercana al ensayo. Son obras rebeldes que se resisten a ser sólo novelas, como *Sefarad* de Muñoz Molina o *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías. Una novela heredera de la literatura europea, Proust, Kafka, Joyce, y en España de Martín Santos o los hermanos Goytisolo entre otros autores que comenzaron a practicarla en los años ochenta.

La diversidad de modos y tendencias que encontramos en la literatura de hoy, la diversidad de géneros, de formatos, de estilos y la mezcla de todos ellos, la hibridez es algo normal en la narrativa. Esta misma tendencia a la hibridez despista un poco a los lectores que no saben a qué carta atenerse cuando cae en sus manos una nueva obra de la narrativa actual, ¿está ante una novela? Esta novela que tiene forma de diario o de reportaje periodístico ¿Quiere ser novela y lo es?

■ *Heterogeneidad de formas y estilos*

A pesar de esta gran heterogeneidad, es innegable que entre los narradores que publican actualmente podemos observar una serie de semejanzas que van desde su formación cultural hasta la plasmación última de sus novelas. En todos ellos se observa un conocimiento de la narrativa extranjera, una gran carga cultural visible en sus novelas,

el gusto por contar historias, un cosmopolitismo, un interés por el uso del lenguaje, una conciencia de tener un estilo propio...

“¿Direcciones? Hablar de direcciones ¿para qué?” (Ramón Acín, 1996, 117) Es cierto que resulta un tanto ambiguo hablar de direcciones, porque ninguna de las que marquemos es pura, sino que todas se interrelacionan entre sí. Pero la única forma de tener una cierta visión panorámica de la narrativa actual, es marcar alguno de los rasgos que definen estas direcciones. Hemos de aclarar que no incluimos todos, y que ninguno es excluyente y definitorio de un tipo de novela, todo lo contrario, generalmente aparecen superpuestos unos a otros en una misma obra.

■ El “yo” como planteamiento narrativo

La aparición del “yo” en una obra narrativa proviene de la antigüedad clásica (Ovidio, S. Agustín), pero es a finales del siglo XVIII cuando los autores saltan de la novela a la autobiografía aprovechando todo tipo de género autobiográfico: diario, carta,...que hoy se están poniendo tan de moda. La mejora de la economía, la privatización de la misma, las libertades políticas y un adiestramiento en unos comportamientos morales más liberales han hecho que en la narrativa abunde el “yo”, ya sea a través de autobiografías, de memorias, de diarios o de dietarios. A ello han colaborado y no poco dos factores, por un lado el espacio que los periódicos otorgan a la columna de escritores con tono y continuidad personales; y por otro, el que las editoriales han apostado por estas nuevas fórmulas narrativas. Editoriales como Pre-Textos, Los Cuatro Vientos, Renacimiento, Pamiela se han especializado en este tipo de obra. Las grandes editoriales tienen secciones propias para el dietario, como Textos de escritor, de Alfaguara, Espasa-Calpe tiene una colección propia, y también El País/Aguilar. Las colecciones de artículos, o los más específicamente dietarios –ya antes analizados- son, como hemos podido comprobar, un hábito común entre los nuevos escritores. Los escriben Mateo Díez, Trapiello, Juan Manuel de Prada, Luis Antonio de Villena, Sánchez-Ostíz, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, y como no Muñoz Molina.

No vamos a adentrarnos en los motivos que llevan a un escritor a incluir su “yo” en sus obras -puede ser por intereses utilitarios, por dar sentido a su vida o por narcisismo-, por lo que se desdobra y “se hace” en ellas; es decir, construye la fantasía de ser otro y él mismo a un tiempo. Lo que nos interesa son las obras en sí,

¿qué las hace autobiográficas? Realmente, son el autor y sobre todo el lector quienes les dan veracidad. El autor ha dado a su obra una forma que le da credibilidad, tomada del diario, del libro de viajes, de la memoria, de la crónica, de la carta, del ensayo e incluso de la novela. Pero, dado que en realidad muchos de los enunciados son prácticamente inverificables, que un texto -de ficción o no-, sea considerado realista e incluso con cierto carácter histórico, no sólo depende de la forma que le da verosimilitud, sino en gran medida de la intencionalidad del lector en considerarlo como tal.

La producción de Muñoz Molina es autobiográfica en la medida en que toda obra lo es, y la suya es una ficción autobiográfica, una recreación de sí mismo y de los personajes que frecuentó. Pero lo peculiar en su obra -como de la de Javier Cercas o de Javier Marías-, es pensarse a partir de las vidas posibles que pudieron ser efectivamente las suyas. Lo característico es juzgarse, medirse en situaciones posibles, averiguarse en circunstancias diversas que total o parcialmente tienen algunas de sus características. El recurso de las vidas posibles, es, como vemos, un argumento permanente en la literatura actual, y más concretamente en la de Muñoz Molina. Es un motivo tratado de forma diferente en cada una de sus novelas, renovado de manera constante de acuerdo con las necesidades narrativas.

En muchas ocasiones, como es el caso de los escritores citados, las novelas tienen una gran carga autobiográfica, sin embargo el narrador no es una copia exacta del autor. ¿Cómo distinguir entre el “yo” del autor y el narrador? ¿Cómo evitar que todo lo que le ocurre o piensa el narrador le sea atribuido a su autor? La fórmula narrativa es muy sencilla, atribuir al narrador o al personaje unas características o atributos que se parezcan al autor, pero que no sean ciertos, que no sean actualmente históricos. Javier Marías en *Todas las almas* alejó al narrador del autor empírico de la novela, a quien tanto se parecía, y de quien suponíamos reflejo fiel, utilizando esta técnica. “Me bastó atribuir al narrador una circunstancia o hecho que en modo alguno tenía correlato en mí, en el autor”, confiesa el propio Javier Marías. No se trata de darle un atributo imposible en el autor, sino de concederle un hecho o atributo posible, que estuviera potencialmente en él, pero que no sea cierto.

En esta obra de Javier Marías, como en *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Plenilunio* o *Sefarad*, a excepción del nombre y algún otro detalle, el personaje, el

narrador está elaborado con fragmentos del escritor, pero lo que les diferencia no es ese nombre, sino ese dato posible pero irreal que le ha sido atribuido. De todas las maneras, los lectores tal vez por una lectura perezosa, por ingenuidad o por que el propio autor facilita las confusiones, pensamos que toda o casi toda la obra es de marcado carácter autobiográfico⁵⁷.

En “Memoria y ficción” Muñoz Molina confiesa que, en los últimos años, la ficción pura se le resiste, “cuando queriendo escribir novelas cada vez se me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal, y renuncio, contra los consejos de mi inteligencia, a inventar tramas(...) Sospecho entonces (...) que es posible una literatura en la que se sumen el recuerdo y la ficción ...”(Muñoz Molina, 1998, 188) Su obra es como la literatura que escribiera Homero en su *Iliada*, Cervantes en el *Quijote*, o la que encontramos en obras como *Spleen de París*, en los diarios de Stendhal, en las cartas de Flaubert, en la obra de Proust, de Galdós, de Faulkner, de Borges, de Onetti, de T. Wolf, de Salinger o de Pla; -obras y autores de los que se declara deudor- de ellos ha aprendido que la memoria, y la realidad no puede convertirse en literatura sin el artificio de la ficción, de la novela.

La literatura está hecha de memoria en un intento de construcción del pasado usando como materiales la verdad y la mentira de los recuerdos. Proust estableció que la única forma de constancia del “yo” es la memoria, por eso el escritor basa su obra en su “yo”. Pero, realmente, lo que escribió Proust no es una autobiografía, sino, una novela basada en la confesión y que presenta numerosos vínculos con la realidad de su propia vida. No estamos ante una obra memorialística, sino ante una ficción, ante una novela. Del mismo modo, la obra de Muñoz Molina -con ser cierto que refleja en muchos casos testimonios reales acaecidos al autor y, que no hay dato que no esté basado en un hecho real-, en muchos casos no todo lo que relata es del todo cierto. Al combinar entre sí los testimonios reales con los menos ciertos, estamos ante una

⁵⁷Muñoz Molina ha hecho frecuentes declaraciones en las que subraya el caudal personal de sus obras, dando pistas que los lectores tomamos por autobiográficas, contenidas luego en sus ficciones. Desde su primera novela parece haber forzado el paralelismo entre su vida y la de sus narradores, la consecuencia es que parte de la crítica le ha reprochado incluso las opiniones de estos narradores. ¿Cómo no vamos a identificar al autor con la voz narrativa, si los datos que el propio autor nos ha dado de sí mismo, parecen coincidir con los de ese narrador? Esto puede ser cierto, pero debemos recordar como lectores, que el narrador es una impostura, una máscara que el autor se pone al escribir su obra, igual que hace en la escritura de su columna, y que se quita una vez que termina el relato, sea éste un artículo o una novela.

autobiografía, pero no es menos cierto que estamos también ante una narración imaginaria. ¿Qué nombre darle?

Ante esta abundancia del “yo” en la literatura, una escritora de la generación anterior, Carmen Martín Gaité comenta “Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo eso es lo que me ha desanimado (...) estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos” (Carmen Martín Gaité, 1978, 33). Estas palabras aluden a un fenómeno actual, la abundancia de obras de carácter marcadamente memorialístico o autobiográfico publicadas a partir de 1975.

Pero a demás, en estas palabras se adivina el nacimiento de una nueva novela para contar los recuerdos de manera amena. La obra de Carmen Martín Gaité, como la de los autores citados más arriba, Muñoz Molina, Javier Marías o Javier Cercas, son este tipo relato novedoso en el que se mezcla autobiografía y ficción. Se trata de unos relatos presentados como novela, como ficción, pero que al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica. ¿Estamos ante un nuevo género, o ante la hibridación entre novela y autobiografía? Se trata de obras impuras e imperfectas que responden al paradigma inestable y contradictorio por el que se rigen la literatura de nuestro tiempo.

Más arriba nos preguntábamos cómo denominar este tipo de obras ¿Son novelas históricas, son memorias, son dietarios, son autobiografías? Estas novelas son más bien lo que Manuel Alberca denomina autoficciones, relatos que desplazan los límites estables que separan la autobiografía de la novela o la ficción de la historia, para establecer la unión de estos territorios, que señalan una evidente innovación en la literatura.

Sefarad, Plenilunio, Ventanas en Manhattan, El dueño del secreto, y en menor medida, *Ardor guerrero* *El viento de la Luna* de Muñoz Molina; *Soldados de Salamina* de Javier Cercas; *La negra espalda del tiempo* y *Todas las almas* de Javier Marías, entre muchas otras, son algunas de las obras que Manuel Alberca ha estudiado como obras de difícil adscripción, relatos que están a caballo entre lo novelesco y lo autobiográfico. Se trata de relatos que responden a los dos pactos, al

autobiográfico y al de la ficción. Él se plantea la posibilidad de que entre ambos pactos se esté creando un espacio, un territorio literario nuevo.

Las novelas que son adscritas bajo este nombre se basan en la confusión entre persona y personaje, insinúan de forma confusa que un personaje o el propio narrador, son y no son el autor. La identidad nominal es imprescindible. Ésta puede ser evidente para el lector, en el caso de *Ardor guerrero*, hay una identidad manifiestamente declarada por el propio autor a través, no sólo de su nombre, sino a través de fotografías suyas vestido de soldado en la portada y en el interior. Pero, en otros casos, esa identidad es tácita, el autor da nombres familiares, lugares y fechas importantes en su vida, títulos de obras. Un ejemplo claro es *Sefarad*, en la que la identidad del autor es la voz narrativa de Muñoz Molina, que sostiene el hilo de las diversas historias del relato. Puede ser que en el presente ambos, autor y narrador tengan la misma identidad, pero en el pasado o en sueños, los textos no postulan una exégesis autobiográfica, lo real se presenta como una simulación novelesca sin apenas camuflaje. El “yo” en estas obras es un mero recurso retórico, no tiene sentido intentar delimitar en estas obras la veracidad autobiográfica, ya que ficción y realidad se simultanean.

A partir de el cuadro del pacto autobiográfico de Lejeune, Manuel Alberca elabora su propio cuadro del campo autoficcional⁵⁸. En él establece tres bloques, uno la “periferia A” basado en la ficción personal, y en el que lo real y lo ficticio están muy próximos; se trata de un tipo de obras cercanas a la autobiografía, relatos de infancia o juventud. *Ardor guerrero* y *El viento de la Luna* de Muñoz Molina son un claro ejemplo. En ellas su autor nos relata hechos reales de su pasado a los que añade escasos aspectos de la trama que son inventados, tan sólo los necesarios para darle formato narrativo: orden de la trama introduciendo saltos en el tiempo, cambio de los nombres de los protagonistas,...

La “periferia B”, sin embargo, está más cercana a lo ficticio, al pacto novelesco que a lo autobiográfico. Se trata de obras en las que lo no autobiográfico es más evidente y se presenta en mayor medida que lo autobiográfico, que se reduce a meras pinceladas que nos da el autor y que coinciden con datos que conocemos de su

⁵⁸ “El pacto ambiguo” en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* Nº1, Barcelona, PPU, 1996. pp.9-18.

presente o pasado. *Plenilunio* es un buen ejemplo de este tipo de obras. Se trata de una novela basada en hechos reales que el autor recrea literariamente y en la que introduce breves alusiones a sí mismo, sobre todo sentimos su criterio moral ante la realidad.

Por último el espacio central lo ocupan los relatos en los que abundan los elementos ficticio-autobiográficos, y en los que se da la ambigüedad plena, es el caso de *Sefarad o Ventanas en Manhattan*, en ambas sentimos que la identidad entre narrador y autor se cumple. Por otra parte, en la totalidad de la segunda, y en muchas de las historias de la primera, creemos ver al propio autor como protagonista. Sin embargo ambas presentan claramente una estética novelesca. ¿Son autobiografías o ficción?

Son relatos/novelas en las que la ambigüedad radica en la mezcla de datos autobiográficos, datos ficticios y datos “probablemente autobiográficos”, pero que no pueden comprobarse. En *Sefarad*, por ejemplo, hallamos relatos claramente autobiográficos, es el caso del funcionario del Ayuntamiento de Granada que se siente exiliado de su verdadera vida; otros superpuestos que los lectores reconocemos como no atribuibles al autor, como la historia del enfermo que ve la vida de su barrio, Chueca, a través de su ventana; y junto a estos hay una tercera clase de relatos que podrían ser o no autobiográficos ¿es él, el turista que en su carrera matinal descubre al anciano nazi en su bunker de la playa? El autor en la portada ya nos ha indicado que es una novela, pero a lo largo de nuestra lectura encontramos numerosas pistas falsas, engaños que nos orientan y confunden; lo que se cuenta en ella es autobiografía, historia y ficción a un tiempo.

La autoficción viene a solucionar la eterna oposición entre las obras “a noticia” y “a fantasía” que estableciera Torres Naharro en el “Prohemio” a la *Propalladia*. A partir de esta clasificación, José-Carlos Mainer establece una definición de novela, la “novela a noticia”⁵⁹ que coincide con lo que Manuel Alberca denomina autoficciones. Son obras en las que se mezcla la autobiografía, la realidad y lo ficticio; lo comprobable y lo sospechosamente falso, “Relatos nacidos de la perplejidad, sumergidos en la niebla de un mundo que nos llega a través de la

⁵⁹ *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela “a noticia”*, Cuenca, Cuadernos de Mangana, 2002.

información cotidiana, (...) poblados de personajes que parecen hallarse allí más por obra de la mera casualidad que por cálculo del narrador.” (José-Carlos Mainer, 2002, 26-27). En ellas caben las zonas de sombra de la vida, los secretos inconfesables; lo vivido, mezclado con lo imaginario y lo soñado; los mitos personales y culturales; lo recordado y lo olvidado; lo que ocurrió y lo que pudo ocurrir.

Así pues, en estos últimos años, asistimos a la aparición de relatos en los que, como hemos señalado se mezcla lo autobiográfico, lo histórico y lo ficticio. Es como si la realidad invadiera la literatura. Nosotros creemos que es a la inversa, que la novela -como género híbrido que es-, en su afán de supervivencia, invade esos nuevos territorios. La ficción conquista los terrenos de la literatura factual; e incluso, como veremos, los territorios de la Historia, colonizándola con esa capacidad transgresora de los límites con los géneros más cercanos. No se trataría pues de una crisis de la novela, de la muerte de ésta, como han vaticinado algunos críticos agoreros, sino de una transmutación, de una adaptación a los nuevos tiempos.

¿Por qué se produce esta trasgresión en la novela? ¿Qué causas hay para que nazca la autoficción? Por un lado, tanto el éxito de los géneros del “yo”, como el de las autoficciones coinciden con el fin de la dictadura, la llegada de la democracia, y en la actualidad el descreimiento de la política. En segundo lugar, nos encontramos en una sociedad en la que se exalta lo individual y se rechazan las causas colectivas, es lo que José-Carlos Mainer ha llamado “reprivatización “de la cultura. Nuestra sociedad es individualista y descomprometida, una sociedad que ha generado un sujeto narcisista. Se trata de un narcisismo distanciado, descreído, de ahí que la autoficción en la que se mezcla lo onírico, lo real, lo posible y la imposible, sea la técnica narrativa que responda a este nuevo modelo de sujeto.

Las autoficciones son unas obras que su autor presenta como novelas; sin embargo, en ocasiones, la editorial, las reseñas de los críticos, e incluso el propio autor desvía la lectura de los lectores hacia una dirección más referencial e incluso autobiográfica. Ello lleva al lector a vacilar ante el tipo de lectura que debe hacer, ¿está ante una novela, ante una ficción, o ante un relato de hechos reales? Los propios editores no saben como solventar la ambigüedad, la solución que toman algunos como Anagrama o Destino, es elegir otro término relato, narración e incluso texto, evitando el de novela. Algunos de los novelistas insertan prólogos o prefacios que

avisan al lector del tipo de lectura que debe hacer. Pero generalmente estas pistas sirven de bien poco, el lector sigue ante la duda: ¿Ficción? ¿Autobiografía? ¿Historia? ¿Reportaje?

La participación activa del lector en este tipo de obras es fundamental en este ir y venir vacilante entre los dos pactos, el autobiográfico y ficcional. Como género híbrido que es, la autoficción reclama un tipo de lectura y un tipo de lector que no busque cotejar los datos de carácter autobiográficos, pero que no crea que está ante una ficción pura. La evidencia de que no se trata de una ficción es la reacción que presentan algunos lectores cuando demandan al autor y reclaman responsabilidades por lo que siendo novela, refleja realidad o autobiografía. Es lo que le ocurrió a Javier Marías con su obra *Todas las almas*, que produjo tantos equívocos entre los lectores, que el propio autor los ha contestado en su libro *Negra espalda del tiempo*. Estamos ante un desplazamiento entre dos géneros, la autobiografía y la novela. Su pertenencia a la novela le da una libertad casi sin límites dado el poliformismo de ésta última.

Debemos de esperar para comprobar que este nuevo modelo de novela se consolida. Que el lector está preparado para hacer una lectura activa, en la que se mezcla el deleite estético y el producido por el juego intelectual. Un lector que esté dispuesto a cambiar sus posiciones y, que soporte este doble o triple juego de propuestas, sin que el autor le de una solución final; sino, que sea él el que decida entre creerse lo que lee o considerarlo como producto de la imaginación.

■ El neo realismo moralizante

Cuando, como lectores iniciamos una novela, lo que buscamos –salvo excepciones- no sólo es entretenernos, sino ampliar nuestra experiencia y nuestra imaginación moral. La novela es la exploración del mundo interior y exterior de los protagonistas que pueden o no haber existido, pero por el mero hecho de no ser reales no son menos consistentes y verosímiles. Lo fundamental de la novela no es si estamos ante una ficción o no, sino, que se trata de una narración. Los relatos nos emocionan, nos conmueven, nos provocan planteamientos, nos conciernen en una palabra. Los escritores de relatos son verdaderos moralistas, como lo son los psicólogos o los historiadores.

Toda la obra de Muñoz Molina, tanto sus novelas como sus dietarios, encierran una gran carga moral. Las vidas que se recogen en sus novelas le modifican a él como escritor, cuando las recoge, las hace suyas y las narra. Y modifican del mismo modo al lector cuando las lee. En ellas observamos que a Muñoz Molina no le interesa el arte de narrar por el arte de narrar, sino que, lo que él pretende, es implicarse en el mismo acto de creación. Cada vez que escribe una nueva obra, se deja trozos de sí mismo, se desgarrar y se compromete con las historias que nos presenta. La misma actitud muestran otros narradores hoy en día –Cercas, Javier Marías, Vila-Matas, Manuel de Prada, Mateo Díez, J. Llamazares...-. Hoy no encontramos la “gran literatura” del pasado, sino una literatura más cercana al lector.

La novela no es un simple espejo de la vida en el que se reflejan los personajes que por ella van pasando, “no importa tanto el espectáculo que repite el espejo como la intensidad con que lo muestra” (Muñoz Molina, 1998, 28)⁶⁰. Lo que necesita todo escritor que quiere contar su realidad es una manera especial de mirar, de aprender esta realidad y la convicción de que los seres -tanto él, como quienes le rodean-, merecen existir. Se trata de una actitud de respeto que le permita ver su entorno y encontrarse con historias que merece la pena ser contadas. Pueden ser historias proporcionadas por la experiencia directa, hechos leídos en el periódico o recuerdos; lo importante es la atención prestada cuando pasan ante los ojos del escritor, que es -en palabras de Justo Navarro-, un “detective privado” de la vida diaria. El escritor mira o rememora, y luego selecciona, para posteriormente darle un formato narrativo, es decir en este proceso interviene el “Yo” del autor, la realidad y la ficción.

Junto a la desubicación que produce el cosmopolitismo que se refleja en alguna de las novelas de esta época, existen otras que propugnan todo lo contrario, que se asientan y se centran en hechos reales y tangibles. Así lo confirma Ramón Acín: ”Hay una impronta realista que no realismo e, incluso, en determinados casos posicionamiento en algunas novelas entregadas por los narradores nacidos en los 80 y que va en contra de la tan cacareada huida de la realidad que se denuncia sede la crítica literaria” (Ramón Acín, 1996, 122). No se trata de obras que muestren un conocimiento de la realidad, sino que se basan en ella mostrando un acertado reflejo

⁶⁰ En estas palabras de Muñoz Molina vemos los ecos de las enseñanzas de dos de sus grandes maestros, Proust y Stendhal.

ya sea con ironía, ya sea con parodia. Algunas, se centran en realidades actuales, aunque son las menos; otras se fijan en el pasado más próximo y reciente buscándole una explicación. Pensemos en *Beatus ille*, *Bletenebros*, *Plenilunio*, *Ardor guerrero...* de Muñoz Molina, *Luna de Lobos* de Julio Llamazares, *Diario de un hombre humillado* de Félix de Azúa... Estas obras recorren los diversos caminos que van desde la Guerra Civil y la posguerra hasta nuestros días.

A partir de los años sesenta, el dominio de la norma antirrealista, que ejercían tanto la práctica novelesca como por la crítica más influyente, eclipsó novelas de la posguerra como *Nada*. Hizo difícil la plena incorporación en nuestro mercado de obras de autores realistas que estaban en el exilio, como Max Aub, y también cortó los puentes con el realismo de los años cincuenta y sesenta. *Tiempo de silencio*, dadas las innovaciones narrativas que introdujo, siempre se ha considerado como la novela que rompía con el realismo de los años anteriores. Pero en realidad era una gran renovación del realismo y no una ruptura.

En este panorama adverso, sólo unos pocos escritores como Carmen Martín Gaité o Marsé mantuvieron encendida la antorcha del realismo, y otros como Vázquez Montalbán, Julio Llamazares, Muñoz Molina... se empeñaron en mostrar su vinculación crítica con el realismo. Juan Oleza centra este resurgir del realismo a la altura de los noventa, "...a la altura de 1995 ha cosechado ya importantes logros estéticos tanto en poesía...como en novela" (Juan Oleza, 1996, 41). En estos años, autores casi olvidados, como Ana María Matute o Ignacio Aldecoa son recuperados por las editoriales. Otros como Juan Marsé alcanzan en estos años un gran prestigio, y por último aparecen escritores jóvenes interesados en el neo realismo. Dentro de éstos, él establece varios tipos de realismo, el realismo arquetípico de Adelaida García Morales, el político de Vázquez Montalbán, el lúdico de Luis Mateo Díez o el épico-elegíaco de Muñoz Molina.

Estas novelas recuperan la labor documentalista de la novela del XIX; las ramificaciones argumentales, los personajes pintorescos, el lenguaje oral de la novela hispanoamericana y del folletín; la trabazón textual, el ordenamiento del material narrativo en una perfecta estructura acabada de la novela clásica. Esto provoca la recuperación de la fascinación del lector por el acto de contar, o más bien de escuchar una larga e interesante historia. Este nuevo realismo tampoco supuso una ruptura con

la experimentación, sino que sigue utilizando no pocos de los recursos innovadores introducidos por esta, como el uso de la dimensión metanarrativa, de los juegos intertextuales, de los finales novedosos...

En estas novelas del neo realismo, lo real no es sólo lo tangible y corpóreo, sino, que también es considerado como real todo elemento creado por el arte humano –la música, la literatura, el cine, la pintura...–“Basta observar la obra de José M^a Conget, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Muñoz Molina, por ejemplo, para una simple constatación en cuanto a los referentes cinematográficos. Idéntico predicamento se puede aplicar a la música, la literatura, el arte...” (Ramón Acín, 1998, 123). Así pues, tan reales son los paseos por Central Park, o por los mercadillos de Nueva York, como las visitas al Museo Metropolitano, o su asistencia a los numerosos conciertos organizados o espontáneos que Muñoz Molina nos relata en *Ventanas en Manhattan*, por poner un ejemplo.

Acerca de la vinculación de estas novelas con la realidad más cotidiana, hay quienes (Jordi Gracia o el propio Muñoz Molina) opinan que realmente la novela actual no se centra en lo que pasa de verdad a nuestro alrededor. En ellas no se ha tratado las innovaciones en el sector militar, ni los entresijos de la Iglesia y su “supervivencia” en una sociedad laica, ni las corruptelas políticas, los beneficios escandalosos e impunes de los bancos...Es cierto que no pocos de los escritores actuales manifiestan sus opiniones sobre estos y otros asuntos de la política y de la sociedad, en sus colaboraciones en la prensa diaria, pero no se implican a la hora de escribir sus novelas. ¿Tal vez por no provocar una ruptura de las consignas del mercado?

“Se tendría que hacer una literatura más llena de verdad, más dura, más valiente que en la década de los ochenta (...) Están ocurriendo un montón de cosas, y la novela no la refleja: parece que no seamos capaces de enfrentarnos cara a cara con lo que ocurre”, leemos al propio Muñoz Molina en un foro de Internet. Es posible que sea cierto este miedo, o puede ser también que, como Julio Llamazares comenta la novela no puede abordar el presente. Pero, bien es cierto, que la gran novela realista y naturalista del XIX sí lo hizo, y gracias a ella tenemos no pocos testimonios de la realidad con sus lacras sociales, que de otro modo no habríamos conocido.

Es probable que, lo que verdaderamente ocurre, es que el papel de denuncia y de reflejo de la realidad, que ejercía en el siglo XIX la novela, ha pasado a ser ejercido por los medios de comunicación. Es en estos donde se recoge de forma más directa e inmediata la realidad. Estos mismos medios, sobre todo la prensa escrita, son además vehículos de comunicación de los escritores, en ellos dejan patente su opinión sobre la realidad que les ocupa. Pero, por otro lado, también son una fuente de inspiración, ya que, en no pocas ocasiones, sus novelas parten de noticias aparecidas en la prensa. Y, finalmente, son también fuente de recursos narrativos, ya que de sus géneros –la noticia, la crónica o el reportaje- han tomado algunas de las técnicas narrativas para escribir sus novelas.

■ La convergencia entre periodismo y novela

La clasificación, tan clara en el pasado, entre la literatura -que comprendía todo relato inventado, basado en la imaginación, es decir ficticio-, e historia y el periodismo, -que se centran en los hechos reales respetando al máximo su verdad-, esta clasificación está siendo transgredida, estos tópicos poco a poco se van superando. La relación, relativamente reciente, entre periodismo y literatura es una de los nuevos terrenos de la investigación de la crítica moderna.

¿Cuándo comenzó esta relación entre literatura e información? Ya en el siglo XVIII la prensa y la literatura establecieron una simbiosis, a ella colaboraron Voltaire, Rousseau, Montesquieu o Diderot, quienes publicaban sus teorías filosóficas en medios impresos de alcance muy vasto y a menudo en los “papeles periódicos”. Por otra parte, la prensa, desde sus comienzos, supuso la democratización de la información y de la cultura. Acercó la lectura a quienes de otra manera no podrían disfrutarla, a través de lectura de obras literarias en sí misma, y por las recomendaciones de obras publicadas. Pero, por otra parte, los escritores pronto fueron asiduos colaboradores con la prensa e incluso, auténticos periodistas, no nos olvidemos de Larra o Bécquer. Sin duda la edad dorada del periodismo literario fue de 1898 a 1936. Hoy por hoy, la relación entre ambas es evidente.

El interés por la realidad –en el aspecto más inmediato y efímero- siempre se ha dado en la literatura desde la época medieval, por otra parte, también -aunque en una medida menor que en otras literaturas europeas-, ha existido un cultivo de la literatura

del “yo” (memorias, biografías, diarios, libros de viajes). Pero, la eclosión de la realidad en una obra literaria se dio sobre todo en el XIX con el Realismo. El deseo de reflejar la realidad dominó a autores como Stendhal, Dickens, Balzac, Zola, Eça de Queiroz, Tostoi, Clarín, Galdós... Es innegable que el éxito de la novela realista se debe en gran medida a la labor de difusión que realizó la novela de folletín, que acercaba la novela a un extenso público lector que quedaba “enganchado” a las novelas. La gran mayoría de los grandes autores de la novela realista, era colaboradores con la prensa publicando novelas en el periódico o artículos de costumbres.

El interés de la novela realista por representar de forma verosímil la realidad mediante la ficción fue una de las claves para entender la relación entre el periodismo y la literatura. Pero, por otro lado, como hemos anunciado, hay una narrativa de los hechos, de carácter testimonial, la literatura del “yo” (biografías, memorias, dietarios, diarios, libros de viajes, cartas, artículos de costumbres, ensayo) que dieron una importante aportación en este proceso de acercamiento.

A lo largo del siglo XIX hay obras de esta literatura testimonial que muestran este acercamiento. Son obras de difícil clarificación ¿autobiografía, novela, reportaje? ¿Qué es la obra de Thomas de Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, publicada en 1822? En ella Quincey nos cuenta su adicción al opio, al tiempo que construye un ensayo cercano al periodismo escrito en primera persona. ¿Y qué es *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de 1827? En ella relata unos asesinatos ocurridos recientemente mediante un lenguaje cercano al periodismo, más propio a la crónica y del reportaje que a la novela. Parecido estilo tienen relatos de Allan Poe como *Los asesinatos de la calle Morgue* de 1841. Poe era colaborador de revistas, como medio para ganarse la vida. Es indiscutible que este trabajo cercano al periodismo influyó en la manera de componer sus novelas, mezclando el dramatismo y la atmósfera propios del relato policíaco con el detalle minucioso del reportaje periodístico.

Como ya hemos reseñado antes, a comienzos del siglo XX la escritura del “yo” recibió un gran impulso con obras cercanas al documental. Escritores como Henry Adams, John Dos Passos, Orwell, Hemingway, Capote... son una muestra del interés por las memorias cercanas a la crónica o al reportaje. Otro tipo de obras más heterogéneas, los diarios que florecen a comienzos de siglo, facilitan la interrelación literatura-periodismo. Son producto de los cambios en la sociedad industrial de masas,

que provocaron un aumento de la conciencia individual. Escritores como Amiel compusieron su diario íntimo, como parte importante de su obra. Pero a demás del diario íntimo, se escribían cuadernos, diarios externos, los dietarios, o carnets; verdaderos testimonios de la vida cotidiana. En ellos se recoge no sólo la realidad, sino notas de lecturas, de trabajos y reflexiones generales. Este tipo de obras fueron escritas por autores como Unamuno, Baroja, Pla, Kafka, Virginia Woolf, Gide, Pessoa, Pavese. Muchos de sus dietarios, llamémosles así, son obras cercanas a la crónica y al reportaje, en las que junto a sus reflexiones culturales muestran situaciones sociales cotidianas. No hemos de olvidar que otra aportación que dan estos dietarios al periodismo literario, es el que cuentan la historia en momentos sucesivos.

Si las memorias y dietarios, en un principio, se escriben como un soliloquio - aunque pronto son coloquios entre escritor y lector-, las cartas se escriben como un diálogo entre quien las escribe y quien las recibe. Aunque el género epistolar no ha aportado mucho a la combinación entre literatura y periodismo, si hay obras en las que se encuentre un híbrido entre carta, libro de viajes, reportaje o crónica, como *Cartes de lluny*, de Pla. Aunque en cierta medida la prosa epistolar sí está relacionada con la prensa, ya que el diálogo con los corresponsales es a través de la correspondencia, por carta antes, ahora por Internet, y no podemos olvidar las cartas al director recogidas en todos los periódicos.

Por otro lado, los libros de viajes, que han inspirado obras tan importantes como nuestro *Quijote*, han influido en la prosa de los reportajes y crónicas periodísticos. El escritor de estos libros de viajes compone sus obras ordenando lo hechos sin trabas ni pautas fijas, aplicando su voluntad de estilo que trasciende la mera relación informativa de lo que va observando. En ellos se conjuga agilidad, eficacia, propias del periodismo, con la libertad expresiva de la literatura. Un buen ejemplo es *Ventanas de Manhattan* de Muñoz Molina.

Otro de los géneros de la literatura testimonial son los cuadros o artículos de costumbres, que obviamente son los grandes precursores de esta relación de promiscuidad. Nacen con la eclosión de la prensa en un intento por parte de los escritores de captar la realidad social con un carácter instantáneo. Desde su aparición, el costumbrismo no ha desaparecido de las páginas de los periódicos, lo encontramos en las crónicas sociales, en el artículo de opinión, en la nota de humor, en el reportaje. En todos

podemos encontrar el tono amable, con cierto toque de ironía al describir ambientes y lugares. Costumbrismo encontramos en Larra, en González Ruano, en Camba, en Wenceslao Fernández Florez, en Eugeni d'Ors, en Pla, en Vázquez Montalbán, en Eduardo Haro Tecglen, y, como no, en Umbral.

¿Y qué decir del reciente fenómeno de los blog? A pesar de que los blog son un fenómeno propio de esta era, y no de la de los inicios de la confluencia entre periodismo y novela, no podemos dejar de referirnos a ellos, dado que son la muestra más palpable de esta confluencia entre el mundo de la información y el de la narrativa. Un blog, weblog o cuaderno de bitácora, es un sitio en la web periódicamente actualizado que recopila cronológicamente textos o artículos de uno o varios autores donde el más reciente aparece primero, con un uso o temática en particular, siempre conservando el autor la libertad de dejar publicado lo que crea pertinente. Existen blog de tipo personal, periodístico, empresariales o corporativos, educativos, etc.

Lo que en un principio comenzó como páginas personales en las que sus autores contaban sus vidas y anécdotas caseras, ahora se ha convertido en verdaderas biografías anónimas del siglo XXI, en las que se publica lo que se viene a la mente, lo que pasa o lo que gustaría que sucediera. Se trata de un relato ordenado por fechas y temas, en el que participa no sólo su creador, sino, todos aquellos que leen su “post” y desean contestarlo, es decir es un relato interactivo.

Arcadi Espada, creador de su propio blog, estima que éste supone una herramienta prodigiosa que permite a sus participantes alcanzar con rapidez y precisión la mayor información sobre la realidad gracias a los enlaces o “hipertextos”. Por otra parte él comenta que escribir un blog es una escritura en directo que está revolucionando el mundo de la narración y sobre todo el de la información. Xavier Montoya en su artículo “Los blogs, arma de resistencia” los presenta como la revelación del mundo de la comunicación: “Los blog se están revelando como una buena arma contra la censura, la mentira, el aislamiento físico y el silencio impuesto” (Xavier Montoya, 2007, 5). Se trata de un medio de comunicación que permite a quien lo escribe permanecer en el anonimato, transgredir los controles de la censura, denunciar mentiras mantenidas por los medios poderosos, son sin lugar a dudas una verdadera revolución.

Es cierto que Internet es una gran herramienta que nos permite escribir relatos diferentes en una especie de rompecabezas narrativo. Pero -y no somos expertos en la materia-, creemos que eso no tiene nada que ver con la función real de escribir libros, ni con sus dificultades y encantos. Se comenta que las cadenas de enlaces acabarán por reemplazar a los libros como unidades lineales y coherentes. Tal vez para las nuevas generaciones resulte más fácil acceder a un relato (sea este ficción, diario, informativo...), e incluso más atractivo, por las posibilidades de participar en su redacción; pero, creemos, o más bien confiamos en que la comunicación visual no reemplazará a la letra impresa.

Pero, volviendo a los orígenes de la simbiosis entre la novela y el periodismo, ésta aumenta a comienzos del siglo, cuando el “nacimiento” de los *medios de comunicación de masas* produjo grandes cambios en el panorama cultural del momento. Este periodo en el que nació el cine, el cartelismo, la radio, produjo un cambio en el periodismo, pasando a verse como un negocio. Los géneros periodísticos maduraron, y la escritura se adaptó a los intereses de claridad, brevedad, exactitud, y amenidad. La nueva prensa de masas se vio ante la necesidad de aumentar la tirada, por lo que adaptó técnicas propias de la novela a la hora de relatar sus reportajes. Publicó también obras de escritores famosos o bien relatos novelados sobre la actualidad informativa, viajes, sucesos, con la intención de atraer a los lectores.

Escritores como Theodore Dreiser, Jack London, John Reed, Ernest Hemingway, John Dos Passos, son buena muestra de esta simbiosis entre la novela y el reportaje. El periodismo fue su principal fuente de ingresos y cuando no había noticias que contar, procedían a crearlas, retomando episodios pasados que podía valer la pena rehacer. Así pues, gracias a la nueva fórmula de contar los hechos, las noticias eran “creadas” haciendo que adquiriesen gran interés para los lectores.

Lo que ellos pretendían era contar los hechos con el lenguaje adecuado que los reflejase; para ello no bastaba con observarlos y mostrarlos con “objetividad”, sino, que los “vivían” en carne propia antes de narrarlos, haciéndose partícipes en los relatos. Esta inclusión de su “yo” hace que el relato sea más ameno al lector; quien en ningún momento confunde al escritor como personaje del relato, sino que es consciente de que es quien lo escribe. En muchos casos sus artículos fueron incorporados a sus novelas

posteriores. Por otra parte, la experiencia como reporteros o periodistas fue importante a la hora de su obra de ficción posterior.

A pesar de la confluencia evidente entre ambos mundos y de que muchos de los escritores actuales consideran que hacen literatura cuando hacen periodismo, sigue existiendo la superstición de preferir las páginas encuadernadas, al periódico. En cierta medida, se considera que el libro es el único soporte de lo literario. Es por eso que en las Historias de la Literatura nunca se ha estudiado la prensa, a pesar de que es en ella donde se han gestado la gran mayoría de los movimientos literarios -al publicar sus manifiestos y sus primeras manifestaciones-, y a pesar, también, de que en muchos casos, los autores han elegido la prensa para publicar sus novelas por entregas; es el caso de *Los misterios de Madrid* de Muñoz Molina que luego publicó como novela, o el de los escritores, como el propio Muñoz Molina o Manuel Rivas que publican en prensa sus columnas y posteriormente las editan como “novelas” tras una selección de sus mejores artículos.

No podemos negar el carácter efímero que tiene un periódico. Pero si reflexionamos vemos que tan efímeras son las páginas de un periódico, como las encuadernadas de un libro, que con mucha suerte son leídas en un instante para ser olvidadas en una estantería o en el sótano de una editorial. Los escritores, como hemos comentado, suelen recopilar sus artículos para publicarlos como libro. Es posible que sea por varias razones, o bien por dar un formato de novela a un conjunto de textos que ellos consideran como un todo, o más bien para darles más rendimiento económico, creyendo que así evitan el poder del olvido. Pero la ilusión es vana, excepto en el caso de los más famosos, es más fácil localizar sus artículos en una hemeroteca que sus libros en una biblioteca.

Sin embargo, todavía hay periodistas que se revelan a esta relación entre periodismo y literatura. Arcadi Espada, periodista, estima en su blog que el periodismo no debe ser literatura. En esta postura extremista, llega a rechazar las obras como *Soldados de Salamina* de Cercas, novela creada a partir de un reportaje de investigación. O la obra de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, que mezcla realidad y ficción. En ella su autor recrea algunos de los puntos oscuros de la vida de Eva Perón inventándolos. Lo que su autor hizo fue invertir la técnica de Capote en su obra *A sangre fría*, es decir, usa la técnica periodística para contar una historia ficticia basada en un personaje real.

Es esta mezcla entre realidad y ficción lo que algunos periodistas y escritores rechazan, como es el caso de Arcadi Espada. Por el contrario hay otros periodistas entre los que encontramos a Muñoz Molina o Manuel Rivas, que estiman que el periodismo es literatura. Muñoz Molina, en un diálogo por Internet comenta: “Para mi, una columna es un género literario, dentro de la forma peculiar de literatura que es el periodismo. Y digo literatura porque lo que se hace en el periódico es contar el mundo con palabras” (Muñoz Molina, 2006). Manuel Rivas, a raíz de una corrección de un profesor en la carrera de Periodismo, que le “advirtió” de que lo que él había escrito no era periodismo sino literatura, decidió que para él “siempre fueron el mismo oficio. El periodista es un escritor. Trabaja con palabras. Busca comunicar una historia y lo hace con una clara voluntad de estilo”, declaró el propio autor en una entrevista concedida a la emisora de radio, *Cadena Ser*.

Espada estima que no hay dificultad para desvincular literatura y periodismo; para él “el hecho de que periodistas y poetas muestren con palabras el resultado de su trabajo no es una dificultad. También trabajan con palabras los abogados y los historiadores y nadie los llama literatos (...) Por lo demás entre periodistas y literatos hay una diferencia muy importante: los hechos. Los hechos con los que, obligatoriamente, también trabajan abogados e historiadores y que en cambio no obligan a ningún literato” (Arcadi España, 2006) A la primera parte de su argumentación podemos responder con lo más arriba reseñado, esto es, la influencia ineludible entre Historia y ficción que se está dando en la actualidad y en ambas direcciones. Por lo que respecta al argumento de los hechos, es obvio que la novela actual no responde a esta clasificación, la novela actual está interesada en los hechos, es una narrativa de los hechos del presente o del pasado, pero no un mero producto de la imaginación, estamos ante una novela sin ficción, la “novela reportaje”.

La novela reportaje o el reportaje novelado

Pero, ¿Qué es un reportaje? José Luis Martínez Albertos lo define como: “Relato periodístico –descrito o narrado- de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar como han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto” (José Luis Martínez Albertos, 1982, 314). Se trata de un género que nació de la necesidad de dar testimonio de una forma más exhaustiva de unos hechos, poco a poco fue

configurándose a medida de que fue cambiando la función del periodismo, adquiriendo su madurez a comienzos de siglo. Como heredero de una cultura literaria presenta procedimientos propios de la literatura oral y escrita –el sumario narrativo, las técnicas de caracterización de los personajes, el punto de vista, el diálogo, el estilo indirecto libre-. Absorbe géneros periodísticos –columna, crónica, entrevistas...-, y literarios – novela, ensayo, cine...- Su único límite es la claridad, la eficacia y la exactitud para representar los hechos apelando a un tiempo a nuestros sentimientos y nuestra deducción. Reportaje y novela se han influido recíprocamente, ¿Qué sería de los reportajes de Pla sin la novela? Y ¿Qué del realismo novelístico sin las técnicas del reportaje? ¿Qué es *A sangre fría* de Capote, si no un reportaje novelado? ¿Ante qué nos encontramos cuando leemos *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, si no ante una novela concebida como un reportaje, no muy dispar de su *Relato de un naufrago*, basada en un hecho real y escrito para al periódico?

Es muy importante observar que desde los años sesenta la tradicional distinción entre literatura de “ficción” y literatura “de los hechos” ha quedado obsoleta, y a ello ha contribuido, sin lugar a dudas la simbiosis entre literatura y periodismo. Hoy oímos hablar de “nuevo periodismo”, “literatura periodística”, “periodismo literario”, “novela reportaje”, “novela de no ficción”, “novela documental”, “reportaje novelado”, ello es una muestra de la importancia que ha adquirido la no ficción, y el hecho de que se ha superado la eterna distinción “ficción/no ficción”.

Algunos escritores-periodistas, como Eduardo Haro Tecglen o Manuel Rivas creen que no se trata de un mero trasvase de técnicas entre literatura y periodismo, sino que consideran a éste como literatura. Para ellos, lo importante, no es tanto lo que se cuenta, sino como se cuenta, la manera de contar las cosas, el punto de vista de partida. No estamos diciendo que el periodismo sea el hermano menor de la literatura, sino que es un nuevo género literario nacido de crónicas, reportajes, artículos, entrevistas...

El arte ha perdido su aura de sacralidad debido a la influencia de la cultura de los medios de comunicación de masas. Éstos han hecho que la “ficción” dejase de interesar al lector cediendo su terreno a la literatura de los hechos. Como afirma Habermas: “Las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (*new-stories*); cada vez de manera más frecuente se borra la diferenciación entre *fact* y *fiction*. Las noticias y los informes, incluso los editoriales, recurren a los recursos de la

literatura de pasatiempo, mientras que, por otra parte, las colaboraciones literarias se someten a una manera rigurosamente “realista” a lo existente (...) y sobrepasan la frontera que separa novela y reportaje.”(Habermas, 1986, 197). Habermas explica como, noticias, reportajes y crónicas toman técnicas compositivas de la literatura, al tiempo que la literatura toma la vocación documental del periodismo en su deseo de representar la realidad.

George Steiner es quien ha dedicado más atención a éste asunto, él piensa que las consecuencias de esta desaparición de la distinción entre “ficción” y “no ficción” son: que la novela en muchos casos se ha transformado acercándose a la sensibilidad documental, y el que el periodismo ha cambiado acercándose a la narrativa fabuladora. La novela, en su deseo de excitar y de mantener nuestro interés “compite hoy con los medios informativos en esta presentación dramática de los “más auténtico”. (...) el novelista se ha convertido en testigo acosado” (George Steiner, 1978, 118). La visión de Steiner es un tanto derrotista, estima que el poder totalizador de la política, la economía y la información han hecho que nuestra existencia haya perdido una parte de su capacidad imaginativa. La estética de lo documental marca la escena literaria actual. “La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la “no ficción” –reportaje, historia, polémica filosófica, ensayo crítico- sobre las formas imaginativas tradicionales” George Steiner, 1978, 27). Sin embargo, ello no quiere decir que se trate de una decadencia de la novela ante la literatura de los hechos, sino de una nueva adaptación a los tiempos actuales.

A este nuevo periodismo Steiner lo llama “alto periodismo”. Él llega a decir que en algunos casos el uso es puro cliché. Puede ser que en algunos casos tenga razón y el uso de las técnicas de la novela realista responda a meras fórmulas repetidas, pero en general son puras novelizaciones intentando expresar la realidad de la manera más exacta recurriendo para ello a la retórica de la novela.

Truman Capote, uno de los grandes creadores de la novela-reportaje decía: “El periodismo se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia, mientras que la narrativa –la buena narrativa- se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (algo que un periodista no puede realizar a menos que aprenda a escribir buena narrativa) es imposible no elaborar ese tipo de síntesis” (Gerald Clarke, 1989, 370) Él fue quien, tras

el intento de otros escritores, logró la simbiosis entre reportaje y novela. No se conforma con novelar hechos verdaderos respetando la estructura del reportaje, sino que crea un nuevo tipo de novela, un híbrido entre los dos.

A partir de la obra de Capote, *A sangre fría*, comenzó a oírse hablar del *New Journalism*. En los años sesenta este nuevo periodismo aparecía en revistas y en los suplementos especiales de los grandes periódicos. A pesar de que nunca se publicaron manifiestos, y de no tener una pauta fija de estilo, pronto se erigió en una corriente entre los escritores que rechazaban las técnicas anquilosadas de la prensa vigente, e incorporaban procedimientos narrativos propio de la novela realista de Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski o Galdós, y de los géneros testimoniales, diarios, dietarios, memorias. Eran los años en los que se dieron las convulsiones y las rápidas transformaciones en la sociedad, la cultura, la política y los medios de comunicación de masas en Estados Unidos. Para estos nuevos periodistas la objetividad carecía de crédito, en lugar de pretenderse objetivos, reivindicaban y hacían explícita su subjetividad ante los hechos.

Lo que los nuevos periodistas presentaban era una actitud estética inédita dada la gran variedad de recursos expresivos que usaban⁶¹. Se alejaron de los rígidos postulados estilísticos del periodismo tradicional, y adoptaron cualquier procedimiento, técnica o recurso de composición o estilo que le sirviese para mejorar su calidad informativa y estética. Es en esta libertad expresiva que incorpora rasgos estilísticos de la tradición literaria y de la periodística, en donde reside la esencia del nuevo periodismo. Este nuevo periodismo puede considerarse como un nuevo género con antecedentes literarios, que está a mitad de camino entre la ficción y la realidad, que puede ser diferenciado de

⁶¹ Estos periodistas usaron técnicas para conseguir inmediatez, realidad concreta, implicación emocional, capacidad para absorber y atrapar los hechos. Para ello construían las historias escena por escena, con descripciones y diálogos en cada una y reduciendo en lo posible la narración. Los diálogos eran recogidos en su totalidad para presentar a los personajes de forma inmediata, plástica y elocuente, en sustitución a la simple cita de las declaraciones de un personaje. Otra técnica que adoptan es el punto de vista en tercera persona, como si fuesen los ojos de uno de los personajes con quien se identifica el lector. Y por último, asumieron el retrato de personajes, situaciones o ambientes describiéndolos de forma pormenorizada, dando la impresión de estar ante la realidad misma en todas sus dimensiones. Estas técnicas son heredadas de la novela realista desde sus comienzos hasta la novela realista de carácter psicológico-histórico de Joyce y Woolf.

Lo que caracteriza a estos escritores-periodistas del nuevo periodismo es su libertad a la hora de elegir la técnica, sin necesidad de seguir los cánones marcados por los manuales de estilo, sino dependiendo del tema que estuviesen tratando. Así, como decíamos, toman procedimientos del diario, del libro de viajes, de las cartas, de las memorias, del cuadro de costumbres o como hemos visto de la novela.

la novela realista, el ensayo, las biografías y autobiografías, y el artículo, géneros tan ambiguos como el reportaje.

Se trata de un tipo de relato que ya no se considera periodístico, sino literario; en el se mezclan las perspectivas y aportaciones del periodismo y de la literatura. Encontramos descripción de ambientes y de personajes, la curiosidad por el pasado de los protagonistas. Se reconstruye lo ocurrido para que el relato tenga fuerza y parezca que está sucediendo ante los lectores. Es como si el escritor hubiese estado presente recogiendo diálogos, gestos, expresiones y hasta el más mínimo detalle.

La incorporación de esas técnicas responde a un deseo de enriquecer el lenguaje periodístico como forma de conocimiento de la realidad y dar cuenta de ella, y no a un deseo de embellecer la estética periodística. De esta manera el lenguaje periodístico seduce más al lector y ofrece al escritor una mayor riqueza expresiva. Periodismo y literatura están emparentados por nexos, comparten un mismo uso del lenguaje, manejan la palabra elocuente, y los dos tienen una tradición narrativa, contar la realidad social evocándola con su estilo propio.

Juan José Millás en una de sus intervenciones de las tardes de los viernes en *La Cadena Ser* comentaba que, el que un relato de este tipo, reportaje-novelado, sea considerado literatura o periodismo, no depende tanto del relato, sino del medio en que sea publicado. Él ponía el ejemplo de *Relato de un naufrago* de García Márquez, que ya hemos citado.

Wolfe vaticinó la muerte de la novela tras el triunfo del nuevo periodismo, éste es el heredero de la novela realista europea y norteamericana. Pero la novela avanza paso a paso ajena a los vaticinios de su muerte segura. Al igual que la novela realista del XIX, los temas que interesan a la novela reportaje, son los temas eternos de la literatura, el amor, la muerte, el destino, el tiempo, la soledad, el poder, el viaje –interior o exterior-, y el crimen. Escritores americanos (Capote, Mailer, Wolfe, Thompson, J. London...) europeos (Günter Wallraff, Oriana Fallaci, Alverto Cavallari...) latinoamericanos (Gabriel García Márquez, Miguel Barnet, Vargas Llosa, Julio Cortazar, Alfredo Bryce Echenique...) han dado frutos en la narrativa de los hechos, ya sea a través de artículos, de crónicas, de libros de viajes, de ensayos, y como no de novelas reportaje.

Este nuevo modelo de narrar los hechos, ¿Llegó a influir en los escritores españoles? Hay evidentes transformaciones en la prensa escrita y la literatura españolas, tanto en la de los años ochenta como en la actualidad. Pero esta nueva corriente tiene sus antecesores en la propia tradición periodística española. Manuel Ciges Aparicio, Josep Pla, Manuel Chaves Nogales fueron escritores-periodistas cuyas obras son un fresco de su vida personal y de la existencia colectiva de los españoles de la época. Son verdaderas novelas, aunque los críticos no las llamen así, salvo con la boca pequeña, otros las llaman memorias o autobiografía.

Las nuevas generaciones de periodistas y escritores desde la época de la transición sobre todo, presenta una tendencia hacia un nuevo periodismo ético y políticamente crítico, preocupado por mostrar la nueva realidad española con una clara voluntad de estilo. Es posible que no sea producto de un eco del nuevo periodismo americano, las circunstancias político-sociales de uno y otro país eran dispares. Pero si es cierto que al tiempo que en Estados Unidos y Europa se cultivaba este nuevo periodismo, en España hubo una corriente periodístico-literaria, integrada por autores nacidos en los treinta, cuarenta y primeros cincuenta, heredera de la tradición periodística española que publicaban en *Destino*, *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo*, *Ajoblanco*, *Mundo*, *Cambio 16*, *Interviú*, *El País*, *Diari de Barcelona*, *La Vanguardia*...

Esta nueva tendencia contó con el relajamiento de la censura, con el “nacimiento” de una nueva generación de intelectuales, con la aparición de nuevos medios de publicación ajenos al gobierno, con clara corriente interna de izquierdas, y con el deseo que experimentaban los escritores-periodistas de encontrar nuevas fórmulas para relatar la realidad. Es evidente que cierto eco del periodismo extranjero hubo de haber, pero cuando llegaron a España la obra de Capote o de Tom Wolfe, escritores como Maruja Torres, Vázquez Montalbán, Manuel Vicent o Umbral ya llevaban años cultivando algo similar, el uso de las técnicas narrativas de ficción en sus escritos periodísticos. El conocimiento del nuevo periodismo y de otras tendencias europeas hizo que se afianzase a alentase la labor de los escritores-periodistas españoles.

Nuestro nuevo periodismo está todavía más cercano a la literatura, es más barroco. Se trata de usar el periodismo para hacer realmente literatura. Los escritores-periodistas españoles suelen cultivar más los géneros tradicionales del periodismo de opinión y ensayo: la columna y el artículo, y menos el reportaje, aunque es cierto que

autores como Rosa Montero, Juan José Millás, Umbral, Maruja Torres, Manuel Vicent y Vázquez Montalbán han cultivado con gran éxito el reportaje novelado. Todos ellos muestran una terca voluntad de estilo, sólo una escritura de calidad puede representar la compleja y variable realidad social de forma ética y responsable. No se trata de un deseo de embellecer su prosa, sino de la mejor forma de plasmar la realidad siendo éticamente responsable.

Cada uno tiene un estilo propio, una forma distinta y distante entre sí de contar los hechos, pero todos huyen de la palabra estereotipada, buscan la palabra justa y sugerente. Son conscientes de que sólo mediante el estilo comprenden y hacen comprender los hechos. Para ello toman prestados recursos de cualquier otro género, la novela, el cine, el cuento, el teatro... Haro Tecglen aconseja a los nuevos periodistas literatos que lo importante sea la escritura, el punto de vista claro y limpio, la manera de contar, y que se olviden de la pretendida objetividad. Para él todo periodismo es literatura, buena o mala pero literatura. De la misma opinión es Muñoz Molina, sus artículos son verdaderas obras maestras de la literatura periodística.

■ La novela como producto histórico

Finalmente dentro de este apresurado panorama entorno a la nueva narrativa, no podemos dejar de referirnos a aquellas novelas que hacen de la historia no sólo un marco de sus entramados, sino la esencia misma de su trama. El deseo de evadirse de los problemas sociales, la búsqueda de una explicación al presente, querer volver a escribirla, o el éxito que escritores como Graves, Yourcenar o Eco, fueron alguno de los factores que ayudaron al auge de esta corriente narrativa.

Entre la obra de Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios*, y las de Muñoz Molina, *Beatus ille* o *El jinete polaco*, han pasado apenas unos años, pero parece que las puertas que comunican la novela con la historia se han abierto de par en par.

El propio Antonio Muñoz Molina en la conferencia “Destierro y destiempo de Max Aub” reflexiona acerca de esta vuelta al pasado partiendo del análisis de la extensa obra de este autor bastante olvidado. Según nuestro autor, la obra de Max Aub es toda ella una reconstrucción del pasado con una clara visión de futuro, en un

intento de hacer justicia desde una postura manifiestamente republicana y socialista. Es toda ella una rebelión contra el porvenir obligatorio que ha impuesto el poder y la historia franquista, “es la persistencia en la dignidad de quien habiendo perdido todo no renuncia a la justicia o a la validez de su causa (...) Yo sospecho que en el fatalismo acerca del pasado se esconde siempre una conformidad idéntica sobre el presente y el porvenir” (Muñoz Molina, 1998, 108) Como podremos comprobar en sus obras. Muñoz Molina sigue la máxima de Max Aub y en un intento de hacer justicia con las víctimas de ese pasado, lo vuelva a reconstruir; en ocasiones, tal y como se lo han contado los que han sobrevivido, en otras recreando no lo que fue, sino lo que pudo haber sido.

Esta es la postura de la novela histórica actual. En ella vemos el deseo de contar los hechos ocurridos y los que pudieron ocurrir sin recurrir a la ficción, como confiesa el propio Muñoz Molina: “cualquier forma de ficción rebajaría o embellecería el horror, porque la ficción, instintivamente, tiende al orden. (...) Sólo una idea vanguardista de la novela y del cine podría permitir el grado necesario de velocidad, de cambio...” (Muñoz Molina, 1998, 130) La narrativa a la que hace referencia Muñoz Molina, la que encontramos en *Soldados de Salamina* o en *Sefarad*, es una narrativa en la que presente y pasado se superponen en la conciencia de su autor y de los lectores. Una narrativa en la que lo nunca ocurrido cobra tanta fuerza como lo acaecido de verdad. Se trata de novelas que son verdaderas alegorías morales, en las que autor y lector se reconcilian con un pasado, su verdadero pasado, al que no han tenido acceso.

La novela es evidentemente ficción, pero en muchas ocasiones proclama fidelidad histórica. Si nos atenemos a la segunda definición de novela, “hechos interesantes de la vida real que parecen ficción”, la novela se basa en lo que Justo Serna llama el “como si” (Justo Serna, 2002, 7); los lectores aceptamos los hechos narrados como si fueran reales aun no siéndolo. Respondemos a un pacto implícito, “el pacto ficcional” entre el autor o el narrador, los destinatarios internos o los narratarios y los lectores, esto es, los destinatarios externos. Pacto que nos lleva a aceptar como reales hechos a sabiendas de que no lo son. Para que la mezcla de personajes inventados, de historias nunca acaecidas, con personajes existentes en el mundo real, sea creíble, el novelista debe facilitar la verosimilitud mediante el

lenguaje. De modo que lo real y lo imaginado sean indiferenciables. El resultado es que los lectores acepten ser crédulos y la novela les produzca placer estético y reflexión posterior.

Algunos escritores como Vargas Llosa consideran que la novela es mentira, estricta ficción; otros como Javier Marías, rechazan esta visión de la novela, para ellos la novela no es mentirosa, y ficción, no equivale a falsedad. El escritor inventa, inventar procede de “invenire”, que alude a encontrar. Así pues, a tenor de esta definición, el escritor no miente, explora la realidad y nos cuenta lo que en ella encuentra. En el siglo XIX la novela se convirtió en un género popular, era la mejor manera que el lector tenía de conocer la realidad y a sí mismo, hoy la novela sigue mirando la realidad, pero volviendo su mirada a los hechos reales presentes o pesados en su intento de comprender el mundo.

La novela posmoderna tiene la idea de que no puede narrar sin recurrir a los antepasados, sin hacerse eco de lo que ya ha ocurrido. Este regresar aplazado con el fin de adentrarse en una vida que no fue es una constante en la obra de Muñoz Molina y de otros escritores de los ochenta que dieron lugar a la nueva narrativa española. Son autores que llegaron a la novela cuando se iniciaba la democracia, después de unos años de dictadura que había mantenido silenciado un pasado remoto o cercano, y que podían hacer regresar desde el olvido. Pretenden hacer regresar lo que ocurrió, pero también lo que pudo haber ocurrido.

La temporalidad, el pasado cercano, ocupa un espacio preeminente en la novela española de las dos últimas décadas. Los escritores como Muñoz Molina se han enfrentado con la deformación violenta de un pasado histórico y la usurpación o negación de un tiempo presente por parte de unos políticos intolerantes. Lo que los escritores han hecho a través de la ficción es investigar los datos ocultos del pasado reordenarlos y recomponerlo a partir de una visión; es decir lo crean de nuevo para poder reconocer una identidad que nos ha sido negada.

¿Qué pretende el escritor-historiador con sus novelas sobre nuestro pasado más o menos próximo? ¿Qué busca cuando rastrea las huellas dejadas por los héroes anónimos de la historia, a los que pide testimonio como vestigio de otros tiempos y de sus sentimientos? Lo que él hace es memoria de unos hechos olvidados referidos a

un “pretérito imperfecto”, como titula Castilla del Pino sus primeras memorias. Lo que él busca es desenterrarlo, recuperarlo y despertarlo. Pero realmente, salvo en aquellos hechos en los que él es partícipe, salvo en los recuerdos autobiográficos, lo que él hace no es memoria, aunque lo denominemos así por una licencia que nos tomamos.

Para solucionar el obstáculo, Muñoz Molina recurre a una técnica aprendida en Faulkner, recoge los relatos de los protagonistas y nos los transmite con su voz. No se trata de que tome registro notarial -a pesar de la intensa investigación que hay detrás de cada novela-, sino que deja que esas historias lo invadan, y ese narrador que escucha nos las cuenta a través de su voz. El narrador-historiador no hace sólo memoria, sino que recopila las memorias de otros, una memoria construida de recuerdos e invención y contada mediante una superposición de planos temporales que no hacen sino reproducir el modo que tenemos de recordar.

La memoria y la historia son ante todo relato, narración en la que se encajan hechos, circunstancias. Gracias a esta narración, el autor da significado al presente y sobre todo al pasado. Esa rememoración del pasado real y el posible le sirve a Muñoz Molina para reconocer a los perdedores, pero a un tiempo aprender de ellos y evitar sus errores. Uno siempre se debe al pasado, éste le libra de sí mismo superándose por encima de la derrota de nuestros mayores. Este ejercicio de memoria, de historia se sucede siempre de forma desordenada como la vida misma. En algún caso como en *Sefarad*, los relatos que forman la novela, invocan la realidad, son historias del mundo real o que, cuando menos, parece reales; y por eso, su relación es aparentemente desordenada; es decir, carecen de unidad y cierre, como la propia vida. Lo paradójico es que utiliza para contárnoslas un género que suele precisar de unidad y cierre. Es una de las novedades que muestra la novela actual, no sólo nos relata la vida real, sino que lo hace con estructuras sacadas directamente de ella.

Esta forma de rehacer la memoria personal, ese modo de acercarse al pasado, de hacer historia, ese: “¿qué habría pasado si...?” es una conjetura que acerca a los escritores de la nueva novela, por un lado a sí mismos, y por otro a las circunstancias que les han rodeado a ellos o a sus mayores. Hay unas páginas que Muñoz Molina dedica en el prólogo a la obra de Henry Sabih Turner titulada *A treinta días del poder*, en las que nos recuerda que la historia puede ser contada de muchas maneras,

se trata de un proceso en el que se materializan unas opciones frente a otras. Es la apuesta cobarde o heroica, inteligente o no de nuestros antepasados y de nosotros mismos. El escritor se plantea cómo puede averiguarla y sopesar sus efectos. La única manera que encuentra esta nueva generación de novelistas es situándose a sí mismos en el escenario, ejerciendo la empatía, la comprensión, en una palabra, el compromiso.

Escritores como Muñoz Molina Javier Cercas o como Julio Llamazares, por citar alguno, pretenden alcanzar el archivo de la memoria colectiva. Son españoles que han nacido y formado en la posguerra, que no se han podido vincular a un pasado intelectual y político verdadero. El pasado que les ha sido otorgado es embustero; por ello dedican gran parte de su obra a construirse una tradición política y cultural propia, en la que se recogiesen esos valores sociales de claro tinte republicano y esos maestros de los que aprender, no sólo cómo escribir, sino también como enfrentarse a la vida a través de la literatura.

“Nadie me dijo qué libros debía leer: yo empecé a inventarme mi propia tradición con toda la libertad que cabe en la ignorancia...” confiesa Muñoz Molina en “Invención de un pasado” (Muñoz Molina, 1998, 204). Se trata de una generación de autores que casi de forma autodidacta se han construido su propia tradición literaria, han buscado casi a ciegas a esos maestros que les habían sido negados, y a la par han renegando de los que les habían “impuesto” la cultura tradicionalista y rancia del franquismo.

UNA NOTA FINAL

En la introducción de este análisis recogíamos las dos definiciones que da el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* al término novela. Si nos atenemos a la primera definición, a la que tradicionalmente se ha atendido cuando se hablaba de novela, hoy por hoy estamos ante una crisis de la novela, pero si aceptamos la segunda, es decir, si aceptamos que novela es también todo texto que se ocupa en narrar la realidad presente o pasada, ya sea desde la autobiografía, es decir desde el yo del autor, ya desde la recuperación de la memoria histórica, o desde la

información, podemos decir que no sólo existe la novela, sino que todo es novela, o que todo pretende ser novela.

Guelbenzu, gran autor de novela dice: “Cada vez que alguien intenta definir lo que es una novela acaba aceptando que no puede ir más allá de una definición que se hizo famosa: “toda obra de ficción en prosa de más de ciento cincuenta páginas” (Guelbenzu, 2002, 9) Este escritor estima que lo importante no es definir lo que es una novela obsesionándose con sus límites, sino desde lo que él llama “esencia de la novela”, sin para mientes en lo que es secundario, la forma y la extensión. Lo que Guelbenzu estima que es esencial en toda novela, es que haya un movimiento de conciencia que permita el paso de una mirada plana de ciudadano normal, a una mirada literaria. El segundo elemento que presenta toda obra narrativa es, según él la existencia de un conflicto dramático que se desarrolla en el tiempo y en un espacio y, que da lugar a la trama y al argumento.

Guelbenzu titula su breve estudio como “Otro camino para la novela”. Con este título hace alusión al nuevo tipo de novela que está ganando terreno en la que se encuentra de todo -autobiografía, reportaje, invención, metarrelato...- y a la que parece que nadie sabe darle nombre. Este tipo de relato conecta nuestra narrativa con el tipo de literatura que se está dando actualmente en el mundo occidental y que en el ámbito anglosajón se llama “faction”.

Se trata de un tipo de narrativa que rompe con la creencia imperante hasta hace poco tiempo, según la cual, lo verdadero era ajeno a la literatura, que lo literario no era verdadero, sino verosímil. Lo verdadero era una categoría aplicada sólo a lo que tenía relación con la realidad, en tanto que lo verosímil se aplicaba a lo relacionado con lo literario. Pero la nueva narrativa ha venido a demostrar, que lo verdadero es perfectamente narrable y puede convertirse en materia de ficción.

Lo importante en este caso es que un escritor ha decidido hacer una invención o representación de la realidad guiado por su intención literaria. “El autor emplea siempre dos lenguajes: el de la realidad y el código lingüístico; sin ellos, no se puede escribir” (Guelbenzu, 2002, 31). El escritor lleva a cabo una representación de lo verdadero de manera que gracias al lenguaje literario resulta verosímil. No se trata de reproducir la realidad, sino, como deseaba Juan Ramón Jiménez, de crear otra

realidad, la de la palabra; una realidad verosímil y verdadera al mismo tiempo. Como ha quedado dicho, fueron Capote y García Márquez los dos grandes maestros del nacimiento de esta “novela-ficción”, ambos contaron dos hechos reales en sus obras – *A sangre fría* y *Relato de un naufrago*– como si fueran ficción. La intención de ambos era representar una realidad, y la intención del autor a la hora de escribir un relato es, para Guelbenzu, quizá lo más decisivo a la hora de que éste sea una novela.

Antonio Gamoneda estima que hoy no podemos hablar de novela a secas, “no bastan las notas de narratividad y de ficción para concluir que un texto es novela: la narratividad puede cursar oculta y la ficción no darse o darse incompleta.” (Antonio Gamoneda, 1996, 7). Él se retrotrae a *La Celestina* para argumentar que, incluso textos que aparentemente son teatro, como es el caso, en realidad pueden y deben adscribirse dentro del género de la novela. Si bien disentimos con la adscripción de esta obra dentro de la novela -aunque no es el caso demostrarlo en nuestro estudio-, coincidimos con él en que en la novela actual se diluye de mil formas, y el nombre se aplica a muchas obras que en apariencia no son tales.

Es probable que los rasgos tipológicos de la novela mantenidos a través de quinientos años estén diluyéndose, pero no el deseo de narrar, de contar, y es posible que, como expone A. Gamoneda, con el tiempo se utilice otro nombre, pero siempre permanecerá ese deseo de contarnos y de contar el mundo, el hombre es narración, pensamos, recordamos y contamos la realidad con estructuras claramente narrativas.

Vicente Verdú es de la misma opinión: “Hoy, en países con sentido crítico actualizado (...) resulta más notorio que la novela es un quehacer desfallecido. Nuestros mejores novelistas –dos o tres- lo saben y lo proclaman cuando se les atiende. Casi todo lo interesante que puede ofrecer hoy una novela pertenece a otro género: al ensayo, a la autobiografía, al diario, al cine, a la antropología, a la filosofía” (Vicente Verdú, 2001). Vicente Verdú también constata que en la literatura occidental, la “no ficción” se está apoderando de la “ficción”, debido a que la cultura capitalista demanda cada vez más la existencia de la realidad y no de falsas intrigas.

En un principio, la trama era un elemento imprescindible en la novela, como constatamos en las palabras de José-Carlos Mainer: “La novela de género se basa fundamentalmente en la trama: por ella se le reconoce como tal” (José-Carlos Mainer,

2000, 229) Pero, como él mismo nos explica, no son pocos los escritores que se interesan por una novela sin argumento -como émulo de la vida misma-, “Se desarrolla sin principio ni fin, sin accidentes ni peripecias que siempre ofrecerán un aire de provocados o artificiosos” (José –Carlos Mainer, 2000, 229) Él hace referencia a las palabras de Gustave Flaubert, cuyo deseo era escribir una obra que no tratara de nada: “Los mejores libros son los que tienen menos asunto; cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, más se silencia la palabra o desaparece, y más hermosa se hace la obra. Creo que el futuro del arte estriba en esto (...) No hay temas buenos ni temas malos (...) desde el punto de vista del arte puro, (...) el estilo es el único medio de ver las cosas.”(Flaubert, en José-Carlos Mainer, 2000, 230). Este mismo deseo es el que alberga y finalmente consigue Muñoz Molina.

Ya no estamos ante lo que Martín de Riquer definía como “narración en prosa de acontecimientos inventados que suceden a personajes imaginarios que se encuentran en trances conflictivos y que normalmente conducen a un final feliz” (Martín de Riquer, 1984, 469). Como género híbrido que es, a lo largo de su historia ha tomado rasgos prestados de otros géneros, de los llamados tradicionales -teatro, lírica-, pero también de los conocidos como testimoniales -los libros de viajes, las memorias, las biografías, los cuadros de costumbres, las cartas, el diario, el dietario y evidentemente la prensa escrita-. Camaleónica, la novela ha sabido adaptarse a las necesidades de cada momento, y en lugar de ser eliminada por las convenciones, se ha adaptado a las cambiantes formas de producción, negando lo que los críticos agoreros le pronosticaban: su desaparición.

Como decíamos, la novela ha cambiado desde que fuera creada por Cervantes y alcanzara su apogeo en el XIX, ha tomado prestados rasgos de los otros géneros en su intento de adaptación a la evolución social, por ello ahora novela es todo texto de cierta extensión cuyo interés es narrar con estilo cuidado la vida misma, sin grandilocuencias ni engolamientos. Novela es la obra de J. Goytisolo, la de Trapiello, la de Umbral, o la de Muñoz Molina. Todas ellas distintas entre sí, todas rompen los cánones del género, pero a todas ellas las admitimos dentro de él, porque todas cuentan la vida misma. En los cuatro casos desde el “yo” del autor y en los dos últimos desde una estrecha vinculación con la información.

Hoy el mundo de la novela es amplísimo, hay novela de misterio, realista, gótica, de aventuras, folletín, picaresca, pastoril, novela-ensayo, novela-reportaje,

autobiográficas... Pero es este regreso al “yo” y la relación con los medios de comunicación lo que define la novela del XXI. El autor se sitúa ante la realidad y nos la muestra desde “su” experiencia. Es una mezcla entre la realidad del periodismo y el hecho de ser contada desde la primera persona. Esto es lo que encontramos, y no otra cosa en Josep Pla, en Andrés Trapiello, en Sánchez-Ostiz y en el propio Muñoz Molina, la mezcla entre información y dietario.

Por lo tanto, los vaticinios de George Steiner acerca de la muerte de la novela, se han cumplido en parte. La “novela tradicional” ha dejado paso a un tipo de novela de carácter híbrido, en la que se mezcla realidad y ficción. ¿Qué novela puede hoy competir con el mejor periodismo, que es la mejor narrativa de lo inmediato? Es obvio que ésta no es sino la novela de no-ficción. Las posibilidades son muchas, el escritor puede, tomar hechos reales y darles una trama narrativa para no ofrecerlos como una mera autobiografía o un reportaje; puede tomar esos hechos reales y deformarlos conscientemente hasta crear una caricatura; puede tomar hechos reales y configurarlos dentro de una trama de ficción dándoles apariencia de verdad; y finalmente puede tomar esos hechos reales y presentarlos como si no lo fueran para establecer un juego con el lector entre la ficción y la no ficción. En todos los casos nos hallamos ante una novela, como las de: Tomás Eloy Martínez, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, Lorenzo Silva, Javier Cercas o las de Muñoz Molina.

El mestizaje de la novela, la incorporación de hechos veraces y verídicos, documentados por fotografías, fotocopias, cartas transcritas...está llevando al límite al género novelístico. Acerca de ello afirma Jordi Gracia “Ya no le queda territorio propio, ya no sabe donde meterse lo propiamente novelesco porque debe bregar con cosas que no son novelescas, que no son ficticias, que no salen de la imaginación del autor” (Jordi Gracia, 2001, 221). En la narrativa de la postmodernidad podemos encontrar retazos de lo autobiográfico, del periodismo, de la filosofía, del epistolario, del costumbrismo... “¿Qué le queda a la novela atosigada de historia y autobiografía, digresiones ensayísticas e intensidades líricas, y medio histórica y medio ficticia (...)? No le queda nada más que la forma, que es lo único que ha sido siempre la novela como género literario, un modo cambiante y muy evolucionado de articular los materiales que la componen, lo que cuenta la novela” (Jordi Gracia, 2001, 222)

¿Tienen razón quienes estiman que la novela ha desaparecido con tanto intrusismo que la ha invadido? Obviamente no. Lo importante de una novela, no es sólo la historia que se cuenta en ella, sino el artificio, el modo de contarla. Es en la elección de la voz, el orden, el estilo, el tiempo, la armonía de sus partes, lo que da a la historia forma de novela. “Ni Rimbaud, ni Mallarmé, ni Misil, pero tampoco Flaubert o Borges u Onetti escribieron sólo para contar una historia, sino para acertar con el modo necesario de contarla (...)” (Jordi Gracia, 2001, 227)

El desinterés de la novela hacia la ficción ha ido creciendo a medida que aparecían otros tipos de obras basadas en los hechos reales vividos y sentidos por a el autor. Pero este descrédito de la imaginación no debe achacarse a la aparición de estas obras de cronistas, diaristas, memorialistas, a los libros de crónicas o a las novelas reportaje, aunque es cierto que el origen radique en la abundancia de este tipo de textos.

Contra esta tendencia de parte de la narrativa actual hacia lo que no sea real, han reaccionado escritores como Espido Freire. “No tiene demasiado futuro quienes cierran los ojos a la realidad, a otras realidades invisibles. Existe una corriente de crítica y de pensamiento literario que se empecina en continuar anclados a la anécdota, que considera que una novela es mejor cuanto más datos incluya, cuanto más se parezca a lo que vemos cada día por la ventana” (Espido Freire, 2005, 30). Para ella un escritor no es un mero cronista o un corresponsal, el verdadero mérito radica en la capacidad de soñar y de inventar una historia nueva en un lugar nuevo. “No me tomen el pelo, por favor. Una novela no son unas memorias. Ni un diario. Ni siquiera una biografía” (Espido freire, 2005, 32) Esta corriente defensora de la fantasía, choca contra aquella que rebaja la categoría literaria de una obra si entre sus propósitos se encuentran contar aventuras, peripecias arriesgadas y por su puesto inventadas.

En medio de esta controversia se han rebelado algunos novelistas para quienes el deseo de contar es lo más importante. Pero lejos de rechazar la porosidad ganada por la novela, la aprovechan. Escriben verdaderas novelas con materiales que son historia, biografía o información. Es el caso de Juan Manuel de Prada, con su obra, *Las máscaras del héroe*, de Javier Cercas, con *Soldados de Salamina* o el de Muñoz Molina con *Sefarad*.

Quizás el problema radique en el tipo de lectura que se da a cada novela. Cada novela pide una lectura diferente dado que responde a tradiciones distintas y responde a decisiones técnicas propias del oficio de escribir. La heterogeneidad de los materiales que forman la novela actual ha provocado una lectura diferente de la novela tradicional. Y si no se parte de este cambio de lectura –por ignorancia o por comodidad- la comprensión de la misma no existe.

La creencia de los simbolistas de que la fotografía y el cine habían liberado a la literatura de la servidumbre de representar la realidad se ha demostrado incierta. Los escritores actuales se comportan como “voyeurs” contemplando una calle, una plaza, un cuadro, una escena, y la reproducen en sus más mínimos detalles. Del estilo personal trabajado a lo largo e toda una vida, hoy hemos pasado a la mezcla de voces, a la mezcla de estilos, a la polifonía, a la intertextualidad, a la hibridez. De la pureza se ha pasado al mestizaje. Con ello, la novela no pierde identidad, sino que gana en amplitud de campo al hibridarse con la historia, la autobiografía y la información. ¿Dónde está la frontera que separa lo histórico y lo inventado en *Galíndez* de Vázquez Montalbán, o en su *Autobiografía del General Franco* o en las novelas de Muñoz Molina?

La necesidad de ficción actual no se resuelve creando nuevas vidas, sino ficcionalizando la propia realidad, rompiendo las pautas marcadas por Aristóteles acerca de los géneros. Los novelistas actuales se sitúan más allá de los géneros literarios. A pesar de las protestas de algunos, estos relatos son novela, la novela es al reino de la libertad de forma y de contenido. Es un reino camaleónico y su única norma, como dice Darío Villanueva, es: “saltarse todas”.

■ MUÑOZ MOLINA. UN CLARO EXPONENTE DE LA NUEVA NARRATIVA

■ *Una interesante trayectoria novelística*

La carrera literaria de Muñoz Molina ha sido tan rápida como asombrosa. Como ya señalamos al comienzo de nuestro trabajo, siendo un modesto administrativo del Ayuntamiento de Granada, se dio a conocer con la publicación de unas series de artículos en un periódico granadino; artículos que pronto tomaron la forma de dietario,

Diario de Nautilus y *El Robinsón urbano*. Pere Gimferrer, poeta catalán y director de Seix –Barral, sería su descubridor, le publicó su primera novela, le *Beatus ille* en 1986 con gran éxito. Desde entonces, los lectores seguimos con gran interés todas sus obras, sean estas novelas o dietarios.

Los lectores asiduos a las páginas de Muñoz Molina, hemos podido observar una evolución muy marcada, desde aquellas primeras novelas, respetuosas a los géneros tradicionales, y de cierta pulcritud formal (*El invierno en Lisboa, Beltenebros*) a esas otras que se internan en los meandros de la memoria personal o colectiva (*El jinete polaco, Ardor guerrero, Sefarad, El viento de la Luna...*). El propio autor le confiesa a Juan Manuel de Prada: “Se trata de una evolución de la que yo no he sido muy consciente (...). Es muy frecuente que a un escritor joven le deslumbe Borges, porque le ofrece el máximo de literatura, (...) pero con el tiempo van cambiando tus preferencias sin que te des mucha cuenta (...) incluso los gustos van cambiando: en mi caso sigo leyendo a Borges con gusto, pero ahora entiendo de otra manera a autores como a Baroja, o incluso la literatura que se hace para los periódicos. Me interesa sobre todo la literatura como retrato del mundo y de la vida, y mucho menos como ejercicio sobre la propia literatura” (Juan Manuel de Prada, 1997, 18).

La vida y la obra de nuestro autor presentan tres etapas. (Dejando a un lado su primera novela *Beatus ille*) la primera etapa de su vida y de su obra se correspondería con sus dos primeros dietarios – *El Robinsón urbano, Diario de Nautilus*- antes comentados y, con sus novelas más posmodernas. *El invierno en Lisboa, Beltenebros* y *Las otras vidas* son novelas hermosamente intoxicadas de literatura, en las que aparecen personajes completamente novelescos, argumentos de género, situaciones que respondían a estereotipos perfectamente reconocibles, y escenarios cosmopolitas. Todo perfectamente postmoderno, según los cánones de la crítica.

Se trata de una etapa en la que encontramos una fascinación -desmedida pero inevitable en todo escritor joven- hacia el mundo de la cultura (la música, el cine la literatura...), admiración que le llevó a sufrir de “litaratosis”. Él mismo ha criticado después la excesiva carga literaria de sus personajes y el que sus argumentos eran máquinas chirriantes que mostraban un mecanismo narrativo demasiado evidente. Era un momento de su vida en el que descubre un deseo de alejarse de su entorno rural, un deseo de buscar un futuro distinto al que le estaba destinado por tradición familiar y

social. Por ello busca identidades opuestas a lo que sus mayores representan, unas preferencias musicales y estéticas que después descubrirá que no eran las suyas. Esta etapa se corresponde con un claro deseo de desarraigarse de un destino que no comparte y unas servidumbres, que todavía no está dispuesto a aceptar.

Después de *Beltenebros* tiene lugar una perceptible inflexión en la vida y en la obra de Muñoz Molina. Por un lado, ha crecido su figura pública, ha apostado por ser escritor, se ha trasladado a Madrid, y, en su actividad como escritor articulista, ha ido ocupando cada vez más espacio el uso de la escritura como medio para intervenir y ser escuchado en su defensa razonada de argumentos, sobre cuestiones cívicas, éticas y evidentemente políticas. Esta tendencia no se debe a querer adscribirse a la moda “postmoderna”, sino por ser consecuente con su pensamiento de izquierdas.

Aunque, en esta etapa hemos de hacer una salvedad, su primera novela *Beatus ille*; ésta ya nos presenta una síntesis de la tendencia que va a dominar su obra a partir de la segunda etapa. En ella encontramos una apología a la deuda con su pasado – entendiendo éste sus recuerdos y los de sus mayores- y a la libertad. Minaya simboliza el encuentro con uno mismo y la fidelidad al tiempo que es un intento de restañar el dolor de sus mayores.

El primer gran fruto del cambio de rumbo es su novela *El jinete polaco* publicada en 1991. A esta etapa pertenecen también su tercer dietario, *Las apariencias*, (en cuya introducción, Elvira Lindo, su segunda mujer, ya nos pone sobre aviso de estos cambios en la vida y obra del autor) y, culmina con *Ardor guerrero*. Se trata de un momento de su vida y de su obra que presenta una estrategia consistente en “llegar a ser uno mismo”. Para ser realmente feliz, para llegar a ser uno mismo como persona y como escritor, Muñoz Molina es consciente de que debe regresar a sus orígenes, y éstos son la historia que cada uno ha hecho, y la que le ha venido dada. Sus orígenes serán su supervivencia.

En esta segunda etapa se centra en lo que Juan Manuel de Prada denomina “los meandros de la memoria personal y colectiva” (Juan Manuel de Prada, 1997, 18). Mediante esta técnica de recuperación de la memoria lleva a cabo una verdadera revisión de nuestra historia más reciente en un intento de rescatar del olvido aquellos hechos que hasta ahora nos habían sido negados. El eje de la obra, como ocurre con su primera

novela, es la Guerra Civil y la posguerra. En ella encontramos el tópico “ubi sunt” de los perdedores, el anhelo de contar la intrahistoria unamuniana de un pueblo olvidado.

Por otro lado, *El jinete polaco*, en cada una de sus tres partes cubre, más o menos, la infancia, la adolescencia y la etapa adulta⁶² de la vida del autor. Una primera que se correspondería con su adolescencia y en su primera madurez en la que experimenta el deseo de huir, de hacer como Don Quijote, salir en busca de un nombre. Pero como el Manuel de la obra, años después se da cuenta de que sigue siendo desconocido, y que, sólo recuperando los recuerdos, la historia se reconocerá a sí mismo. En este segundo periodo de su vida, con la ayuda de Nadia va reconciliándose consigo mismo y construyéndose mediante los jirones de su pasado. Y finalmente, la tercera etapa en la que, toda vez que se ha reconciliado con sus orígenes, inicia su andadura de madurez como persona y como escritor.

Esta nueva trayectoria será la de llegar a ser uno mismo, la de conocerse. Tras esta novela, Muñoz Molina se enfrenta a ese personaje, él mismo, que había estado acechando ya desde su primera novela. En esta nueva etapa inicia nuevos rumbos, abandonando el estilo que tantos reconocimientos le había aportado, pero en los que se sentía extraño y adentrándose en la búsqueda del “yo” y de la historia. En esta etapa escribiría además de *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *Nada del otro mundo*, *El dueño del secreto*, y *Ardor guerrero*.

La etapa del aprendizaje y de encontrarse con uno mismo ha concluido. Y sin abandonar esa búsqueda en la memoria personal y en la histórica, inicia su tercera etapa en la que incluiríamos, *Plenilunio*, *Carlota Fainberg*, *Sefarad*, *En ausencia de Blanca*, *Ventanas en Manhattan* y *¿El viento de la Luna?*

Es en esta etapa en la que se consolida esa opción de Muñoz Molina por el realismo y el compromiso con la realidad presente o histórica. Si *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca* son dos novelas cortas en las que predomina el humor y el deseo de contar una historia de ficción al estilo más “tradicional” de una novela; *Plenilunio*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* y *Viento de la Luna* son el reflejo más evidente de esa concepción que tiene Muñoz Molina de la labor comprometida de la literatura. La

⁶² El personaje de Manuel -émulo del autor-, recupera el tiempo cíclico de la Mágina agrícola, las retailas infantiles, las músicas de su niñez, las palabras de sus mayores, los cuentos, los mitos de sus padres, abuelos y bisabuelos.

novela no sólo puede reflejar la realidad, sino, que debe mostrarla desde una postura ética. A Muñoz Molina no le interesa la literatura por el mero placer de crear, sino, que él se implica moralmente en el mismo acto de creación. Cada vez que escribe una nueva obra, se deja jirones de su alma, se desgarrar y se compromete con las historias que nos presenta. Y este compromiso es el que buscamos sus lectores, con el que nos identificamos cada vez que leemos una de sus novelas.

La subjetividad como materia narrativa, la crítica moralizante de la realidad, la convergencia entre el mundo de la información, de la realidad y la reflexión de carácter filosófico y el mundo de la novela, el de la ficción; y, evidentemente, el considerar a la novela como instrumento de recuperar la historia de los perdedores, son los rasgos que dominan en sus últimas obras, aunque ya estaban latentes en su primera novela *Beatus ille*.

Cuando comentábamos la evolución de los dietrios nos hacíamos las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que impulsa a Muñoz Molina a transgredir las fronteras del mero artículo literario -publicado o no en prensa-, y pasarse a la novela-dietario? ¿Cuándo se produce este giro?

Este cambio del artículo a la novela comienza a esbozarse aproximadamente hacia finales de los 80, es entonces cuando inicia ese giro trascendental en su obra. Muñoz Molina se encuentra escribiendo *El jinete polaco*, y al mismo tiempo una serie de artículos que fueron publicados unos en *ABC* y otros en *El País*, y que más tarde se agruparían en su dietario *Las apariencias*. La defensa de los valores ilustrados, de lo público, deriva de una condición histórica y de una elección moral. Y a partir de la segunda etapa, no sólo los defenderá en sus artículos periodísticos, sino que pasará a hacerlo también en sus novelas. Estas dejarán de ser meros ámbitos de la ficción, para ser el ámbito ideal en el que exponer sus ideas. “Y es justo en ese espacio tan literario de la recién inventado y de lo casi imposible, la libertad, donde no se distinguir entre mi condición de ciudadano y la de novelista...” (Muñoz Molina, 1996, 218)

Tal vez, cuando Muñoz Molina escribía esos artículos basados en la realidad, no era del todo consciente que estaba abriendo las puertas a unos personajes reales que poco a poco se irían adueñando de su literatura. Así, esas personas, que se cruzaba en la calle, o de las que tenía noticia en las noticias breves de los periódicos, o que quizás procedían

de sus recuerdos, estos personajes-fantasma, tras aparecer en sus artículos, pasaron luego de a ser personajes de otro de sus relatos. De esta manera, la mujer demente que aparece en *Desconocidos*, surge de nuevo en *Extraños en la noche*; o, de *Soldados*, nace *Ardor guerrero*.

El motivo es más que evidente, los artículos se le han quedado pequeños, tal vez excesivamente escuetos para poder desarrollar la riqueza y la fuerza expresiva que tienen estos personajes. Pero también se le han quedado pequeños para explayarse, para desarrollar con mayor amplitud su compromiso ético. Es por ello, que del mismo modo que estos personajes se apoderan de todo un relato; su defensa de unos valores declaradamente de izquierdas –la defensa de lo público, del racionalismo frente al oscurantismo, de la libertad, de los derechos del ciudadano y de su responsabilidad para ejercerlos-, es decir, la defensa de unos valores sociales y éticos, se apodera de su narrativa.

En sus nuevas obras se ocupará de la búsqueda de la identidad; de la indagación obsesiva en el pasado; de la recuperación de nuestra historia más reciente, la que va desde los totalitarismos europeos –el nazismo, el estalinismo, la Guerra Civil- hasta la más reciente transición; la defensa de las víctimas –ya sean víctimas del exilio, de la violencia sexual, del terrorismo o de la sociedad deshumanizada en la que vivimos-... A partir de ahora se centrará en escribir una literatura con un marcado tinte moral y didáctico. Con la que entronca con escritores como Larra, Galdós y Baroja.

Nuestro autor se sitúa en esa corriente de escritores que, partiendo de la visión decimonónica e ilustrada de Voltaire, Jovellanos, Zola o Hugo, consideran que la literatura no puede cambiar el mundo en su globalidad, pero debe sobrepasar el medio privilegiado y restringido de la conciencia individual. *El jinete polaco* pretende concienciarnos de un pasado casi olvidado, *Ardor guerrero*, mediante la transformación en ficcional, ilustra y denuncia un sistema de opresión colectiva bajo la máscara de la defensa de la sociedad, a la par que nos enuncia su preocupación por el terrorismo. *Plenilunio* continúa con el propósito crítico ético, el ataque al terrorismo, la aberración política se une a la acusación de una violencia arbitraria por motivos de aberración sexual. *Sefarad* es el compromiso con las víctimas de totalitarismos españoles y europeos, exiliados del pasado y del presente que viven unas vidas que les son ajenas. En *Ventanas en Manhattan*, no abandona este compromiso con los desfavorecidos. A lo

largo de toda ella vemos al escritor ilustrado comprometido con los desheredados que pueblan las calles de la ciudad, en los que nadie repara y que él, como hiciera Galdós, pretende rescatar del olvido, de la indiferencia; como pretende rescatar del olvido de la historia a todos los héroes anónimos de un pasado que no hemos podido o no hemos querido recordar. Y por último en *El viento de la Luna* evoca un recuerdo de los años sesenta en una España que comenzaba a vivir su primera revolución tecnológica, mientras el resto del mundo vivía una revolución social y la conquista del futuro a través de la conquista del espacio.

■ *En los meandros de la “memoria”*

Desde su primera obra *El Robinson urbano* hasta la última, *El Viento de la Luna*, Muñoz Molina se ha mantenido fiel a un tipo de escritura. Salvo excepciones, no ha tenido necesidad de inventar nada. Los materiales de los que se ocupa basados en hechos reales, son en sí mismos narrativos. Él mismo reconoce que la realidad cada vez le atrae más, que no siente la necesidad de inventar historias, sino que lo que observa o recuerda -los hechos reales- son, materia suficiente para crear una narración.

En novelas como *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *Plenilunio*, *Ardor guerrero*, *Sefarad* o *El viento de la Luna* se mezclan datos reales de marcado carácter autobiográfico con otros que son pura ficción aunque siempre inspirada en la realidad. En ello sigue las enseñanzas de Proust: todos somos en parte inventados, nuestro pasado, nuestra historia es en parte lo que nosotros recordamos-inventamos. ¿Se trata de novelas históricas? ¿Son novelas autobiográficas? Creemos que a pesar de estar ambientadas en momentos de nuestra historia reciente, no son verdaderas novelas históricas. Son en realidad relatos de los que sacamos enseñanzas muy juiciosas sobre la vida en los momentos clave de la historia europea y española. En todas ellas cobra relevancia la misma idea de narrar, del poder creador del relato. Los narradores de Muñoz Molina, (Solana, Manuel, el inspector, el propio autor y el narrador ficcionalizado que aparece en *Sefarad*) cuentan con datos reales a los que añade la virtud de contar con verosimilitud. Y ello gracias al poder creador que tienen en su mirada, en la forma de ver que también observamos en sus dietarios. La mirada se alía con la imaginación para ver más allá de las cosas.

Ya en las primeras novelas, incluso podemos decir que en sus primeros dietarios, se alternaron la retrospectiva histórica y la recuperación de ese pasado que nos fue hurtado a las generaciones nacidas en el franquismo. Muñoz Molina muestra dos posiciones fundamentales ante la temporalidad, por un lado la reconstrucción subjetiva del pasado, y por otro la reconstrucción objetiva y representacional.

Beatus ille es una inspección de la Guerra Civil y del primer franquismo en “boca” de un joven de 1969 y de un personaje legendario y dudoso. En esta novela encontramos ambas representaciones del pasado, la objetiva que se basa en la reconstrucción del texto de Solana, en tanto que la subjetiva radica en la sublimación de este personaje considerándolo capaz del mayor sacrificio por sus principios.

El invierno en Lisboa es la reivindicación hispana de la serie negra, una amalgama de referencias cultas del cine que se sobreponían, cual plantilla, a la vida de vértigo de unos jóvenes perseguidos. Es un homenaje al cine negro americano y al mundo del jazz. Se trata de una historia que se desarrolla en la España del franquismo. La mayor parte de las peripecias ocurren en clubes nocturnos donde el desasosiego, las obsesiones, el alcohol y el tabaco dominan a los protagonistas. Precisamente a partir de estas ensoñaciones que provoca el ambiente, Muñoz Molina dota a sus personajes de una gran consistencia.

Beltenebros es una mezcla entre la novela de espías y la policíaca, en la que se enlaza el pasado y el presente de un luchador por la libertad que regresa a España desde el exilio para ajusticiar a un traidor al partido. Se trata de un ejercicio de espejos deformantes, que nos adentra en una conspiración política y nos ofrece una visión particular de la posguerra y de los resistentes a la dictadura en la clandestinidad. En estas primeras ficciones, nuestro autor volcó de manera implícita lo que había leído y le había influido, es decir, las múltiples referencias que ya había expresado en *El Robinson urbano* y *Diario de Nautilus*. En ellas ya se recoge uno de los temas que preocupa a nuestro autor: el de la identidad, tema que “arrastrará” a lo largo de todo su obra.

El jinete polaco de nuevo ahonda en este tema de la identidad junto con el retorno al pasado, a lo reprimido y olvidado, que ahora se hace presente a través de un baúl de fotos y a través de las voces que lo invaden y van rellenando su propia

identidad actual. Ésta obra presenta una clara influencia de Faulkner. De hecho rotula la primera parte como “El reino de las voces”, cita de “El hombre habitado por las voces” del prefacio de *Absalón, Absalón*, de Faulkner. La polifonía viene a señalarnos, no sólo la mera referencia literaria, sino el hecho de que nuestra identidad está adueñada de las historias que otros nos han contado. Son los antepasados y el “yo”, los contemporáneos y el paseante solitario quienes inspeccionan, quienes averiguan, quienes hacen pesquisas sobre sí mismo y sobre los suyos, sobre el legado de sus mayores, heroicos y derrotados. Y junto a todo ello ese deseo de salir huyendo, de buscar su propia identidad.

Sus novelas de los noventa desarrollan dos aspectos ya contenidos en *El jinete polaco*, por un lado, el humor, la ironía e incluso el sarcasmo. Y por otro, el desgarró, el dolor y la piedad por las víctimas. En *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg* o *En ausencia de Blanca* encontramos unos personajes risibles, timoratos, serviles, cobardes o alocadamente temerarios. En *Ardor guerrero*, *Plenilunio* y *Sefarad* de nuevo regresa al compromiso con el pasado y con las víctimas.

Ardor guerrero es una novela memorialista por excelencia, traza la crónica de su propio servicio militar en el País Vasco –donde la ETA asesina a diario–, durante los años conflictivos de la transición a una democracia fuertemente teñida todavía de comportamientos dictatoriales. En ella, bajo una narrativa en la que combina ficcionalidad y autobiografía, ofrece una visión documental de la experiencia en el servicio militar. En el texto domina la subjetividad absoluta, el enaltecimiento de los héroes en situaciones adversas como la Guerra Civil y la posguerra, son sustituidos por la mezquindad y vulgaridad en grado sumo. El único que es capaz de mantener la lucidez en el contexto de brutalidad del cuartel es el narrador, pero éste, como todos los personajes protagonistas de sus obras, carece de grandeza heroica, o bien se trata de un héroe de la vida diaria, un héroe de andar por casa.

Plenilunio continúa esta presencia documental y objetiva de la temporalidad. Los protagonistas de esta obra arrastran silenciosamente un pasado de dolor, un presente de desconcierto, de vacío, de humillaciones, de estupor. Son personajes taciturnos llenos de heridas en el alma, que sólo el amor curará. El personaje central, la niña asesinada es la víctima absoluta que cobra una dimensión de tragedia clásica,

su dolor no tiene reparación posible. En esta obra no vemos una preocupación por el pasado, aunque sí una añoranza por sus recuerdos en el barrio de su niñez, hoy destrozado por la modernidad. La mirada de esta obra está puesta en el presente, vemos una creciente inquietud ante el desbarajuste que lo domina. Nuestro tiempo, el tiempo de la modernidad, lejos de evolucionar y recuperar unos valores éticos perdidos por la dictadura, se ha vuelto insensible a la crueldad y a la violencia. En esta obra no propone soluciones a los problemas, ni aporta respuestas concretas. Lo que pretende es hacernos tomar parte, tomar conciencia de la deshumanización en la que vivimos, y del poder destructivo que tiene la modernidad en el ser humano.

Sefarad recupera esa preocupación por las víctimas del presente y sobre todo del pasado. De nuevo vemos esa mirada vuelta hacia atrás, hacia esos héroes anónimos de nuestro pasado en un intento de recuperar su memoria. Son muchos los seres que puebla esta novela, muchas las víctimas o supervivientes milagrosos del horror del siglo XX y de las pequeñas miserias de la vida cotidiana. Es un mundo de seres, de jirones y proyecciones del yo narrador. En esta obra percibimos una mezcla entre lo real y lo imaginario, entre lo histórico y lo autobiográfico. Esta obra, como las otras de Muñoz Molina es un ejemplo de las dificultades que encontramos cuando intentamos recuperar el pasado. Es una muestra de la necesidad de recordarlo, para poder emanciparnos de él, advirtiéndonos de los riesgos que entraña el conocimiento de lo que hasta ahora ha estado callado.

Ventanas de Manhattan es una obra que produce al lector un gozo intenso. Consigue que el lector se traslade a Nueva York desde su sillón, y proporciona pequeñas pinceladas de sus fragmentos de vida pasados en esta ciudad, libreta en mano; sensaciones de felicidad, descubrimiento, asombro y, por qué no, tristeza. Todo ello lo consigue transmitir con su exquisito manejo del lenguaje. Estamos ante un libro autobiográfico, aunque en ningún momento aparece su nombre, ni el de su mujer, ni ningún título de su obra; a pesar de ello, el lector es consciente de que es el propio Muñoz Molina quien se asoma tras la máscara del narrador.

Es un rico libro de viajes, a la par que un relato de costumbres en el que nos muestra en sus ventanas o cuadros la realidad más sórdida de esa ciudad; sordidez que queda paliada por un canto epicureista, por el disfrute de sus calles, sus museos, sus parques, sus cafés... De nuevo vuelve a narrar en primera persona sus

experiencias y vivencias. Por la estructura (textos de tres o cuatro páginas) y el tono (intimista, en primera persona), se trata de un dietario, un cuaderno de bitácora, un “blog” si no estuviese presentado en papel. Pero también por las técnicas narrativas, por la trama que presenta desde el comienzo estamos ante una novela. Nuevamente, Muñoz Molina ha jugado con la hibridez de género, de nuevo es el lector quien debe decidir qué postura tomar ante su lectura.

El viento de la Luna es el cierre de un ciclo en el que Muñoz Molina ha buscado su identidad huyendo de su pasado y regresando y reconciliándose con él. En esta obra de nuevo regresa a su adolescencia y al a España de los sesenta. En ella encontramos cuatro temas: las expectativas de un Muñoz Molina adolescente ante su vida prefijada; el desfase sociológico entre le España del franquismo iniciando sus primeros pasos en la era de la modernización y el resto del mundo ocupado en la conquista del espacio; la conmovedora y poética epopeya de la vida en Mágina; y el emotivo homenaje a su padre de quien se siente deudor. Lo real, lo soñado, lo recordado y lo fantaseado se mezclan en esta obra con una prosa seductora y envolvente.

“La literatura está hecha de memoria” dice Muñoz Molina en *Pura alegría*, Ulises recuerda y cuenta su historia, se da a sí mismo una identidad. Don Quijote, sin embargo, cree relatar la realidad y es todo producto de su fantasía. Ambas obras representan los dos modelos de narración, uno el de la autobiografía y otro el de la ficción, pero casi nunca se mantienen separadas; “ni la memoria se limita a recordar, ni la imaginación inventa siempre” dice nuestro autor. Unas veces, pretendiendo ser sincero con la verdad de nuestro recuerdo, el autor lo va inventando; y otras, a la par que crea la ficción, los recuerdos de su infancia y los de sus antepasados se apoderan de él y pasan a formar parte del relato.

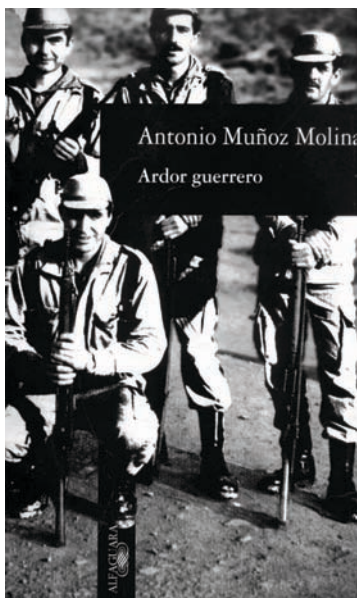
Por otra parte, si la literatura es memoria y está por lo tanto cercana a la historia, para Muñoz Molina, la literatura es realidad y por consiguiente, siempre estará cercana al periodismo. En un debate organizado por la Escuela de Periodismo de EL PAIS-UAM en el que participaron, Eduardo Haro Tecglen, Juan José Millás, Manuel Rivas y el propio Muñoz Molina, los cuatro escritores-periodistas aportaron su visión sobre esta relación entre literatura y periodismo. Muñoz Molina confiesa

que “el periodismo es el espacio en el que la palabra literaria puede recobrar su intención de ser precisa y modesta...” (Muñoz Molina, 1996, 35)

Las palabras clave para la literatura y el periodismo son: “curiosidad” y “precisión”, declaró Muñoz Molina en este debate. Para él, como para los demás participantes, hacer periodismo es hacer literatura. El periodismo lejos de ser frágil y efímero, para ellos es perdurable; una muestra de ello es que del siglo XIX lo más célebre son los artículos de Larra. Tal vez, en un futuro, las obras que se recuerden de estos autores sean, más que sus novelas de ficción, aquellas basadas en los hechos reales y, por qué no, sus dietarios, las recopilaciones de los artículos aparecidos en el soporte efímero de un periódico. No en vano todo artículo tiene dos vidas “una inmediata y otra más larga” (Muñoz Molina, 2002, 38), la vida que les da el periódico y su publicación posterior como dietario.

De toda su obra narrativa, nosotros nos centraremos en cinco de sus novelas, *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *Ventanas en Manhattan* y *El viento de la Luna*. Las cinco comparten, un marcado autobiografismo, la recuperación de la historia, una mezcla entre la real y lo imaginario, entre el yo y el ellos, entre lo oculto y lo invisible. En ellas encontramos rasgos de la crónica, del relato de viajes, del dietario, de la memoria y del reportaje. Todas ellas le permiten mostrarnos un fresco, una radiografía moral de la sociedad española durante la Guerra Civil, el franquismo, la transición y la actualidad más cercana; a la par que son una reivindicación de la memoria histórica y de la dignidad republicana. Muñoz Molina se sitúa en el entorno de la novela realista del XIX y del XX y, en la evolución que nos conduce hasta el “Nuevo Periodismo”.

ARDOR GUERRERO. ¿UN ALEGATO ANTIMILITARISTA?



Antonio Muñoz Molina es uno de los representantes de la nueva narrativa tendente hacia una estética del realismo. Un realismo que como Juan Oleza comenta, en Muñoz Molina se hace épico elegíaco⁶³. Se trata de un realismo basado en relatar hechos cercanos a él, situados en el presente, y sobre todo, en el pasado (el caso que nos ocupa, su servicio militar). Un realismo que nos cuenta las hazañas de unos héroes rotos –el brigada, Pepe Rifón o el propio autor- con una mezcla de tristeza y melancolía que caracteriza todas sus obras. El tono elegíaco que utiliza, no se debe a una añoranza del pasado, sino más bien, a un lamento porque las hazañas de estos héroes rotos hayan ocurrido así y no de otra manera. Su voluntad es reconstruir los hechos desde la subjetividad, desde el imaginario personal. Él reconduce la novela hacia las hazañas de la vida de éstos héroes tristes y melancólicos.

Uno de los fundamentos de esta nueva narrativa radica en la voluntad de representar la experiencia de lo real desde el punto de vista del autor, desde su situación vivida en el País Vasco y, desde su voz como personaje implicado. Lo que él hace es introducir la novela en la vida. Y para ello recurre -como también hacen Vázquez Montalbán o Luis Mateo Díez- a un registro naturalista de la realidad. En sus novelas se observa una información meticulosa del medio social que está narrando (el ejército, en este caso) que es ajeno al lector “medio” (salvo para aquellos que hicieron el servicio militar, o quienes escucharon sus “batallitas”) es por ello que debe ser lo más exhaustivo posible, para representar esa realidad y hacerla creíble al lector.

En esta obra, Muñoz Molina nos relata una historia perteneciente al pasado no muy lejano de la sociedad española, el servicio militar, o lo que familiarmente se denomina “mili”. Hasta hace no muchos años era privilegio de los varones y suponía frontera de la paz cívica y de la vida adulta. Esta vivencia solía ser contada como un periodo mítico de la vida de un varón. Ésta es la historia de nuestro autor, pero es

⁶³ “Un realismo postmoderno”, *Insula*, 589-590, enero –febrero 1996, p.42.

también la de muchos de sus lectores que vivían ese periodo de su vida como un paréntesis inexcusable. Un momento del pasado, denostado por casi todos y temido por muchos de ellos, como le ocurrió a Muñoz Molina.

Estas 384 páginas adoptan la forma testimonial autobiográfica. Se trata de una obra novedosa en dos aspectos; por un lado, es quizá la única historia de la “mili” recogida por escrito; y - sin olvidarnos de que en otras obras anteriores (*Beatus ille*, *El jinete polaco* o *El dueño del secreto*) Muñoz Molina ya ha usado la autobiografía- es *Ardor guerrero* la primera obra enteramente autobiográfica, es decir, sin un ápice de ficción⁶⁴ añadida del autor.

Pero en esta obra, no sólo encontramos sus experiencias en el ejército, sino que, también hay en ella una gran inquietud por los valores morales y civiles, un deseo de analizar todo un mundo, el del ejército, y una época, los años los primeros años de la transición democrática situados en nuestro pasado más reciente. La obra es un claro deseo de comprender una época de nuestro pasado, es una muestra más de la posmodernidad: el deseo del hombre moderno de buscar el sentido perdido de las cosas presentes o pasadas.

¿AUTOBIOGRAFÍA/MEMORIAS/NOVELA?

Ardor guerrero es un texto que presenta ciertas dificultades para ser clasificado. ¿Qué tipo de obra tenemos entre las manos? ¿Una autobiografía, una novela autobiográfica, una memoria? Lo que sí es evidente, es que pertenece a la nueva “novela” que se destaca por un retroceso a la narratividad, un deseo de contar, centrado principalmente en dos vías: la autobiografía y la introspección lírica. Ésta es una respuesta de la nueva narrativa a las técnicas neorrealistas de mediados de siglo, momento en el que los novelistas atendían más a los aspectos de una realidad social, que a los que se referían al yo individual. *Ardor guerrero* es una obra en la que Muñoz Molina experimenta con esas nuevas estrategias narrativas, “trascendiendo o

⁶⁴ Recordemos que, en este caso, con el término ficción queremos indicar relato producto de la imaginación, y no construcción novelada, significado con el que más adelante usaremos el término.

confundiendo los límites del “yo” autobiográfico y lírico; un yo que ha usurpado el lugar del narrador” (Ignacio Echevarría, 1996, 33).

Muñoz Molina recurre en esta obra a su memoria, no por falta de imaginación creadora,⁶⁵ como insinuaron algunos críticos, “No quiero pensar que Muñoz Molina ha escrito *Ardor guerrero* porque no tiene ninguna obra de ficción en el tintero y la tiranía del mercado le ha obligado a producir una obra menor”, comenta Juan Ángel Jurista. (José Ángel Jurista, 1995). Sino, que recurre a ella, porque desde hacía un tiempo, podríamos decir que desde su primera obra – salvo *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, en las que domina la ficción, toda ella está dominada por los recuerdos y la realidad- nuestro autor se ha sentido atraído por los relatos sin ficción. En no pocas ocasiones ha confesado que llegó un momento de su trayectoria como escritor, en el que se sentía más interesado por las vivencias reales y los recuerdos, que por la mera invención.

Cuando Manuel Rivas le entrevista a raíz de la publicación de esta obra, él comenta: “Coincidió también que profundicé en unas literaturas, la inglesa y norteamericana, que toman como partida la experiencia personal. No la experiencia egocéntrica, sino la de alguien que cuente lo que ha ocurrido o en lo que ha participado, aunque sea desde una posición marginal. Escribe sobre lo que ha visto. Quería hacer algo semejante, y pensé que estaría bien un relato del los ochenta en España. Y claro, me pregunté que qué hacía yo cuando comenzó la década” (Manuel Rivas, 1995) Vemos que lo que él pretende es un relato de no ficción en el que al mismo tiempo que relata sus recuerdos de este periodo concreto de su vida, realiza una revisión, un análisis de carácter moralista de toda una época que le tocó vivir, y para ello toma como punto de partida el momento que él estaba viviendo, su servicio militar. Desde este punto de vista, es obvio que estamos ante una autobiografía confesional.

■ *Una autobiografía confesional*

Ardor guerrero se ajusta a los parámetros teóricos de las obras autobiográficas establecidos por Philippe Lejeune⁶⁶, por Anna Caballé⁶⁷ y por D. Villanueva en 1991.

⁶⁵ Todavía hoy recuerdo las palabras de uno de los empleados de la librería más prestigiosa de mi ciudad, Zaragoza, cuando le pregunté -como experto en novela- su criterio acerca de *Ardor guerrero*. Él me comentó que era una obra bastante menor del autor, y que éste se había visto obligado a escribirla urgido por los plazos que la editorial le había impuesto, y ante la falta de ideas novedosas. Y que, evidentemente, no era una novela.

⁶⁶ Philippe Lejeune, años después de la publicación de su célebre obra: *El pacto autobiográfico*, reflexiona sobre su definición de autobiografía como: “todo relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando

Según este último, una autobiografía es una narración autodiegética retrospectiva, se nos narra un periodo del pasado de nuestro autor. La narración recae sobre el protagonista que reconstruye un pasado vivido desde el presente de la narración. Pero, la autobiografía se manifiesta, no sólo por el uso de la primera persona a lo largo de toda la obra, sino, mediante el uso de elementos paratextuales que refuerzan esta idea. Realicemos un estudio pragmático de estos elementos que nos remiten a lo autobiográfico.

Los lectores, cuando nos enfrentamos a la lectura de la obra, lo primero que nos encontramos es su publicación en un relato en soporte libro, editado por una editorial que nos remite a textos de carácter literario. Alfaguara es una editorial destinada a la narrativa, por lo que tendemos a adscribirlo, de entrada, dentro de esta generalidad. En la portada encontramos al nombre del autor, el título y como fondo una fotografía. En ella, quienes ya hemos leído otras obras suyas y entrevistas en periódicos, y ya conocemos su fisonomía, reconocemos como del propio Muñoz Molina.

Como símbolo del texto, el título es el primer indicio genérico y podría suponer una etiqueta que nos anunciase el acto de autoescritura. Pero en este caso *Ardor guerrero* no nos remite a unas correspondencias gramaticales entre el autor y el yo enunciador. En él no encontramos, ninguna referencia ni directa, ni metafórica, ni metonímica que aluda al propio Muñoz Molina. El título son las dos primeras palabras que inician el Himno de la Infantería española –como luego sabremos por una cita más extensa que el autor introduce al comienzo de la obra-. De momento tan sólo contamos

pone el acento principal sobre su vida individual de su personalidad” (Philippe Lejeune, 2004, 160) Se da cuenta de que, mediante esta definición dada para agrupar normativamente todo un corpus de obras que estaba estudiando, deja fuera numerosos relatos que no cumplen todas sus exigencias; ¿qué hacemos con la novela autobiográfica en 1ª, 2ª o 3ª persona?, ¿con el teatro autobiográfico? o ¿con la poesía, el diario, el dietario y el ensayo? Revisados estos criterios de clasificación de lo autobiográfico, podemos poder incluir dentro de la autobiografía, este tipo de relatos, que sí presentan claros tintes autobiográficos.

⁶⁷ Anna Caballé en su artículo: “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico” (Anna Caballé, 2004, 153) plantea que el mundo de la autobiografía ha cambiado en cierta medida debido a las aportaciones de las obras de los autobiógrafos de los últimos años 90. Aportaciones tan interesantes como la de Juan Goytisolo, quien, con su obra *Coto vedado*, establece un tipo de autobiografía de carácter moralista. Otra aportación que modifica la idea de lo autobiográfico es la de Barral, *Penúltimos castigos*. Este autor consideraba, junto con Benet, que la autobiografía debía presentar el mismo primor, la misma “dignidad de la ficción”, esto es, la autobiografía formalmente se trata de un relato-novela. ¿A qué grupo de los dos adscribimos *Ardor guerrero*? Como veremos más adelante, es una conjunción de ambas. Se trata claramente de una autobiografía moral, ya que en ella encontramos una gran carga de argumentación retórica heredada de la literatura crítico-moral de nuestro barroco. Pero, por otra parte, en ella el autor no descuida en ningún momento la dignidad creativa.

con un elemento paratextual, la fotografía de la portada, que nos da un indicio para nuestra lectura.

En la contraportada, el editor hace una breve sinopsis sobre la obra que se inicia con las propias palabras del autor, “Yo me llamaba J-54”; palabras que aparecen en la tercera página de la obra. Se nos anuncia así que la historia que tenemos entre manos es la de un soldado, el propio Muñoz Molina, que nos cuenta su experiencia en el ejército. Pero no sólo eso, se nos anuncia su implacable análisis del ser humano y del momento histórico que vivió. De nuevo es en otro elemento paratextual, la contraportada, donde encontramos referencias al carácter autobiográfico de la obra.

Como lectores curiosos que somos, pasamos a mirar las primeras páginas, y ya en la primera, encontramos de nuevo el título, pero en este caso acompañado por una coletilla: “Una memoria militar”. Así pues, como rezaba la contraportada, son las memorias del periodo militar de Muñoz Molina. Pasamos la hoja y nos encontramos en el anverso una nueva fotografía de un soldado, en quien reconocemos de nuevo al autor. Y en la página siguiente encontramos dos citas. Una primera, los tres primeros versos del Himno de Infantería del que tomara el título, y que nos remite al tema que trata en la obra. Y una segunda, unas palabras de Montaigne: “Así pues, lector, yo mismo soy la materia de mi libro”. El carácter autobiográfico de la obra nos ha quedado bien patente.

Pero además, es posible que antes de decidimos a leer la obra, hayamos leído alguna reseña crítica, o entrevistas de las que se publican en los suplementos culturales de los periódicos de gran tirada -*Babelia* de *El País*, *La Esfera*, de *El Mundo* o *El ABC Cultural*- en ellas (algunas con tono elogioso y otras con un tono de reproche) habremos podido comprobar el carácter autobiográfico de la obra. Alguno de estos reseñistas nos da una pista en el título de sus reseñas al elegir para ello el título de obras autobiográficas de autores conocidos. Manuel Rivas: “Conejo recuerda” que nos remite a la obra de John Updike. Jon Juaristi: “Adios a todo aquello” ligera variación de la obra de Robert Graves *Adiós a todo eso* en la que nos relata sus experiencias en la guerra europea. Estos elementos paratextuales, fotos, contraportada, cita y reseñas que preceden la lectura del relato, son intentos de persuasión del autor y de los críticos hacia el lector tendentes a orientar su lectura, identificando el yo del narrador con el del personaje y el del autor.

Revisando la trayectoria de nuestro autor, vemos que ésta es su primera obra enteramente autobiográfica. Aunque, es cierto que todas aquellas obras (*Beatus ille, El jinete polaco, Los misterios de Madrid, El dueño del secreto y Plenilunio*⁶⁸) que se desenvuelven o tienen relación con Mágina- espacio que surgió en su primera novela y al que luego regresará siempre que su escritura recurra a los ámbitos del "yo"- convocan las zonas más personales del autor. Estas obras son narraciones impregnadas de una gran carga autobiográfica, pro, en ellas, sus experiencias vitales están entrelazadas con elementos de la ficción. Sin embargo, en *Ardor guerrero* ha procurado huir de toda "ficción" a la hora de narrar, centrándose en un periodo concreto de su vida, sin aportar nada ajeno a ella. Estamos ante una verdadera narración "a noticia" basada en unos hechos reales ocurridos en un momento de nuestro pasado y vividos a través de la experiencia de nuestro autor-protagonista.

Como decíamos, ésta es sin duda la primera obra extensa con la que se afianza en esta corriente literaria de la no ficción. El deseo del autor de crear un relato sin ficción se refleja en el cierre de la obra: "La ventaja de la ficción es que no tolera finales tan innobles" (384), dice refiriéndose a la muerte prematura de su mejor amigo de forma dramática. Su deseo de ceñirse a la realidad siendo fiel a los hechos, le hace respetar el anonimato de los protagonistas cambiándoles el nombre. En una entrevista concedida a Juan Cruz le confiesa que lo hace porque se trata de personas y no de personajes de ficción. "Es una diferencia muy importante a la hora de escribir no ficción, porque a uno se le presentan problemas estéticos y morales muy distintos" (Juan Cruz, 1995) Con esas palabras tan clarificadoras cierra la obra.

Este cierre de la novela, no responde a ninguna lógica poética, sino a la lógica exigida por la fidelidad a lo vivido que el propio yo-autor le dicta al yo-narrador. Muñoz Molina resuelve los problemas éticos y estéticos derivados de la autobiografía mediante la fidelidad/veracidad respecto a los recuerdos del pasado y a la valoración significativa de los mismos, y con la fidelidad/veracidad de la identidad del yo. Esta veracidad de la

⁶⁸ A pesar de que hay estudiosos como Alicia Molero de la Iglesia en su obra, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Meter Lang SA Neuchâtel (Suiza), 2000- que no admiten al carácter autobiográfico de *Plenilunio*, nosotros sí creemos encontrar ciertos rasgos autobiográficos: la ubicación en Mágina, en las mismas calles en que viviera nuestro autor, y sobre todo la selección de los hechos, el orden de narración y el criterio moral que impregna la obra. Es cierto que autor y protagonista no se identifican, en esta obra, pero, si identificamos al autor con el yo del narrador. Se trataría del mismo carácter autobiográfico que presentan sus dietarios. En estos, como en *Plenilunio*, la subjetividad se encuentra en la mirada del sujeto, desde la que legitima la imaginación, la impresión y, desde el punto de vista de lo estético, la expresión es el instrumento creativo que le permite al conocimiento de las cosas.

identidad del yo es importante para nuestro autor, no sólo relata el texto en primera persona, sino que, como hemos visto introduce esos elementos paratextuales que abren y cierran el relato reforzando la idea de la autenticidad del “yo”.

Pero, hemos de tener en cuenta que respetar la veracidad de lo vivido, no implica necesariamente que se convenza al lector de hallarse ante una verdadera autobiografía. La autobiografía real no se diferencia de la autobiografía ficticia sino en la intencionalidad del autor al escribirla, y sobre todo en la del lector cuando se adueña de ella. El pacto autobiográfico que nuestro relato cumple es aceptado por el autor y por sus lectores. Todos convenimos en la veracidad del discurso y le asignamos un valor histórico de un período del pasado de España. Lo relatado son hechos que, como lectores, no vamos a verificar y que creemos verídicos, la verdad es intersubjetiva. Como lectores nos basamos en esos elementos paratextuales que nos orientan en este sentido; pero también, nos basamos en la credibilidad del escritor, novelista reputado y fiable y articulista de opinión con un público lector elevado y fiel.

Por otra parte, esta obra nos permite dar veracidad histórica a no pocos de los acontecimientos que nos ha referido en las otras obras que presentan carácter autobiográfico. Por ejemplo, *El dueño del secreto* (1994), novela que se sitúa en el curso universitario 1973-74. En ella nos relata su paso por la facultad de Ciencias de la Información, su vocación izquierdista, su participación en una manifestación, y su posterior detención en marzo de 1974. En *Ardor guerrero*, de nuevo se alude a esa detención cuando el autor asustado ve sobre la mesa del capitán un informe confidencial en el que se da cuenta de su pasado “revolucionario”.

Otro dato que certifica la autenticidad de lo contado en *El jinete polaco*, es la referencia a la muerte de su abuela. En *El jinete polaco*, nos relata que tiene noticia de ella a su regreso de un viaje de trabajo, cuarenta y ocho horas después de ser enterrada. En *Ardor guerrero* otra vez nos remite a este hecho de su pasado, cuando en el cierre de la obra, nos cuenta que a su regreso de Virginia, tiene noticia del hecho. Si bien las causas por las que no estaba en España no son las mismas, en ambos casos mantiene el estado de ánimo y lo sentimientos de dolor y de deuda contraída.

Por lo que respecta a la personalidad de los protagonistas de las obras- *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto*-, los atributos que

les otorga, nos permite identificarlos con la descripción que de sí mismo da en *Ardor guerrero*. Se trata de alguien que se sobresalta por todo, que es dominado fácilmente por el miedo dada su debilidad de carácter y los miedos heredados de su madre. Se sabe asustadizo, cobarde ante la fuerza física y la violencia que los demás - sus compañeros de colegio, los curas y en este caso los militares- podían ejercer sobre él, “En el sueño, repetido metódicamente a lo largo de los años, yo era un soldado asustado y vulnerable, retrocediendo a los terrores de la infancia y de la primera adolescencia, dócil a la brutalidad, a la disciplina, a la soberbia de otros” (p. 13) Pero nos llama la atención el hecho de que esta identificación se sitúe en clave de contraste en el título de la obra, para el que adopta las agresivas palabras del Himno de Infantería. Es una antítesis entre el sujeto escasamente dotado para lo militar tanto física como psíquicamente y consciente de su vulnerabilidad, y el lema tan heroico del título.

Identificamos al hombre maduro que analiza al joven personaje de *El jinete polaco* con la voz autobiográfica que comenta las idealizaciones del recluta en *Ardor guerrero*. Se trata en ambos casos de una persona reflexiva, que nos presenta a un personaje débil de carácter; asustado por los miedos heredados, por el complejo de provincianidad. Cuya única identidad la reconoce en estas raíces de las que en parte desea huir. Este deseo de huida del mundo opresivo de su ciudad natal, los terrores infantiles, los complejos juveniles, el apocamiento físico, el temor a los fuertes, el disgusto ante su poco atractivo físico, la escasez de éxito con las mujeres, la indecisión así como el profundo sentimiento de desdicha y de mala suerte, impregnan y unifican a los protagonistas de estas obras. Cuando nos relata su experiencia como recluta, nos transmite la interiorización de la desgracia que domina al joven, “Desde que supe dónde me había destinado mi mala suerte yo compraba cada mañana el periódico o conectaba la radio o el televisor a la hora de las noticias con un agudo presentimiento de alarma...” (p. 37); incluso cuando describe el estado de ánimo que domina en los soldados lo acaba singularizando. De nuevo aparece la conciencia de debilidad que tenía de pequeño y que él achaca a la obscura obediencia de la sociedad franquista.

Es evidente que en los artículos publicados en el momento en que escribe esta obra, no podemos encontrar el mismo grado de recurrencia del yo, debido ante todo al tipo de discurso que impone el medio de publicación, la prensa diaria. Sin embargo, existen en ellos un amplio margen de autoalusión que veremos refrendada en las novelas

posteriores. En el caso de los escritos periodísticos agrupados en *Las apariencias* se recogen las reflexiones que preocupaban al autor en el momento en que escribe esta obra autobiográfica. En ellos hallamos el cambio de perspectiva respecto a la contemplación y figuración estética de la realidad, que comenzará en *El jinete polaco* y acabará surgiendo abiertamente en *Ardor guerrero*.

Por otro lado, el germen autobiográfico de este relato ya se encuentra en uno de estos relatos, “Soldados”. Se trata de un artículo sobre éste periodo militar de su vida, escrito cinco años antes de ser publicada su memoria militar. En él domina el tono amargo y crítico. “Soldados” contiene la semilla del texto que nos ocupa. Así pues *Ardor guerrero* parte de este texto, pero va mucho más allá, ya que junto con los recuerdos de su paso por el ejército, encontramos un agudo análisis de los primeros años de la transición democrática y también del ser humano.

■ *Una memoria militar*

En la entrevista concedida a Luis García y publicada en *Literaturas.com*, él declara: “No es, de ninguna manera una novela de las que en América llaman “memoir”, en singular; tampoco debe confundirse con unas “memorias” (...). Se trataba de hacer una literatura narrativa sin hacer ficción (...)” (Luis García, 1995, 5). Su intención es la de crear una obra sin ficción con su propia experiencia militar, pero también avisa de que no debe confundirse con una novela “memoir” ni con unas memorias. Lo que él pretende, partiendo de su “memoria militar”, es crear una narración “a noticia” en la que, junto con las vivencias y sentimientos que su periodo militar, trata no pocos temas -su deseo de formarse como escritor, su envilecimiento, sus miedos, un análisis muy interesante de la organización del ejército, y por supuesto una revisión crítica de los años ochenta, de la sociedad y la política españolas del momento-. Es pues un interesante y útil análisis de un periodo histórico relevante: los primeros años de la transición anteriores al triunfo del PSOE.

A pesar de estas declaraciones, él mismo subtitula la obra como “Memoria militar”, y en cierta medida lo es, es una irónica “memoria militar” cuyo título no es menos irónico: *Ardor guerrero*, las primeras palabras del Himno de Infantería española. La idea de un título tan irónico le surge en uno de sus paseos en Virginia, “un día volvió a la memoria aquel himno: *Ardor guerrero vibra en nuestras voces...* Ya tenía el título.

No podía ser otro” (Manuel Rivas, 1995, 20). Toda una burla a esos valores preconcebidos del “deber, la patria y el honor”⁶⁹.

Dado que son los recuerdos de una etapa anterior de su vida, y sobre todo por su título, el propio autor la subtitula como “una memoria militar” si podríamos incluirla dentro de lo que se conoce como “memorias”. Más adelante podremos comprobar que otros autores de memorias -Haro Tecglen, Luis García Montero o Caballero Bonald- tienen la misma actitud que Muñoz Molina a la hora de escribirlas. Para todos ellos la creación literaria es inevitable a la hora de escribir unas memorias. José Manuel Fajardo estima que se trata de “una memoria generacional. Su testimonio de las tensiones militares que conducirían después al 23-F. Su novedosa forma de tratar a las memorias (aunque el que no encaje en ningún cliché hace que muchos críticos tiendan a considerarla como una novela, cosa que de ningún modo es)” (Manuel Fajardo, 1995) En realidad es esta preocupación por lo literario, éste acercamiento a la novela, lo que hace que la obra sea para los lectores atractiva y amena.

La idea de escribir la obra le surge a consecuencia de la recapitulación que hace de su vida durante su estancia en la Universidad de Virginia, cuando leía textos de no ficción como los de Tobias Wolf o Robert Graves. En una entrevista concedida a Manuel Rivas confiesa estos términos: “Coincidió también con que profundicé en una literatura, la inglesa y la norteamericana, que toma como partida la experiencia personal” (Manuel Rivas, 1995, 20). Su interés por este tipo de obras no es ni mucho menos narcisista, lo que él pretende es contar la España de los años ochenta, “Me pregunté que qué hacía yo cuando comenzó la década” (Manuel Rivas, 1995, 20) Se recuerda en ese periodo que fue tan doloroso para él, y decide contárnoslo a la par que nos muestra todo un entorno social.

Con esta obra hace un intento de introducir ese tipo de narrativa sin ficción americana e inglesa, pero también de afianzar en nuestras letras la narrativa memorialística cultivada por Pla o Umbral. En el capítulo número veintitrés escribe: “Yo, que no escribo una novela, no tengo que inventar un pretexto para vincularlos

⁶⁹ Andrés Soria Olmedo también comenta esta carga de ironía, él estima que citar estas palabras del Himno de Infantería fuera de contexto la hermana a la obra de Juan Marsé *Teniente Bravo*. “De este modo se anticipa un doble movimiento simultáneo, hacia el ámbito coral y colectivo de un lado, y de otro hacia un tono irónico, sarcástico, airado y reflexivo, los dos elementos quemodelan el yo en estas páginas” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 106).

(...)", refiriéndose a los dos personajes que con sus encuentros azarosos le "provocan" la escritura de la misma. Es evidente que lo que tiene entre manos no es una novela al uso tradicional, sino de un relato basado en la realidad y que le inspiran tres personajes reales: Martínez, Pepe Rifón, compañeros de mili del autor, y Tibor Wlasics, profesor de la universidad de Virginia.

Es sobre todo a partir de esta obra cuando Muñoz Molina da un giro a la idea cada vez más práctica que tiene de la literatura como transmisora de la verdad, "Es esa sugestión de lo verdadero, de lo real, lo que hace que un arte comunique. Y es eso lo que está pasando ahora con la narrativa española" le confiesa a Manuel Rivas (Manuel Rivas, 1995, 20). La obra de nuestro autor no es sino una buena muestra de ello. *Ardor guerrero* tiene algo no explícito que le hace ser un manifiesto sobre el nuevo enfoque literario. Hay un giro radical hacia una realidad casi inmediata. Muñoz Molina, al igual que Marías, Javier Cercas... son una muestra del nuevo planteamiento de las tareas del escritor.

■ *Una novela autobiográfica*

Como lectores y conocedores de la prosa de Muñoz Molina, cuando nos encontramos ante esta obra y antes de leerla nos resistimos a creer que el interés del relato sea meramente memorialístico, sin valor ético alguno, y sin ningún valor estilístico. Una vez que la hemos leído, podemos comprobar que el compromiso moral y estilístico responde a nuestras expectativas. Más adelante podremos demostrar el carácter comprometido de la obra.

Por lo que respecta al punto de vista compositivo, nos encontramos ante una obra cercana al relato de "ficción". Presenta rasgos de la novela, -narrador; se presenta dividida en XXIII capítulos; orden lineal de los hechos; su composición es esmerada, eligiendo la palabra exacta, con el lenguaje cuidado y pulido que le es propio a su autor-. ¿Estamos ante lo que Ángel Basanta denomina autobiografía novelada?⁷⁰ Es obvio que en esta obra - como en las de Umbral (*Memorias de un niño de derechas* (1972), *La noche que llegué al café Gijón* (1997)...) la de Luis Goytisolo *Estatua con palomas* (1992), la de Torrente Ballester *Dafne y ensueños* (1982) o la de Jorge Semprún *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977)- encontramos una constante interacción entre

⁷⁰ "Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas" *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996.

la experiencia autobiográfica y la escritura, entre la memoria y la creatividad verbal. Desde este punto de vista, estaríamos ante una novela.

Ignacio Soldevila en *Quimera* la define como “una unidad narrativa, asumida por un narrador en primera persona que ni con los mayores cautelas de rigor en nuestro panorama literario actual puede negarse que se identifica autobiográficamente con el ciudadano Antonio Muñoz Molina” (Ignacio Soldevilla, 1995, 56). Este crítico evita llamarla novela, la nombra como unidad narrativa en primera persona, es decir un narración de carácter autobiográfico. Según su criterio pertenece a la novela autobiográfica inaugurada por la novela picaresca.

Ricardo Senabre en *ABC* reseña: “*Ardor guerrero* no es, en rigor, una novela, aunque su forma externa coincida con la de un relato de primera persona. Es un memorial implacable, tenso y minucioso, un buceo tenaz en la memoria y un testimonio de experiencias personales alojado en un tiempo histórico concreto (...) el carácter cronístico de relato se acentúa con el mantenimiento riguroso de la cronología” (Ricardo Senabre, 1995, 7). No es una novela, pero tiene formato narrativo, no es autobiografía, sino memoria o más bien crónica de un momento de la vida de Muñoz Molina.

Salvador A. Oropesa tampoco considera *Ardor guerrero* como novela, “*Ardor guerrero* no es una novela porque si lo fuera perdería el componente de verdad inherente al género en que está escrita” (Salvador A. Oropesa, 1999, 65). Es decir, para este sector de la crítica se trata de una autobiografía, pero no de una novela. Este tipo de críticos tienen una concepción de la novela anclada en los cánones de la preceptiva aristotélica. No admiten como tal todo aquel relato que se base en la narración de hechos reales, o como en este caso, o de hechos de carácter autobiográfico.

Otro sector de la crítica y algunos autobiógrafos -Barral, Castilla del Pino, José María Pozuelo Yvancos...- consideran que la autobiografía no existe fuera de la ficción, es decir, la ficción es necesaria para construir la autobiografía. Las autobiografías y las memorias son relatos ordenados de forma narrativa que responden, como dice Manuel Alberca, al hecho de que el hombre es un sujeto narrativo con memoria⁷¹. Las personas siempre contamos nuestra vida de forma narrativa. El que Muñoz Molina utilice los procedimientos de la novela, no implica que esté inventando. Tan sólo que desde el

⁷¹ Manuel Alberca, “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, *Ibidem*. P. 249.

punto de vista meramente compositivo, como toda autobiografía, *Ardor guerrero* constituye una creación verbal.

Desde el punto de vista poético, en ella se usan mecanismos estilísticos: prosopopeya, metáfora, esperpento o greguería. Sabemos que en mayor o menor medida, la historia y la autobiografía conllevan una fabulación similar a la que entrañan los relatos de ficción o novelas, sin olvidarnos del uso del “yo” como elemento dentro del relato ficcional. La escritura autobiográfica, la historia y la novela siempre han intercambiado recursos de narración. Este intercambio es tan intenso actualmente, que son las intenciones del autor y del lector lo que en muchas ocasiones permite distinguirlas

Si atendemos a las palabras que otro gran autor de memorias, Jasé Manuel Caballero Bonald comenta, “y ya que hablamos de autobiografías, habrá que convenir en que éstas nunca lo son del todo. O lo son a pesar de que enmascaren, escamoteen más o menos deliberadamente no pocos aspectos de la experiencia privada o la realidad colectiva, si bien uno de sus más aiosos méritos consiste en aparentarlo. Una autobiografía o acepta, con mayor o menor pericia, convertirse en un artificio literario o viene a consistir en un modo de introspección donde con bastante frecuencia la sinceridad queda supeditada al lucimiento o la autocomplacencia” (Caballero Bonald, 2003, 14-15). Si atendemos a estas palabras, vemos que el autor de unas memorias selecciona, acota algunos tramos de su experiencia, y evidentemente, los que nos relata, lo hace de forma que resulten atractivos para nosotros los lectores. Y es esto lo que Muñoz Molina ha hecho en esta obra, ha seleccionado, de entre todos episodios vividos durante esos largos meses en el ejército, aquellos que, según su criterio, le permitían contar su versión de los hechos, y nos los ha referido con una gran maestría lingüística, consiguiendo que resulten atractivos a los lectores. La actitud de ambos -Caballero Bonald y Muñoz Molina- es la misma a la hora de escribir novela que a la hora de escribir memoria -aunque cada espacio tiene sus recursos propios y el pacto con el lector es distinto-. En ambos casos -tanto cuando escribe una novela como *Plenilunio*, como cuando escribe una autobiografía como *Ardor guerrero*- está haciendo literatura.

Luis García Montero, granadino y gran amigo de nuestro autor, comenta que cuando al hablar de memorias o de autobiografía, usamos los conceptos de “mentira” o el de “ficción”, no se trata de negativizarlas, de considerarlas falsas respecto al pasado.

Sino, de que evidentemente, vivir no es lo mismo que recordar lo vivido ni que contarlo⁷². Al poner por escrito sus recuerdos, el texto se justifica a sí mismo a la hora de ser verosímil, lo relatado debe ser coherente. Por ello Muñoz Molina ha de realizar un ejercicio literario, y sus memorias lo son. *Ardor guerrero* es la construcción de un personaje, él mismo. Nosotros, como lectores, haremos el seguimiento de los movimientos de ese personaje. Muñoz Molina hace uso de las disposiciones literarias necesarias para controlar o sugerir la mirada del lector hacia ese personaje que no es otro que él mismo.

Nosotros respetamos estas memorias como verdaderas, no sólo por los datos paratextuales que nos proporciona el propio autor, sino por su credibilidad de autor reputado. Pero más allá de que sean verdad o mentira, las memorias responden a una argumentación interna, que no deja de ser literaria. Lo contado debe respetar la veracidad textual más que la objetividad. Tal vez sea demasiado arriesgado decir que toda obra que sea narrativa actualmente cabe dentro de ese continente literario que seguimos llamando novela. Dentro de ella podemos admitir tantos tipos de narración como autores la cultiven. Por lo tanto podríamos considerar que estamos ante una novela autobiográfica.

Luis García Montero, declara que él cuando escribió sus breves memorias, *Luna del sur* se las planteó como un ejercicio literario, “al escribir poesía y al escribir estas evocaciones de memoria tuve el mismo proyecto, una misma tarea. La literatura siempre es una ficción, entre otras cosas, porque la vida, aunque se sufra en la propia piel, tiene mucho de ficción” (Luis García Montero, 2002, 63). De igual manera, es evidente que Muñoz Molina cuando decidió escribir esta obra, a pesar de su clara voluntad de escribir una obra ajena a la ficción⁷³, él era consciente de que desde el punto de vista creativo estaba haciendo literatura, no estaba tratando notarialmente los datos. La manipulación de los recuerdos debía equilibrarse con los mecanismos de la creación literaria.

Tanto el yo biográfico de este *Ardor guerrero*, como los personajes de sus obras más ficticias, son creaciones, son personajes que se van elaborando a lo largo de la

⁷² “Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recobrado”, *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*. Fundación Caballero Bonald, Jerez de la frontera, 2002.

⁷³ Entendamos por ficción en este caso, relato producto de la imaginación.

narración. En esta “memoria” el autor es consciente de que entra en juego al artificio, el oficio de la literatura, más que la verdad o no de los testimonios. Los lectores somos conscientes de que en la gran mayoría de sus obras ha demostrado que la memoria es necesaria para hacer literatura; y en éste caso, también nos damos cuenta de que Muñoz Molina ha demostrado que la literatura también entra dentro de la memoria.

En otras obras Muñoz Molina ha recurrido a recuerdos que no le pertenecían, los recuerdos de su mayores, es decir, recuerdos de lo que otros le habían contado de su pasado –convenimos en que la memoria no es individual, sino que participa de las memorias colectivas o familiares-. Sin embargo, en *Ardor guerrero* hace uso exclusivamente de los suyos. Es posiblemente, que en esta obra, no haya podido recuperar fielmente su pasado, pero eso no quiere decir que lo invente. A menos que creamos que toda narración por el hecho de serlo es invención, es decir ficción. La memoria, la narración no repiten el pasado, ni lo copia, sino que le dan un significado convirtiéndolo en manejable.

En una conferencia Haro Tecglen comenta que cuando Fernando Fernán Gómez presentó sus memorias de diez años como director del Festival de San Sebastián, lo hizo como una novela. Como en el caso de Muñoz Molina, eran las memorias de un periodo muy concreto no sólo de su vida, sino la vida de unos años en España. En toda memoria y en toda autobiografía hay ficción, no deliberada, pero sí la hay.⁷⁴ La memoria tiene una estructura narrativa. Muñoz Molina al escribirla, lo hace con una continuidad que tiene una clara implicación moral. Es decir, el autor selecciona, analiza y se implica en sus recuerdos.

En una lectura detenida de *Ardor guerrero* podemos deducir las tres estructuras narrativas que otro gran memorialista, Castilla del Pino establece a la hora de narrar el pasado: la de lo vivido, la de lo evocado y la de lo narrado. En la primera no manda el autor, sino que era la propia realidad con su ahora –su obligada estancia en el cuartel, su absurdo trabajo como escritor, sus paseos por las calles de San Sebastián, los acontecimientos socio políticos que acaecían-, la que se le era impuesta. En la vida evocada, es él el que, a raíz de unos encuentros y unas pesadillas, decide poner en orden lo ocurrido hasta convertirlo en lo que realmente transcurrió. Pero, por lo que respecta a

⁷⁴ “Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recordado” *Ibidem.* p. 75.

lo narrado, Muñoz Molina ha tenido que transformar lo ocurrido en lo que ha de ser contado, teniendo siempre en la mente al lector. Lo narrado debía de presentar una clara fórmula narrativa que nos permita a los lectores entenderlo como tal. Así lo expone Jesús Fernández Palacios: “El pasado no es exactamente lo que nos ocurrió, sino cómo recordamos la interpretación instantánea que en su momento dimos al presente, y cómo el tiempo ha ido modificando esa interpretación”, (Jesús Fernández Palacios, 2002, 107), y de todo ello es bien consciente nuestro autor.

Como Caballero Bonald comenta, ningún recuerdo es fijo e inmóvil, sino que es producto de una elaboración narrativa. Ello no implica la desconexión total entre éste y la realidad, sino, la no correspondencia exacta. Suponemos que las imágenes de su pasado en el ejército, a veces, no habrán sido del todo nítidas, y otras, habrá habido que eran menos perfiladas, pero con el ardor de la escritura ha podido avivarlas intentando respetar al máximo la realidad, o cuando menos su realidad de los hechos.

¿Es posible que no haya concordancia entre lo vivido por Muñoz Molina, o por otros soldados y lo narrado por él en esta obra? Sí, es posible que la relación no sea exacta, que entre una y otra haya habido una distorsión; que por ejemplo, esas absurdas maniobras en las que participó no ocurriesen exactamente así. No se trata de que *Ardor guerrero* falsee los hechos, sino de que la distorsión a la hora de recordarlos y de narrarlos es inevitable. Es posible que haya momentos vacíos de recuerdo, y que el autor coloque otros de causalidad que posibiliten la verosimilitud de lo ocurrido. Pero ¡jojo! una cosa es distorsionar y otra ficcionalizar o falsear.

Queremos dejar esto bien claro, para poder rebatir las opiniones que Juan Ángel Juristo emite sobre esta obra. Él considera que Muñoz Molina hace uso de estereotipos del ejército, a los que convierte en meras marionetas, sin llegar a alcanzar la categoría de personajes, para ponerlos al servicio de una idea, “la que de ellos tiene el bisoño y medio “progre” soldado J-54 con la carga de ingenuidad y prejuicios que ello supone” (Juan Ángel Juristo, 1995).

Le “acusa” de presentar una clara intención de ataque a los miembros del ejército y a un amplio sector de la población de ideología conservadora. Así mismo le acusa de confundir lo literario con lo supuestamente sociológico, llega a llamarle “zafio” al usar a personajes tópicos para atacar a la derecha, “no se le ocurre que algún miembro de la

izquierda posea también esos instintos porque eso estropearía su inmaculada concepción de lo que es bueno y malo” (Juan Ángel Juristo, 1995). Quien esto piensa, poco ha leído de la obra de nuestro autor. Quienes sí le hemos leído sabemos que, si bien siempre se ha confesado abiertamente de izquierdas, eso nunca le ha impedido arremeter con la izquierda -tanto la presente como la histórica- en sus obras.

Por otra parte, ya con el título de su reseña “Vamos a contar la mili”, que nos remita a la canción infantil, “Vamos a contar mentiras”, está indicándonos que la obra de Muñoz Molina tiene una clara intención transgresora de los acontecimientos, y con el único objetivo de atacar las conciencias de un sector de lectores. ¿Realmente puede pensarse que alguien llegue a falsear, a manipular la realidad de lo vivido con la sólo intención de molestar a otro? ¿Qué tipo de crítica es ésta que basa su análisis en la presuposición de unas supuestas intenciones mezquinas del autor de la obra, en lugar de hacer un análisis basado en la validez o la falta de esta validez literaria de la misma? Aunque de todos es conocido que parte de la crítica, sobre todo la que se publica en la prensa se ve ante el escollo de la malla de intereses y presiones que amenazan la independencia del crítico.

■ *Síntesis*

Novela y memoria comparten un mismo patrón de narratividad. Los autores de ambas lo que pretenden es contar unos hechos con coherencia y seducir al lector mediante unos procedimientos estilísticos convenientes en cada caso. Y es evidente que dado el éxito de esta obra, Muñoz Molina lo ha conseguido con creces. Lo que separa al Muñoz Molina novelista del Muñoz Molina memorialista es que el primero no es esclavo de la veracidad, sino de la verosimilitud y por otro lado el Muñoz Molina novelista tiene que procurar construir bien sus personajes para que éstos funcionen bien en el relato. Sin embargo el memorialista está subordinado a la valoración y a la descripción no de personajes, sino de personas aunque a la hora de su tratamiento, pueda permitirse licencias novelescas, como sus descripciones, o el hecho de que cambie sus nombres.

Ardor guerrero se convierte en literatura, en ficción, porque se trata de palabra escrita que respeta unos condicionamientos -estructura del lenguaje, sintaxis, corrección- pero también porque busca el significado a través de la palabra, a través de cómo se

presenta la palabra, como se construyen las oraciones, como se ordenan y el significado último que se pretende dar. En eso consiste la elaboración del recuerdo, ello no implica falsearlo, sino embellecerlo.

Si a *Ardor guerrero* le quitamos los elementos paratextuales, las fotos, la cita del comienzo y los datos de la solapa que nos inducen a leerla desde un punto de vista de memoria del autor, si los eliminamos como decíamos, o si se leyese la obra dentro de ochenta años, cuando la figura de nuestro autor pertenezca al acervo literario del pasado, podría ser considerada como una novela, una novela de la memoria. La obra se sostiene sola porque está concebida dentro de un proyecto literario, tanto en su construcción, como en su discursividad y narratividad.

Antonio Lara está en lo cierto cuando establece que estamos ante una autobiografía de “aprendizaje iniciático” (Antonio Lara, 1997, 165). Se trata de una época considerada como un tránsito entre la juventud y la madurez, etapa en la que tradicionalmente se pensaba que el joven se formaba como hombre. De la misma opinión es Ricardo Fernández: “En nuestra opinión, *Ardor guerrero* constituye, más que una memoria, un ejemplo de variante de lo que puede calificarse como “relato de infancia y juventud” (...) una experiencia iniciática experimentada en el pasado” (Ricardo Fernández, 2006, 174). El relato es un elemento iniciático dentro de su carrera como escritor a la par que lo es en la creación textual de su identidad.

En el capítulo dos el propio autor dice “la mili era (...) un ritual de paso hacia la vida plena de varones adultos” y, más adelante, en el capítulo cinco, dice que en la mili “había aprendido todo y olvidado todo”. Es posible que ésta sea una ironía más del autor. A lo largo de la obra hace alusión a lo poco o nada que aprende en la “mili” y al carácter negativo que tiene lo poco que le aportan estos trece meses. Aprende a escaquearse, a repetir actos inútiles, a saludar, a formar, a sobrellevar el miedo y el paso lento del tiempo, a convertirse en un borrego, a adquirir vicios nuevos... Se ve obligado a aprender a moverse en un nuevo mundo que le resulta inhóspito y a olvidarse de su ser civil, de sus recién adquiridos derechos como ciudadano, incluso ha de olvidarse de su nombre, se convierte en J. 54.

Ardor guerrero rebasa con creces lo que un autor se plantea al escribir una autobiografía o memoria. Como podremos comprobar en nuestro breve análisis no

estamos ante una autobiografía que pretende construir una personalidad, sino que la experiencia en el servicio militar es una excusa para estudiar actitudes y comportamientos de toda una sociedad. *Ardor guerrero* es no sólo un intento de conocerse a sí mismo sino de explicar las claves de una sociedad y de una época. Las situaciones de humillación, soledad, miedo... no se adscriben sólo a ese ámbito militar, sino que pertenecen a las facetas del ser humano: el acatar las órdenes del más fuerte, la sumisión, la sinrazón de ciertas actitudes injustas.

Como ya hemos señalado, no estamos ante un simple relato de la mili e incluso antimilitar, sino ante toda una reflexión intercalada entre las anécdotas que nos va contando. “Me gustaría que fuese leído en términos de lo militar, pero también de los comportamientos de la vida social. La brutalidad, la gratuidad de los actos crueles... Eso está en la vida cotidiana, en las relaciones de poder entre la gente.” (Manuel Rivas, 1995, 21). Esta es la faceta moral que presenta la literatura para nuestro autor. El poder mostrar una mirada más humana, una mejor comprensión de la realidad, y por su puesto de sí mismo. ¿Podríamos decir que en cierta medida la obra se acerca a sus dietarios? De hecho parte de uno de los artículos, “Soldados” recogido en uno de ellos, *Las apariencias*.

En este sentido, Antonio Lara compara la obra con *Guzmán de Alfarache* dado que al igual que el autor de esta obra, Muñoz Molina hace uso de la argumentación retórica para realizar su crítica moral de la sociedad. Un ejemplo claro son las vejaciones que los “empanaos” como él, Guipúzcoa-22 o “el gordo Cáceres” sufren de Ayerbe, el feroz instructor. Estas vejaciones, lejos de provocar en él un sentimiento de solidaridad hacia las víctimas que están en igual o peor situación que él, le provoca que quiera ser aceptado por el maltratador: “lo que yo quería era ser exactamente igual que los otros, unirme a su anormalidad y fortalecerme en ella, y en mi vileza prefería una improbable sonrisa o un apalabra de compañerismo zafio de los que mandaban, que una señal de reconocimiento de la cara bondadosa y equina de Guipúzcoa-22. Como casi todas las víctimas, lo que yo quería no era acabar con los verdugos, sino merecer su benevolencia”(p. 102). Como podemos ver se trata de reflexiones acerca del comportamiento humano, y para provocarlas en el lector parte de su propia experiencia.

Escribir unas memorias como estas, con un marcado tinte ético, implica una posición moral distinta a la de escribir una novela producto de la imaginación.

“Conforme escribía, iba descubriendo cosas. Y cosas a veces muy desagradables. Sobre uno mismo. Cuando empecé, tenía la vaga idea de que se trataba de contar como una persona decente sufre condiciones ominosas por culpa de una serie de cabrones. Pero apareció esa otra cara, la parte más abominable, aquello que hace que podamos ser dominados tan fácilmente” (Manuel Rivas, 1995, 21), le comenta a Manuel Rivas en su entrevista. El contenido de esta obra le ha hecho reflexionar a su autor, pero es evidente que, en gran parte, su objetivo al escribirla era que los lectores nos cuestionásemos los mismos temas que le preocupan a él. Es la misma postura que impregna los dietarios, y sin lugar a dudas la gran mayoría de sus obras, por no decir todas ellas.

Por lo tanto, en ambos casos, tanto en *Ardor guerrero* como en *Guzmán de Alfarache*, estamos ante “una narración testimonial en la que las reflexiones del yo-narrador a propósito del pensar y del hacer del yo-protagonista, solicitan por parte del lector una respuesta, una reacción moral” (Antonio Lara, 1997, 171). Él mismo confirma este planteamiento en una entrevista concedida a Juan Cruz, diciendo: “El ejército y las circunstancias que rodean la mili te hacen aprender que ser bueno, ser decente, ser digno, ser civilizado, es un trabajo diario. La mili te enseña la fragilidad de los valores y su importancia” (Juan Cruz, 1989, 73).

Es indudable la clara y saludable intención moral de Muñoz Molina con esta obra. Al igual que en sus dietarios pretende que el lector se enfrente a una realidad y que reflexione, que muestre una reacción moral ante lo que él le presenta. No estamos sólo ante una autobiografía novelada, ante una simple memoria o ante una autoficción, sino que también podemos arriesgarnos a decir, que en esta obra encontramos argumentaciones de carácter ético-moral próximas a las que hallamos en un dietario. Así pues la obra es todo un híbrido de la autobiografía, la memoria, la novela y el dietario.

- *Coordenadas espaciotemporales.*
- La temporalidad

La temporalidad de los hechos que vive nuestro autor está ligada a la de los acontecimientos históricos. Asistimos a un tiempo de las cosas un tanto épico en el que se entrecruzan el vivir privado de Muñoz Molina en el cuartel, con el vivir de los acontecimientos públicos en estos años de nuestra transición. Dado que son hechos pertenecientes a su pasado podría haber usado el pretérito perfecto simple, tiempo habitual en la narración del pasado. Pero Muñoz Molina lo rechaza ya que este tiempo verbal presenta lo narrado con distancia respecto al presente. Por ello el tiempo usado, no sólo por él sino por la mayoría de los memorialistas, es el pretérito imperfecto. De este modo a los lectores nos da la impresión de hallarnos ante un tiempo no superado, pero que es acercado por su autor por el doble valor temporal del imperfecto. “Vivía en suspenso, lejos de todo, (...) No sabía nada, no estaba seguro de nada, (...)” (p. 240) Este tiempo verbal es el usado por los narradores de cuentos “había una vez... En el castillo vivía...” Ello les permite que lo narrado se presente como una proyección ante los ojos del lector.

Los cuentos, como las memorias no son textos meramente narrativos, sino que su narración es aún tiempo descriptiva. “Había un mareo de abundancia y de desperdicio, (...) que volvía resbaladizas las baldosas sanitarias del suelo (...)” “(...) Los cocineros estaban todos blancos y gordos con la piel como aceitosa (...)” “Entraba uno de servicio en la cocina y los primeros días todo lo encontraba nauseabundo (...)” (pp. 274-275) Como vemos Muñoz Molina hace uso del pretérito imperfecto tanto para la evocación de los hechos, como la de los elementos y la de los sentimientos. Esta elección se debe al evidente carácter descriptivo que presenta esta memoria del pasado. De este modo la impresión que recibió el autor al vivir estos instantes consigue que perdure y nos la trasmite a los lectores. Es como si se tratase de imágenes fotográficas atraídas desde el pasado y presentadas ante el lector.

Pero no sólo hace uso del pretérito imperfecto, con cierto valor de “presente”, también encontramos el presente en los diálogos, “¿Pero cuánto vale un litro de aceite?/

Ah, yo eso no lo sé (...)” “También te lo inventas, así en general (...)” “Pero así es muy fácil que me pillen (...)” “Y una leche. Tu cuadrales las cuentas y les dará lo mismo” (p. 87) Este uso verbal lo que pretende es presentarnos ante nosotros a las personas que lo están manteniendo, para que los veamos hablando ante nosotros. También encontramos el presente cuando nos hable de su amigo Pepe Rifón en el capítulo dieciséis. Tras presentarnos las propias palabras de Pepe Rifón sobre el sargento Valdés, “oímos” el pensamiento de Muñoz Molina refiriéndonos la muerte de su amigo, la tristeza de su pérdida “pero estoy hablando de 1980, de lo que pensaba entonces alguien que lleva muerto doce años” (p. 246). Continúa el uso del presente en la página siguiente a lo largo de la reflexión que le produce la temprana muerte del amigo. “Lo más triste de los muertos, lo que más los aleja de nosotros, es también lo que nos hace sentir que continúan viéndonos y que pueden juzgarnos (...) (p. 247) Este uso permite que los lectores sintamos que Muñoz Molina dialoga con nosotros, que nos expresa sus opiniones, nos sentimos sus confidentes, del mismo modo que lo somos en sus dietarios.

Pero, es evidente que, dado el ambiente castrense en que se dan lugar la mayoría de los diálogos, el modo verbal que domina en ellos es el presente de imperativo o el presente de subjuntivo con valor imperativo. “No te líes, paisano, imagínate que todo es cien (...) ¿Me ves la idea?” “Pues aplícate y hazme bien todos los números (...) (p. 289) “A ver tú –me dijo Martelo,- ponte delante de la máquina (...)” (p. 365) De este modo consigue hacer creíble el ambiente imperativo y de violencia verbal que se vivía en el cuartel.

Mediante la combinación de estos tiempos verbales, presente, pretérito imperfecto e imperativo junto con el uso pretérito perfecto simple, Muñoz Molina consigue trasladarse a un tiempo del pasado como si de un tiempo cercano al presente retratase, salvando las distancias temporales entre el momento de vivir estos acontecimientos y el de recordarlos. Se trata de mostrar los hechos y los sentimientos vividos de modo que perduren en el presente. Las imágenes del pasado son como ensoñaciones, como fotogramas presentados ante los lectores con una pretendida actualidad a pesar del tiempo pasado entre el momento en que ocurrieron y el de su relato.

■ La focalización

Ardor guerrero sin duda pertenece a lo que se ha dado en llamar “la nueva narrativa española”. Juan Oleza comenta respecto a esta nueva narrativa, “muchas de estas novelas vuelven a dotarse de una poderosa trabazón textual, de un plan riguroso del material narrativo, se palpa el esquema, se comprueba una estructura acabada, completa, a menudo circular (...)” (Juan Oleza, 1996, 42). Es evidente que *Ardor guerrero* presenta este armazón narrativo. En el primer capítulo el autor nos presenta los motivos que le impulsan a escribir la historia (unos sueños-pesadillas reiterados en el tiempo y una habitación monacal que le recuerda su pasado trece años antes). En el segundo nos anuncia el tema que le va a servir como punto de partida –“la mili”- situando la obra dentro de la tradición, eminentemente oral, que relata las “batallas” vividas en este periodo mítico de los varones. Y será en el tercero cuando comience a narrar sus vivencias en orden lineal, desde octubre de 1979 en que se le notifica el destino, hasta su licenciatura.

La estructura es completa y acabada, y como podremos ver, también circular, ya que cierra la obra con el capítulo veintitrés en el que de nuevo nos remite a unas coordenadas espacio temporales -trece años después en Virginia- y unos motivos que le incitan a la escritura -de nuevo el sueño, la estancia en esta ciudad, el encuentro con un ex –compañero, Martínez, y una conversación con un excombatiente del Ejército Rojo, el profesor Tibor-. El protagonista, el propio autor realiza un viaje fuera de su entorno familiar, un viaje a un mundo ajeno a él, el ejército, y lejos de su tierra, al País Vasco. En él es acosado por la violencia y la brutalidad del mundo militar. Finalmente se cierra la obra con su liberación y regreso. Su estructura es, como decíamos circular.

Por lo que respecta esta estructura circular, y teniendo en cuenta la compleja estructura de las obras anteriores -*El jinete polaco* o *Plenilunio* por ejemplo- llama la atención la transparencia, la nitidez, y la austeridad de esta obra. Más arriba hemos hecho alusión a su semejanzas con la picaresca, pero, no sólo comparte con la picaresca la intención; sino, que Muñoz Molina toma *El Lazarillo de Tormes* como referencia a la hora de decidir el planteamiento. Como en ésta obra, el capítulo del inicio –el prólogo en el caso de *El Lazarillo de Tormes*-, y el último están dedicados a plantear las

coordinadas espacio temporales a partir de las cuales se inicia la evocación de un pasado que por orden cronológico nos llevará hasta el presente de la narración.

Podemos decir que los dos primeros capítulos son unos capítulos de enmarque, lo que Antonio Lara llama –utilizando términos genettianos_ “alcance” (Antonio Lara, 1997, 163), esto es la distancia que hay entre el tiempo en que Muñoz Molina vivió sus experiencias en el ejército, y el momento en que decide plasmarlas en esta obra. Los años que van entre 1979 y 1993, “El tiempo verdadero se había interrumpido la noche en que tomé el tren hacia el norte, en octubre de 1979, y también cuando en enero de 1993 subí a un avión que me llevaría a América” (p. 21) No debemos olvidarnos de que este periodo de “alcance” comprende también un año después, -enero del 94 cuando- en un frío día de invierno en Madrid, encuentra por azar a Martínez, compañero que será el elemento que cierre su “memoria militar” en el capítulo veintitrés.

Los veintiún capítulos que forman el resto de la obra corresponderían –usando de nuevo la terminología genettiana propuesta por Antonio Lara- a la “amplitud”, es decir, la dimensión real temporal de la mili de nuestro autor. El tiempo interno del relato, la “amplitud”, comprende los trece meses de su periodo militar; mientras que el tiempo de “alcance” referido de los dos capítulos de inicio y cierre son los trece años que hay entre el año 80 y principios del 93, año en que nuestro autor -ya reconocido internacionalmente- decide comenzar el relato tras su estancia en la universidad de Virginia.

Esta estancia fue la que la inspiró la obra. Una conversación mantenida con un militar exiliado húngaro, el señor Wlassic, profesor en dicha universidad; el recuerdo proustiano de la oficina del cuartel San Sebastián, traído al presente por el aspecto monacal de su habitación de profesor universitario, “La soledad y el silencio de mi habitación monacal de Virginia se parecían a los de aquellas mañanas de domingo cuando yo aprovechaba aquella quietud para ponerme a escribir en una hermosa Olimpia (...)” (p. 20), y las lecturas de una literatura americana e inglesa sin ficción que había cultivado en dicha estancia fueron los “detonantes” iniciales que se unirán al sueño pesadilla para provocar la escritura de sus memorias.

Así pues son trece años los que comprende el “alcance”, Tal vez sean excesivos para que los recuerdos se mantengan fieles a la realidad y “suenen” verídicos y

convincientes a los lectores. Veamos como soluciona este problema Muñoz Molina. Hábilmente el autor nos lleva a su pasado utilizando no un presente continuado, sino, introduciendo lo imprevisto y lo improbable: el sueño. Un elemento tópico que le sirve de pretexto para iniciar el relato. Se trata de un mecanismo que nuestro autor no controla, y que reiteradamente le trae a su presente los recuerdos de ese momento del pasado, “uno no es responsable de lo que sueña” (p. 20) comenta el propio autor. La experiencia traumatizante que vivió se ha convertido para él en una pesadilla que acude a su memoria cuando menos lo espera, “Hasta hace no mucho he soñado con frecuencia que tenía que volver al ejército. Por equivocación me habían licenciado antes de tiempo, y me reclamaban de pronto (...)” (p. 11). En cierto modo se nos insinúa que la escritura de esta obra es un intento casi terapéutico, de librarse de estas pesadillas y dejarlas en el pasado, que es a donde pertenecen; recordemos la cita de Joseph Conrad con la que cierra el libro: “One goes on. And the time, too, goes on –till one perceives ahead a shadow- line warning one that the region of early youth, too, must be left behind” (p. 385).

Así pues, el sueño es una excusa para la evocación de unos recuerdos de este periodo de su vida. Se ve en esos sueños vestido de nuevo de soldado y jurando bandera, aterrado por todo lo que le espera en esa nueva vida que había convertido a su vida anterior en algo irreal e imaginario. Estos sueños sucesivos, asociados a unos encuentros que se producen por azar, permiten a nuestro autor solucionar al problema de la veracidad y de la fidelidad para con su pasado. En el capítulo uno se une el sueño a la memoria asociativa, cuando asocia su habitación monacal de Virginia con la oficina del ejército en una mañana de domingo. Es la misma asociación que se produce entre la hoja en blanco del papel de la máquina de escribir y la pantalla del ordenador, y el mismo miedo a no saber expresarse con las palabras exactas.

El capítulo XXIII de nuevo nos sitúa en el tiempo del “alcance”. El retorno del pasado, de la memoria que permanece dormida, unido al azar de dos encuentros es lo que le motiva el relato. En enero de 1994 el azar hizo que una noche se encontrase con un compañero de San Sebastián, Martínez, en la Gran Vía madrileña: “(...) Mi destino, como el de cualquiera, está hecho de cosas tan improbables o ínfimas como mi descubrimiento de aquella sombra que bajaba por la Gran Vía madrileña (...) Un minuto antes o después y no nos habríamos visto, y yo no habría vuelto a revivir con inesperada

intensidad las tardes invernales de San Sebastián (...)” (p. 373). Otro encuentro -en cierta medida azaroso- el que mantiene con el profesor Wlassic y su conversación sobre sus respectivas experiencias negativas en el ejército, le ayudan a la hora de afianzar su decisión de escribir sobre este periodo de su vida y, de paso, sobre este momento tan importante en nuestra historia más reciente, y sobre el que parece que todos quieren pasar de puntillas.

Por lo tanto, tres elementos ajenos a su voluntad: el azar, la memoria asociativa y las pesadillas son los pretextos que usa el autor para iniciar su historia. Pero no estamos ante unos pretextos ocultos en la trama, sino evidentes, y que forman parte de la reflexión tanto al comienzo como al final de la obra. En el capítulo primero dice no ser responsable de lo que sueña, y en el último nos dice:”Wlassics y Martínez no es probable que se encuentren nunca, y yo que no escribo una novela, no tengo que inventar un pretexto para vincularlos entre sí (...) Sólo me dejo llevar, dócil a los azares y a las solicitudes de la rememoración” (p. 380) Una vez que mediante estos pretextos solucione los problemas éticos -esto es, la veracidad de sus recuerdos- y estéticos – la focalización de su obra autobiográfica-, sólo le resta contárnosla, y eso es lo que hace en los veintiún capítulos centrales de la obra.

■ *Las figuras de la narración*

En esta narración autobiográfica en la que narrador, autor y protagonista coinciden, es evidente que la figura narrativa que nos encontramos es la primera persona. Él, Muñoz Molina es el conocedor de todas las circunstancias, por ello puede sacar conclusiones, generalizar y emitir juicios tal y como haría el narrador omnisciente de una novela. El uso de la primera persona permite al autor establecer una relación más libre entre él y el lector. De este modo al tratarse de la narración de unos hechos vividos por él, los lectores podemos disentir de su apreciación personal, lo que no ocurre con el narrador omnisciente, al que no es posible objetarle nada: todo lo sabe y lo narra desde la posesión de la verdad de los hechos.

En esta obra, en ningún momento nos encontramos el narrador omnisciente habitual de la novela. Sin embargo, sí que hallamos alternancia de personas narrativas. Hay en ciertas ocasiones la impersonal gramatical con “había” y la falsa impersonal “uno”: “Y había que hacer limpieza y revisar todos los papeles y los libros que uno había

ido dejando en los cajones (...)” “Cada vez que uno se marcha de alguna parte, guarda o descarta libros, (...)” (pp. 253-254) “Uno no es responsable de lo que sueña, y a veces tampoco de lo que escribe (...)” (p. 20) Podemos comprobar que se trata de ocasiones en las que el autor lo que hace es exteriorizar una reflexión, un pensamiento. Y el uso de la impersonal es más adecuado que el de la primera persona a la hora de expresar un pensamiento con el que se desea abarcar a los lectores. De este modo, al usar la impersonal, o la falsa impersonal en lugar del yo, lo que pretende es implicarnos a los lectores en esta reflexión. Los lectores seguimos viendo en esa impersonal al soldado J-54, pero, en cierta medida, nos sentimos involucrados con su pensamiento.

En otras ocasiones encontramos la primera persona del plural cuando relata acontecimientos en los que intervenía él junto con otros soldados, con el fin de mostrar el mundo castrense en el que vivía. “En fila fuimos subiendo a los autobuses que nos esperaban, y cuando éstos se pusieron en marcha y dejamos atrás la estación (...)” (p. 60) La tercera persona del singular apenas aparece en el relato, la encontramos en el segundo capítulo por ejemplo, cuando se refiere a la mili de sus tíos y de su padre, pero salvo en estas ocasiones es evitada.

Esta alternancia del uso de las formas narrativas –el “yo”, la impersonal, la falsa impersonal “uno”, la primera persona del plural y la tercera- la hemos encontrado siempre en sus dietarios. Ya plantemos más arriba que la obra presentaba un marcado carácter argumentativo cercano en cierta medida al dietario.

■ *Los diálogos*

A la hora de analizar los diálogos nuestro punto de partida serán las propias palabras del autor. En el primer capítulo, cuando nos relata sus reiterados sueños-pesadillas, hace una dura crítica a la retórica que se respiraba en esos momentos en el ejército. Era una retórica “del africanismo, de las litografías de la conquista de Tetuán, la retórica corrupta, incompetente, chulesca y beoda del ejército de África en los años 20; era la brutalidad exhibicionista de la legión inventada por Millán Astray, con su mezcla de mutilaciones heroicas y sífilis, y al mismo tiempo la brutalidad fría, casta, y católica, de la legión mandada por el general Franco en Asturias en 1934, la misma capacidad de odio combinada con un lirismo polvoriento y tardío de teatro romántico y una catolicidad intransigente, gallinácea, de mesa camilla y santo rosario” (p. 16) A este

ambiente tan crudamente descrito no le corresponden grandes parlamentos, ni diálogos que expresen sensibilidad, cultura y una cierta inteligencia, o cuando menos, normalidad. A este ambiente de brutalidad, le corresponden unos diálogos como los que encontramos en la obra, en los que predomina la frase corta -apenas unas palabras articuladas-, que en muchas ocasiones se reducen a arengas militares, órdenes, gritos, ladridos y onomatopeyas.

Este es el tipo de diálogos el que nos encontramos. El intercambio de palabras, y mucho menos de ideas es nulo. Los soldados han perdido su identidad, se han convertido en un número. Incluso podemos decir, que el ambiente brutal en el que viven les transforma en verdaderos animales que emiten sonidos guturales, o, como mucho, frases hechas o exclamaciones que no esperan respuesta como “te cagas”, “a mi me nadería” o “¡Chusqui, aquí te vas a quedar!”, que se repiten a lo largo del relato.

Encontramos alguna frase, algo más larga, dicha por aquellos militares de corte franquista, pero el tono siempre es de violencia imperativa, “Aquí se viene voluntario, mi brigada, con dos cojones, a defender a España, a meterles una pistola por el culo a esos terroristas” (p. 302) Frases como ésta nos presentan al ejército perfectamente descrito al comienzo, un ejército que vive todavía en la añoranza de los tiempos de Millán Astray y del Franco de la guerra. Exclamaciones propias de ese ambiente, “Sí mi brigada”, “¡A la orden!” muestran la obediencia ciega que debían mantener ante los mandos.

El brigada Peláez suele mostrarse algo más amable y cercano a los soldados, sobre todo a los que trabajan como escribientes. Los diálogos mantenidos entre estos soldados de la oficina -entre los que se encuentre Muñoz Molina- y el brigada Peláez son de una simpleza impresionante. Se reducen a las opiniones intrascendentes, a las órdenes del brigada, y a las respuestas -casi monosilábicas- que emiten los soldados, “¿tu sabes lo que les pasa a los gallegos, paisano, por qué están siempre tan tristes? / No mi brigada” (p. 265)

Sin embargo, podemos comprobar que la personalidad del brigada se transforma una vez que sale del cuartel. Pasa de mostrarse inseguro y amedrentado, a revelarse amable, y hasta dicharachero cuando lo encontramos una tarde en que invita a los soldados a merendar a su casa y presentarles a su esposa Lali, “Y dale con mi brigada y

mi brigada. Aquí no somos más que tres amigos. ¿Y sabéis una cosa? —el brigada guardó silencio, para provocar una cierta expectación, bebió un sorbo de vino y se quedó mirando la copa- Os voy a echar mucho de menos cuando os vayáis...” (p. 343) Fuera de es ambiente brutal que los transforma a todos, el brigada recupera su personalidad de buen hombre, que se sabe despreciado en su trabajo y que acaba apreciando a los que se han mostrado más cercanos a él.

A pesar de la pobreza de diálogo que se corresponde con este mundo, sí podemos encontrar alguna que otra frase que, dentro de los escuetas que son, emite riqueza interior e independencia de pensamiento y análisis, son las de Pepe Rifón, “Ya verás, cualquier día abro el periódico y me entero de que acabas de publicar un libro” (p. 356) “Esto no es lo tuyo (...) Tú acabarás escribiendo en las páginas de cultura de un periódico burgués” (p. 326) “¿De verdad no crees que el sargento Valdés se merezca un tiro, no te alegrarías de que lo mataran? ¿Crees que él dudaría un momento en matarte a ti?” (p. 246). A través de sus palabras, se nos muestra a una persona más culta, que no se ha dejado arrastrar por la brutalidad del ambiente, y que ha sabido conservar su personalidad.

De nuevo, cuando encontramos un diálogo en el que podemos percibir inteligencia, cultura y sensibilidad, comprobamos que se trata de alguien ajeno a ese mundo castrense. “Las mujeres nos corrigen. Nos hace falta su presencia para ser mejores. Por eso son tan peligrosas todas las instituciones de hombres solos” (p. 379) Le dice el profesor Wlassic un día en que se hallaban hablando de sus respectivas experiencias militares, y de la tendencia a la barbarie que tiene los varones, cuando se encuentran en un grupo grande y cerrado en sí mismo. Estas pocas palabras y las de Pepe Rifón son las únicas conversaciones que no se corresponden con esa retórica en la que casi se elimina el uso de la palabra como elemento comunicador.

■ *Estrategias de la descripción*

El carácter retrospectivo que presenta *Ardor guerrero* condiciona el valor evocativo del relato que se va formando con interdependencia de la “historia” contada y de la descripción. Hay momentos —como el capítulo en que nos relata su visita a las cocinas- en los que nos hallamos ante un estimulante relato descriptivo. Nos encontramos ante una memoria que busca el efecto de realidad, es por ello, que cuando

narra ese momento de su vida, Muñoz Molina lo está describiendo. De esta manera, pueden llegarnos a los lectores las vivencias de los hechos, el modo en que él percibió las cosas, y las sensaciones que sintió. Somos conscientes que la mejor forma estética de que dispone Muñoz Molina para ello, es la descripción, técnica usada por la gran novela del XIX, una narrativa que también buscaba el efecto de la realidad.

Mientras que en obras anteriores como *El jinete polaco*, el método descriptivo que ha usado es la descripción altamente poetizada, una descripción en la que vigila la abundancia, el tipo y la situación del adjetivo; en la que hace uso del relato reiterativo y en la que las figuras poéticas –metáfora, metagoge, greguería...-son un rasgo característico de la prosa de Muñoz Molina. Frente a este tipo de descripción poética, en *Ardor guerrero* nos encontramos ante una descripción mucho más referencial.

A pesar de que esta obra no muestra esa riqueza descriptiva, *Ardor guerrero*, igual que sus mejores obras, presenta su estilo inequívoco, su manejo de la sintaxis, la colocación oportuna de cada palabra en el sitio exacto, y la intuición para contar las cosas con las palabras más audaces en cada momento. El manejo del lenguaje es a un tiempo eficaz y artístico. El relato está despojado de ornamentos que no sean estrictamente necesarios, y en él domina la soltura y la precisión.

El hecho de que el lenguaje usado sea más referencial que en otras obras, no quiere decir que Muñoz Molina no haga uso de la retórica – selección y colocación de adjetivos, parodia, greguería, esperpento, animalización, enumeración caótica...- siempre que sea necesaria en sus descripciones. Lo que hace de esta obra algo mucho más que una simple relación de sucesos, de acontecimientos sociales y políticos, y de personajes; lo que la eleva por encima de una sencilla crónica convirtiéndola en literatura es la descripción de ambientes, la precisión de los olores y de las sensaciones, los retratos inolvidables como del brigada Peláez y de Pepe Rifón (a los que dedica no pocas de las páginas de la obra) y la coherencia entre la descrito y la mirada censora con la que nos lo presenta.

Ya en las primeras páginas encontramos unas reflexiones sobre el petate que nos parecen magistrales, “el petate, usado muchas veces por otros, tal vez por generaciones de reclutas, olía a desinfectante, pero sobre todo olía, de antemano, a cuartel, al aire rancio de los dormitorios masculinos, a ropa sudada y guardada luego sin lavar en

taquillas metálicas (...) un miedo a infectarse o ser manchado por la mugre que hubiera dejado en el interior la ropa sucia de otros hombres, la ropa sucia y sudada de otros soldados” (p. 40). La rotundidad de las palabras, la selección de los adjetivos –rancio, masculinos, sudada, metálicas, sucia- hace que casi nos llegue a nosotros este desagradable olor.

Alguno de los retratos del relato es inolvidable. Muñoz Molina gracias a los detalles que proporciona de los distintos personajes de la obra –el lenguaje que usa cada uno, su modo de vestir y de comportarse- nos ha ofrecido una auténtica metáfora de la vida. Veamos si no como podemos encontrar semejanzas entre los distintos personajes y los prototipos de la vida diaria. El kafquiano Chusqui, el retorcido Ciruelo y el bocazas Lacruz son modelos del “soplón” y del “lacayo”. Los sargentos Valdés y Martelo son los típicos chulos fascistas. Agustín, Peláez, el gordo Cáceres, Martínez, y el propio autor en cierta medida, representan la bondad asustadiza y la humillación ante el fuerte y violento. El capitán representa al listo que siempre se mantiene ajeno y sabe guardar la ropa sin pringarse con nada.

En nuestro análisis de la descripción de personales nos centraremos en el brigada. La fina ironía, la parodia, el esperpento y la enumeración caótica son usados para describirnos a un absurdo brigada de de circo que se “acojona” ante la bronca que le va a caer de sus superiores, si descubren su incompetencia durante la semana que les toca cocina. “Aquello era al alud que caía sobre nosotros, un zafarrancho administrativo, una ruina, decía aterrado el brigada Peláez, saciar el estómago inmenso de todo el cuartel, alimentar las fauces del regimiento de cazadores de montaña, atender a los proveedores charlatanes y ladrones y procurar que no nos dieran gato por liebre, elegir menús, calcular el número de raciones (...)” “por el tamaño de la responsabilidad que se le derrumbaba en cima, que era como un derrumbamiento de toneladas de patatas, garbanzos, barras de pan, vacas y cerdos abiertos (...)” (p. 271).

El brigada Peláez era un personaje de opereta asustado de todo lo que le rodea, atemorizado ante un mundo que nunca llegó a comprender y en el que no se siente integrado. Tiene miedo a “ser el hazmerreír”, a “ser acusado de desfalco”. La greguería de nuevo se apodera del relato para presentárnoslo como un oficiante de la ceremonia diaria de la cata de la comida que se iba a servir, “Y así salían, como portadores del viático en una procesión mínima y solemne, atravesando la suciedad y el desorden de las

cocinas...” (p. 281). Sin embargo, la figura de este brigada no es tratada con crueldad, sino con ternura, la ternura que le inspira ese personaje que nada tiene que ver con ese mundo sórdido y cruel del cuartel.

Desde el comienzo la perspectiva de la obra es rotunda y ante todo paródica. Ya desde el título nos encontramos ante una feroz ironía: *Ardor guerrero*. Palabras que pretenden una gran seriedad, se corresponde en realidad, con un contenido en el que Muñoz Molina busca reírse y desmitificar ese mundo que representa el Himno de Infantería. La parodia la encontramos ya al comienzo de la obra, en el relato de su viaje en tren hasta el norte, “como un convoy jurásico crujía tan hondamente como debe crujir el mundo con las sacudidas de la deriva continental” (p. 53)

Hay ironía también en la descripción esperpéntica de los almacenes,”(...) cordilleras de sacos de patatas, de judías y lentejas, torreones y muros de latas de piña, de leche condensada”(p. 272) La cocina es “un estómago insaciable, intestino y muladar del ejército” (p. 273) También encontramos la parodia en la jura de bandera que se repite como una pesadilla en sus sueños, “algunos padres y familiares particularmente patrióticos adelantaban el cuerpo sobre las tribunas y aplaudían como en un palco taurino” (p. 16) Este uso de la parodia viene a representar la gran ironía que era que esos soldados recién convertidos en ciudadanos con derechos constitucionales, los perdieran, y perdieran incluso su identidad, durante todo un año para hacer una defensa grotesca de la patria en un mundo que no creía en esos valores de los que acababan de ser despojados.

Para hacernos llegar el surrealismo y la sordidez del mundo cuartelario, éste es descrito –como no podía ser de otra forma- mediante la greguería y el esperpento casi continuos. La greguería nos describe la alfombra podrida por humedad y la basura que él había ido acumulando debajo “borrando el dibujo de la alfombra una colonia de hongos blanco y apiñados”; y la cara del brigada, “Cañones de barba rojiza dispersos por la débil quijada...”

El esperpento aparece en no pocas ocasiones, como cuando nos presenta la cocina húmeda y llena de “mierda”, “Había un mareo de abundancia y de desperdicio, una ciénaga de sobras en las marmitas y en los altos cubos de basura de goma negra coronados de moscas, un aire húmedo y caliente de trópico culinario...” (p. 274). Llega

incluso a dominar capítulos enteros, como el diecisiete, en el que nos relata su paso por las cocinas. En este capítulo, Muñoz Molina añade al esperpento la animalización, para plasmar con una mayor plasticidad el comportamiento de verdaderos animales salvajes en el que acababan cayendo algunos soldados, “Otra vez le dio por maquinar o secundar con entusiasmo la broma de bañarse en una de las marmitas de pochascao antes de que encendieran los fogones para calentarlo a la hora del desayuno. Chapoteaba, empapado en lo que parecía cieno marrón rojizo(...) y alguno de ellos le arrojaba un chusco pétreo y el Monstruo de la Galletas cerraba los ojos(...)y cuando volvía a emerger y abría los ojos y la boca el velo líquido de pochascao se le escurría por la cara y la pechera ya empapada del uniforme mostrando otra vez su cara rugiente de bruto(...)” Pero la animalización y el esperpento no quedan ahí, la marmita seguía calentándose mientras el soldado hacía gestos animalescos y grotescos. El Monstruo de las Galletas era inconsciente del riesgo que corría en tanto sus compañeros esperaban sádicamente el final de la historia: “Lo comprendió muy poco después, cuando el calor ya fue evidente (...) intentó salir sin conseguirlo, porque se escurría en el metal liso de la marmita y se quemaba las manos, gritó y berreó y sólo cuando alguien dio la alarma de que se acercaba el brigada Peláez consideraron los veteranos que podía darse por agotado la broma” (p. 279)

El propio Monstruo de las galletas es magistralmente descrito como un ser esperpéntico, “Era muy feo, con el pelo tieso como las cerdas de un cepillo, la nariz carnosa y aplastada, la boca muy grande, el entrecejo peludo, todo lo cual ya ayudaba a su bufonería (...)” (p. 278). El ejército embrutece, convierte en animales a los hombres que no tienen los asideros necesarios –la lectura, la escritura, la música y la amistad, en el caso del nuestro autor- para mantenerse agarrados al estado de ser humano.

Llama nuestra atención que en *Ardor guerrero* apenas si se hace uso de la comparación tan abundante en otras obras del autor. Tal vez se deba a que el artificio comparativo es uno de los elementos que, junto con la metáfora, más colaboran a dar el carácter poético a un texto, y, es obvio que no estamos ante un texto que pueda utilizar la descripción poética.

Es cierto que esta obra, dado el género al que pertenece -una autobiografía novelada con un marcado carácter argumentativo- no presenta la riqueza estilística de otras. Su interés radica en procurar ser fiel a la realidad. Pero como vemos, el hecho de

que se trate de un relato descriptivo hace necesario el uso de la greguería, el esperpento, la animalización, la ironía, la enumeración caótica, la adjetivación. ¿Acaso estos elementos no pertenecen a una retórica propia de la ficción, de la narrativa? Nosotros creemos que este uso tan cuidado del lenguaje, y el hecho de que mantenga en la obra los recursos retóricos que podemos observar en otras de sus obras, nos muestra que estamos ante una autobiografía ficcionalizada, es decir, Muñoz Molina hace uso de la estilística para hacerla más atractiva al lector, para que éste sacie su curiosidad, pero a la par sienta el placer de haber leído una buena obra. Su preocupación por la retórica ha sido la misma que la que muestra ante una novela, la actitud –como decían Caballero Bonald, Luis García Montero, Eduardo Haro Teglen o Castilla del Pino– es la misma, las memorias necesitan de la retórica para ser escritas.

ANÁLISIS TEMÁTICO

■ Alegato “antimilitarista”

Como vemos, ya en su portada y contraportada, *Ardor guerrero* pertenece por su temática a los relatos sobre el servicio militar. Pero, mientras estos relatos suele ser orales, Muñoz Molina recoge sus recuerdos por escrito. El propio autor a lo largo del segundo capítulo, hace referencia a estas historias míticas de carácter oral que él había oído a sus familiares o conocidos: “la mili, según se la oíamos contar a los adultos (...) aquello daba a sus narraciones un aliciente de aventura verdadera, y a ellos, a sus voces, a sus caras de siempre, una calidad de excepción y de heroísmo” (p. 23).

Así pues, si con las fotografías ya nos daba una pista acerca del contenido de sus memorias; en el segundo capítulo ya nos anuncia a los lectores cómo debemos leerla, dentro de un género, los relatos de la mili, que tradicionalmente sólo pertenecían a las clases medias y bajas españolas. El que nuestro autor se haya decidido a recogerlas por escrito, se trata de una “anomalía” dentro de un subgénero eminentemente oral, pero además es el epítome de una tradición que el autor, en el momento de escribirla sabe que

va a desaparecer en el instante en que el ejército se convierta definitivamente en profesional.

La experiencia militar en la época en que la vivió nuestro autor, es privilegio masculino, pero, sin embargo son pocos los autores que han osado narrarla. En general está mal visto la relación de “batallitas de la mili”. Si un escritor del talento de Muñoz Molina se atreve a plasmar en una obra esta experiencia, que, por otra parte, es la de la gran mayoría de varones de más de treinta años (hasta que la objeción y la insumisión les libraron de esa maldición, provocando la profesionalización del ejército), demuestra una gran osadía por su parte. Máxime cuando lo que hace no es seguir con la tradición de convertir este periodo de su vida en un mito, sino, que lo que viene a hacer nuestro autor es demostrar que todo lo que se ha contado hasta ahora era una sarta de “mentiras” o, cuando menos, de irrealidades magnificadas por la mitología del recuerdo. Como decíamos, si alguien con talento narrativo se ocupa de este periodo, pronto le llueven las críticas negativas de todo un sector de críticos acusándole de tratar un tema gastado y aburrido; de intentar falsear la verdad con el objeto de molestar para conseguir fácilmente lectores; y como no, de carecer de imaginación y recurrir a un tema sin trascendencia para nadie.

Juan Ángel Juristo le “imputa” el hecho de la falta de originalidad al relatar unos hechos que han pasado muchos hombres antes y después que él, y en el que “(...) aprendió a sobrevivir como cada hijo de vecino, se las vio y deseó con el machismo y la zafiedad imperante en el colectivo y, finalmente se licenció y aparte de soñar de vez en cuando (...) poco más le ha quedado, como a millones de españoles les ha sucedido.” (Juan Ángel Juristo, 1995). Estamos según él ante una obra que nos garantiza el aburrimiento por la temática conocida de todos; y que nuestro autor ha escrito por que no tenía ninguna ficción en el tintero. Es decir, ante el requerimiento de la editorial, Muñoz Molina ha escrito esta obra menor. ¿Cómo se justifica entonces el gran éxito de lectores conseguido por la obra?

No creemos que sea éste el caso que comenta Juan Ángel Juristo. Nosotros consideramos que de los “conejos” que sobrevivieron a ese periodo, ninguno ha osado contarlos. Los profanos en la literatura, por desear olvidarlo en la gran mayoría de los casos; y, en el caso de un escritor, por el temor a la respuesta de la crítica. Por otra parte, no estamos ante una obra menor de Muñoz Molina, sino ante una obra novedosa,

por su temática, y por la ruptura que representa en la trayectoria de nuestro autor al iniciar con ella un tipo de relatos que no se basan en la invención de la imaginación, sino en la realidad del pasado o del presente. Estamos ante una de las obras maestras que Muñoz Molina soñaba con escribir en sus imaginarias del cuartel, una obra que escuece en las manos.

Ignacio Soldevila adscribe la obra dentro de la literatura antimilitarista junto con la obra de Manuel Ciges Aparicio de 1906: *El libro de la crueldad del cuartel y de la guerra*, o los artículos de Unamuno publicados en 1905 en *Nuestro tiempo*. En estos años parece que, salvo el rancho, nada ha cambiado en el ejército español. Excepto estas obras y otras como *¡Firmes!* De José Luis Coll, o *Historias de la puta mili* de Gomaespuma, apenas hay relatos escritos sobre el tema. Es posible que se deba a la tradición oral de los mismos o a que el tema del relato ha sido, en no pocas ocasiones desdeñado como posible temática novelística.

Es cierto que *Ardor guerrero* no es una novela sobre las experiencias en una guerra, como lo es *Imán* de Sender, ni un memorial de un combatiente, como *Las notas marruecas de un soldado* de Giménez Caballero. Es cierto que el recluta J-14, destinado al Regimiento de Cazadores de Montaña Sicilia 67, en San Sebastián, no conoció las trincheras, pero el relato que nos ofrece Muñoz Molina pertenece por pleno derecho a la estirpe de los relatos de carácter autobiográfico ambientados en las carnicerías de las guerras, por su vigor expresivo y por la fuerza de convicción en las descripciones de brutalidad que nos presenta, de lo absurdo y la monotonía castrense. Y todo ello con una gran carga de ironía. Porque no menos irónica era la situación que tuvieron que vivir esos jóvenes de los primeros años de la transición al verse obligados a “perder” un año de sus vidas en grotescas clases, en absurdas marchas y maniobras.

Hemos de aclarar que no se trata de un alegato contra todo tipo de ejército, contra todo lo que representa lo militar, sino contra un ejército, el español de esos años, anclado en el pasado franquista, y que vivía una vida absurda y fantasmagórica. En sus declaraciones hechas a Manuel Rivas, él se declara defensor de un ejército enteramente democrático, regido por unos principios constitucionales y defensor de ellos. “”Cuando llegamos al cuartel, allí estaba presidiendo el retrato de Franco, ¡cinco años después de muerto! Yo creo que tiene que haber un ejército democrático, con garantías constitucionales” (Manuel Rivas, 1995, 20). Desgraciadamente, como él recuerda en esta

entrevista, el nuestro no ha sido una muestra de defensa de los valores democráticos. Todavía hoy día podemos oír los últimos estertores de esos militares franquistas que se erigen en defensores de la patria, cuando lo que deben defender es la Constitución.

Es pues un verdadero alegato antimilitarista, pero, como podremos demostrar más adelante, no sólo eso; es también la crónica novelada de una generación, la de los que vivieron la franja de años entre los setenta y los ochenta. Una España en la que los Pepe Rifón, los defensores de unos valores republicanos que esperaban recuperar ven como nunca llegan, tal vez porque, al igual que muere este personaje, murió en estos años ochenta la pureza de las ideologías.

Quizá una de sus intenciones al escribir esta autobiografía sea poder librarse de esos fantasmas que pertinazmente le acosan en el sueño y le devuelven al ejército. Desea cerrar una herida del pasado y dejar atrás la época de la juventud, de hecho en la cita que cierra la obra dice: “Uno avanza. Y el tiempo avanza también: hasta que uno descubre ante sí una línea de sombra que le advierte que la región de la primera juventud también debe ser dejada atrás” (p. 385).

Desde la tarde en que por fin recibe la ansiada “blanca” y puede dejar el País Vasco, y el momento en que inicia su relato han transcurrido trece años. Durante este tiempo le ha perseguido la pesadilla que le devolvía de nuevo a su etapa de soldado asustadizo y vulnerable, despojado de su identidad. Al despertar le quedaba intacta la angustia, el miedo que ya sintiera en su etapa de la infancia, en la que era también dócil ante la fuerza bruta y la prepotencia. De hecho a lo largo de todo el relato la comparación entre los dos periodos es constante, el miedo que le inspiran las experiencias vividas en el servicio militar, le recuerdan los momentos de terror pasados en el colegio a manos de sus compañeros y de los curas.

Pero esta relación entre el mundo de su infancia y el periodo militar no sólo la plantea Muñoz Molina, también en su comentario a la obra, José Manuel Fajardo realiza esta similitud. “Como en un túnel del tiempo, la mili devuelve al varón al universo de la infancia, al mundo del colegio. Es el regreso a la disciplina y a la anulación de la individualidad. Una experiencia que encierra definitivamente al niño asustado que fuimos en el cuarto oscuro de nuestra memoria” (José Manuel Fajardo, 1995). Como éste comenta, la obra de Muñoz Molina viene a ponerle nombre a la verdad, a la

sumisión de los varones. Hasta hace poco, para ser hombres, primero debían pasar los varones por la humillación y la abyección, así aprendían a ser humildes con los poderosos y poderosos con los humildes. Toda una ironía la que nos presenta nuestro autor, pasarse todo un año -y no olvidemos que antes era un periodo más largo-, aprendiendo a humillar y humillarse.

Muñoz Molina, trece años después, rememora su historia, su paso por el servicio militar, vulgarmente conocida como mili: “privilegio de varones”. Esta etapa en la vida de un joven era un auténtico periodo iniciático que les permitía acceder a la etapa adulta: “la mili nos hace hombres”. Éste era el lema, que los que ya habían pasado por ella repetían hasta la saciedad ante los nuevos “quintos”. Periodo mítico para muchos, en tanto que para otros, como nuestro autor, y vivida como un martirio.

Esta experiencia, como ya hemos dicho al comienzo de nuestro partado, estaba “reservada” exclusivamente a los varones de las clases medias y bajas -los demás podían “comprar” su exención- Para los niños de este sector social, la mili “formaba parte de las mitologías inciertas de la vida adulta”; era “una especie de atenuada guerra en la que no moría nadie”; era “que uno de mis tíos desapareciera durante largo tiempo de la casa”; era “una maleta grande de madera que rondó mucho tiempo en las alacenas de la casa”; era las historias que había oído relatar a sus tíos y a su padre; era algo “absoluta y herméticamente masculino”. Pero junto a este carácter épico, ya desde niño Muñoz Molina le adivinaba un carácter trágico. El miedo hacia todo lo agresivo superaba, incluso en su niñez la posible atracción que pudieran representar estas “hazañas.”

Pero con cierta ironía, en el segundo capítulo, nos viene a decir que la mili no sólo tenía aspectos negativos. Hasta aquellos que como nuestro autor la vivieron como algo traumático, reconocen que “gracias a ella”, en muchos casos, salieron por primera vez de su entorno más cercano. “La mili era la literatura y la épica, el cine y el turismo de los pobres, la ocasión que les daba de asomarse a la geografía del mundo (...) de vivir por primera vez libres de la gran sombra masculina y agobiante del padre (...) (p. 34). Muñoz Molina –aunque ya ha viajado a Madrid y a Granada para estudiar Periodismo e Historia- es hijo de una familia humilde cuya vida se desarrollaba en Úbeda, y como mucho viajaban a la capital de la provincia, Jaén, por motivos médicos o burocráticos.⁷⁵

⁷⁵ En numerosos artículos hemos podido leer la impresión que le producen siempre los viajes, desde su primera visita a ver el mar, hasta aquella más cosmopolita a Nueva York

Esa sensación de vértigo, de miedo a lo desconocido, que experimenta quien se aleja de su núcleo protector hacia lo desconocido, es la que nos trasmite en el capítulo cuatro en el que nos relata su angustioso viaje en tren, “la mili empezó siendo un viaje en tren que no se terminaba nunca” (p. 47) Es patética la escena en que describe como se despiden los reclutas de sus madres y novias cuando parten en este viaje para hacerse hombres: “había madres rurales y enlutadas que lloraban con la boca abierta, como plañideras arcaicas, había novias vestidas y pintadas como para asistir el sábado a una discoteca de pueblo (...) un recrudecerse de las lágrimas, los abrazos, los adioses, los espavientos de los reclutas (...) (p. 48).

Hasta hace muy poco en la mili, estos muchachos del ámbito rural o de muy baja extracción social podían aprender a leer y a escribir con cierta corrección gracias a la labor pedagógica que otros compañeros “con estudios” realizaban. “En la mili aprendían a escribir cartas” (p. 34). Era la primera vez que se enfrentaban a situaciones desconocidas, que podían entablar amistad con gentes de otros mundos ajenos al suyo. “La mili era una ruda antropología pueblerina, un ritual de paso hacia la vida plena de varones adultos” (p. 34) Eran unos meses en los que debían enfrentarse sobre todo a sí mismos, unos meses en los que llegaban a conocerse descubriéndose aspectos agradables (coraje, compañerismo...) pero, como más adelante veremos en el caso de nuestro autor, también descubrían sus lados oscuros (la vergüenza, la cobardía, la humillación...)

La mili no sólo les permitía hacer turismo interior, aprender a leer o escribir, enfrentarse a nuevas situaciones y a sí mismo; también les permitía establecer lazos amistosos con jóvenes de distintos lugares y de diversos estratos sociales a los que a lo largo de ese periodo se les considera amigos “para toda la vida”. Personas con las que se comparten experiencias dentro y fuera del cuartel y que son “el mundo de referencia” del recluta. En el caso de Muñoz Molina este mundo lo constituían Pepe Rifón, Salcedo, Juan Rojo, Pepe el Turula, el Chipirón y Agustín. Gracias a ellos pudo soportar las “torturas” a las que les sometían los sargentos Valdés y Martelo y el cado chusquero apodado “El Chusqui”. Todas las personas a las que hemos consultado recuerdan esos amigos, y la voluntad de reencontrarse pronto, una vez al año. Pero finalmente, este firme propósito siempre se olvida, una vez que uno se reincorpora a su vida real. Es la misma sensación que se experimenta con los compañeros de un viaje, con los que llegas

a entablar unos verdaderos lazos de amistad, que se diluyen toda vez que cada uno regresa a su mundo.

Como vemos, nos hallamos ante una irónica, profunda y melancólica reflexión sobre su pasado militar, pero no sólo se trata de su pasado, sino el de toda una generación que tuvieron esas mismas experiencias. Como decíamos, hemos hablado con varones de esa u otra generación anterior o posterior, y hemos leído mensajes en Internet de quienes hicieron el servicio militar en esos años, y nos han confesado que se identifican plenamente con lo que Muñoz Molina cuenta en su obra. Así pues, se trata de una revisión de la España de la transición, un momento tan importante en nuestra historia reciente, que comparte toda una generación.

■ Personajes

“Se echa de menos una complejidad siquiera mínima para que aquellos compañeros y jefes adquieran categoría humana, ya que se mueven como marionetas al servicio de una idea: la que de ellos tiene el bisoño y medio “progre” soldado J-54 con la carga de ingenuidad y prejuicios que ello supone”. De esta forma califica Juan Ángel Juaristo a los personajes que aparecen en *Ardor guerrero*.

En primer lugar, hemos de aclarar que no estamos ante una novela al estilo tradicional en la que deban aparecer unos personajes de gran riqueza psicológica y que vayan evolucionando a lo largo de ella. Sino que, estamos ante unas memorias que hacen uso de la narración como medio estético de transmisión, por ello Muñoz Molina lo que hace es presentarnos unas personas en una situación local y temporal determinada. Él pretende ser mero trasmisor de lo que vivió, no un creador de caracteres.

Y, en segundo lugar, sí son muchas las personas interesantes, relacionadas con el ejército las que transitan por su relato. El Chusqui, un militar reenganchado, arrogante y fracasado, que suspende en todos sus intentos de acceder el cuerpo de suboficiales y, a pesar de ello, es el único que está dispuesto a ser un héroe. El Capitán, un joven militar de carrera con ciertas pretensiones de intelectual, bajo una apariencia de aristocrático, demócrata. Pepe Rifón le adivinaba “un fascista tan peligroso como los sargentos o el teniente Castillo, sólo que más templado y con mejores maneras, sin la chulería legionaria y lumpen de los otros” (p. 245). El sargento Valdés, prototipo de esos

militares sádicos que lo odian todo y a todos, sobre todo a lo que representa la vida civil, la lectura y la cultura. El sargento Martelo con su “bilioso patriotismo”. El páter “con su sotana y su manteo de capitán castrense o su sonrisa moderna de cura de paisano” (p. 350) Pero quizá los más interesantes de todos ellos sean el brigada Peláez y Pepe Rifón.

El brigada Peláez es descrito con cierta ternura y compasión. Representante de todos aquellos que se “echaron” al ejército, procedentes de esa España profunda del hambre y la miseria, aquellos que vieron en la vida militar la única salvación. Es un chusquero de personalidad pusilánime que esconde el miedo a todo lo que lo rodea dentro y fuera del cuartel, que no es sino un reflejo del miedo al hambre y al analfabetismo de su infancia. Es un hombre cobarde, que representa un papel de opereta española. El mejor momento en que podemos ver su carácter es cuando le nombran brigada de cocina, “paisano, nos ha caído encima un desastre” (p. 270) Ante la posibilidad de que las cuantas no cuadren o de que la comida no satisfaga al capitán, vive todo el mes asustado, “(...) como si ya fuera un acusado, el hazmerreír de los oficiales y de los sargentos, el escarnio de todo el cuartel, (...) entre unos y otros lo iban a engañar, eso él ya lo sabía, ya estaba viéndoles la idea, y si no le engañaban, ya se liaría él mismo con los papeles y los números, (...) y lo acusarían de desfalco y lo mandarían preso a un castillo, qué desastre (...)” (p. 271) A pesar de los años que lleva en el ejército, no ha aprendido a ver que todo es una obra de teatro. En ningún momento es consciente de que a nadie la importa nada lo bien o mal que haga su trabajo, siempre y cuando la rueda del engranaje siga girando.

Pero no sólo conocemos al brigada en el cuartel, también lo vemos en su casa un día que les invita a tomar una copita. Es en ese ambiente familiar en el que encontramos al auténtico brigada. Amante del calor familiar, calzado con sus zapatillas y vestido con su bata de estar por casa, rodeado de su pequeña Andalucía recreada en su humilde pisito de las afueras, y amante de su regordeta esposa, Lali.

Pero lo que nos hace sentir comprensión y ternura por este brigada son sus orígenes. En uno de sus permisos, el soldado J-54 se acerca a visitar a los padres del brigada (recordemos que ambos son de Úbeda). En la humilde casa de los padres, es donde verdaderamente llegamos a comprender a este hombre. La única opción para salir de la miseria que le espera una vez terminada la mili, es reengancharse al ejército.

Sus padres lo consideran todo un héroe, desconocen los sinsabores y las penurias que debe sufrir en un mundo al que nunca ha pertenecido.

Este brigada es una parodia del protagonista de la obra de García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*. Igual que él se pasa la vida esperando un nombramiento que nunca llega, anclado en su pasado. Permanecía ajeno a todo lo que le rodeaba, inmerso en un mundo que ya había pasado, preocupado sólo por su ascenso y consiguiente traslado. “(...) el brigada Peláez ni siquiera se enteraba, vivía en otra década, en los cuarenta o en los cincuenta, en la pobreza rural de la que había desertado para alistarse en el ejército y en los primeros años de su vida de soldado, en la penuria y en el miedo que le encanijaron en el cuerpo y le modelaron para siempre el carácter, convirtiéndolo en un chusquero, en un pobre hombre corto de talla (...) Tenía aspecto como de otra época” (p. 225) Comenta cuando analiza la llegada de los ochenta.

Pepe Rifón, su gran amigo, es el personaje mejor parado de la obra. Tratado con gran ternura y admiración, a él le dedica todo un capítulo, el número dieciséis. Idealista de izquierdas que todavía cree en la revolución y cuya temprana muerte en un accidente simboliza la muerte de la pureza de los que creían en los ideales republicanos. Por él sentía una gran admiración, tal es así que llega a decirnos que cuando debe tomar una decisión o reflexionar sobre algo, siempre se plantea qué “habría pensado Pepe Rifón, cuál habría sido su actitud, cómo me habría juzgado (...)” (p. 242) De ideas más precisas y arraigadas que él, radical e íntegro hasta la médula. Criticaba los extremos de la derecha, pero en igual medida a las personas y las organizaciones de izquierda que se mostraban débiles. Inteligente, irónico y amante de los placeres de la vida.

Algunas de sus ideas –la defensa de ETA, el ataque al Estado...-eran excesivamente radicales y, desgraciadamente, la muerte al poco de terminar la mili, le privó de madurar o de claudicar en el descreimiento en el que Muñoz Molina ha caído. Su recuerdo es la voz de su conciencia. Demasiado inteligente para dedicarse “profesionalmente” a la política, nunca habría sucumbido, como los políticos de la izquierda, al marketing y al “negocio”.

Pepe Rifón, como más adelante veremos, viene a representar la pureza ideológica de la izquierda. Una izquierda representada por unos intelectuales que antes de los ochenta presentaban una estética “progre”, fumaban tabaco negro, defendían la

revolución iraní o la sandinista, pero que en los ochenta, tras la llegada al poder de los socialistas, cambiaron de “look” afeitándose y pasándose al tabaco americano y al jogging. Una izquierda “anclada en el tiempo”. Una izquierda de devociones tan rancias como las beaterías de la derecha. Una izquierda que se plegará en los nuevos tiempos a los intereses del mercado y adoptará las consignas nacionalistas en su afán de mantenerse en el poder. Frente a ésta izquierda, Pepe Rifón venía a representar la integridad, las creencias sin contaminar por el politiquero profesional ni los “negocioes” que acarrearón el triunfo socialista.

Él consideraba que no se debía transigir ni ser desleal con las ideas de uno ni con los orígenes de su clase. Representa a los militantes nacionalistas radicales, pero, a los que no son insensatos ni mártires de la causa. Criticaba por igual a la derecha y a la izquierda que había abandonado sus principios. A pasar de ser uno de los soldados más cultos del regimiento, nunca se relacionaba con los pseudo intelectuales a los que despreciaba por el aire de autosuficiencia con el que miraban a los demás de la tropa. Frente al ritmo palpitante de los ochenta -años en que “todo era rápido, percedero y brillante, como un envoltorio de regalo” (p. 232)-, Pepe Rifón se movía a un ritmo lento, como si pretendiese pasar inadvertido y ajeno a esa falsa posmodernidad que inundó la sociedad española en estos años.

Los lectores de la obra de Muñoz Molina, podemos llegar a deducir que sí ha seguido sus enseñanzas, de él aprendió la rabia, el desengaño, el asco hacia “la injusticia y el respeto y la solidaridad hacia los débiles” (p. 248). De él aprendió a despreciar cualquier actitud de superioridad intelectual, a reírse de las jergas de los literatos, de su clasismo y de su impostura. Gracias a él detecta que uno de sus problemas es no ver la realidad, dedicarle más tiempo a las historias que lee en los libros o ve en el cine, que a lo que pasa ante sus ojos. Frente a su pusilanimidad, él se mostraba seguro, sin intimidarse ante nada. Él le abre los ojos a un mundo -el de la lucha política que se respiraba en esos momentos en España-, “Yendo con él, en San Sebastián y en Bilbao, tomé vasos de vino en bares que tenían las paredes decoradas con grandes fotografías de terroristas encarcelados o muertos e ikurriñas con crespones negros o consignas etarras” (p. 253).

Es evidente que no compartía todas sus ideas políticas, pero sí una misma filosofía de defensa de unos valores, los de la ilustración, desgraciadamente no

recuperados. “No llegó la República, y posiblemente la muerte temprana de Pepe Rifón en un accidente de tráfico impidió que tanta pureza degenerara en trágicas payasadas del estilo de los GRAPO o del Exército Guerrileiro do Povo Galego. En España cada tragedia evitada exige otra tragedia cumplida”. Son las palabras con las que Juaristi cierra la reseña de esta obra. También él ve en este personaje “lo más puro de la utopía de los espantosos años setenta, que en mi País Vasco no parecen haber terminado aún” (Jon Juaristi, 1995, 11).

■ El ambiente del cuartel

La rememoración del servicio militar constituye la temática central del relato, recoge anécdotas de tipo castrense como cualquier relato de una charla entre amigos que recuerdan su paso por el ejército (el viaje nocturno en un patético tren, la llegada, el miedo de los conejos, las novatadas, las maniobras, su trabajo de escribiente...) Todo ello narrado en orden cronológico a partir de los tres primeros capítulos. Como vemos usa una terminología y un código propios de ese mundo: “conejos, empanao, amontonao, visa, nietos, la blanca, imaginaria, formar...”. Además de la terminología es común a esos relatos el aprendizaje del escaqueo, la entrega en los ratos libres a los paraísos artificiales: alcohol, tabaco y drogas y sobre todo el miedo físico a la vejación del castigo.

El cuartel lo define como “el castillo de irás y no volverás”, donde todo es apariencia. La realidad es distinta de lo que se ve, el orden y la disciplina esconden desgaste, negligencia y abotargamiento. Nada en él tiene sentido; las normas, las instrucciones, la formación diaria son la única justificación de su existencia. Es un ejército inútil; con armamento viejo que no funciona; cuya tarea es dar novedades u órdenes de un escalafón a otro de forma repetitiva sin utilidad alguna; un ejército descoordinado que sólo aspira a sobrevivir anclado en el tiempo. Hacen maniobras fantasmagóricas que lo inyectan de un sentido de arqueología polvorienta, de heroico sacrificio. Un ejército que no sirve más que para aplastarte con sus reglas si transgredes una de sus normas.

Su paso por el ejército le sirve de excusa para hacer una reflexión sobre este mundo. No sólo de los personajes que lo pueblan, sino de su funcionamiento y el sentido de su existencia. Nos muestra a unos militares que a pesar de servir a una democracia,

siguen anclados en el pasado franquista, e incluso prefranquista. Es un mundo en el que sobrevive la mitología del falso heroísmo, del todo por la patria, en el que “militar” equivale a “macho”. Un mundo donde todavía perdura el retrato de Franco presidiendo todos los despachos cinco años después de su muerte.

Desde su puesto privilegiado como escribiente en la oficina, entra en contacto con el submundo del cuartel (oficinas ocultas, covachuelas llenas de objetos inútiles, cocinas, cuadras) un mundo prohibido para el resto. Se mueve desde los despachos lujosos de los mandos a las cuadras, pasando por el guarnicionero, la imprenta, el servicio de topografía. Son dependencias en las que todos aparentaban tener una función, pero cuyo cometido era esperar el parte diario y dar las novedades. Su misma tarea de escribiente -rellenar una burocracia que nadie lee- es una función paródica. Nadie revisa que los cálculos estén bien; a nadie le interesa comprobar las cosas mientras éstas funcionen mansamente. Incluso, insinúa que hay militares que se aprovechan de los gastos del ejército para enriquecerse falseando datos. Hasta la contabilidad es falsa; todo vale mientras no rompa la parodia de normalidad en la que los militares viven alejados del mundo real. “Igual que había en el ejército una intoxicación de las palabras, un mundo inexistente (...) por una retórica del heroísmo y de la patria, existía una intoxicación y una realidad de los números (...) igual de inoperante” (p. 218). Todo es un simulacro.

Es un mundo producto de la fantasía, que vivía en una continua representación teatral. “Su trabajo diario era una demorada representación teatral, una perpetua ceremonia. A las ocho en punto de la mañana se izaba la bandera en la puerta del cuartel (...) A las seis de la tarde, la guardia formaba en la puerta del cuartel, y el oficial de guardia la encabezaba en su desfile hasta el mástil, seguido por un soldado que llevaba un cofre abierto y forrado de raso. (...) de nuevo toda actividad visible en el cuartel quedaba inmovilizada como por conjuro, como esos reinos en los que el tiempo se detiene durante cien años. El oficial recogía la bandera roja y amarilla, la doblaba con un respeto litúrgico, la depositaba en el cofre, y el desfile se repetía de vuelta al cuerpo de guardia (...)” (pp. 195-195) Es un mundo de opereta o de cuento que todavía se volvía más irreal cuando quedaba envuelto por la niebla.

La Democracia no ha entrado dentro de los cuarteles, en los que preside la imagen de Franco y no la del Rey, sólo se nota el cambio de régimen por las barbas de

los soldados. Por otra parte la Democracia parece pender de un hilo, se respira tal tensión, que en cualquier momento puede estallar el Estado de Excepción si se colma la paciencia de los militares. Ellos viven en un mundo claustrofóbico y desequilibrado entre su vida de soldados (arengas, fantasmas, fantasías verbales) y su vida real en la que ganan poco dinero, viven en pisos mediocres y ocultos -en el caso de El País Vasco-. Permanecen refugiados en su mundo enervado de creencias heredadas, su vida la han pasado entre militares. Pero se trata de una vida-teatro, una vida fantasmagórica, alejada de la realidad circundante.

Ya el punto de partida, “Al clero español y al ejército españoles debo las dos temporadas más sombrías de mi vida, los dos aprendizajes más dolorosos y más tristes unidos por la disciplina, el desamparo, por los uniformes, por la arquitectura penitenciaria” (p. 114) nos muestra que la vida militar es evocada como algo inútil. La crítica más dura es la dirigida contra militares como Valdés, o Martelo, que “habitaban un heroísmo imaginario que excluía del honor o de la simple decencia a quien no llevaba uniforme, una valentía entre deportiva y ética, de exhibición de musculaturas y de aromas de fuego en los desfiles de los viernes y en las barras acolchadas de los bares de alterne” (193) La extraordinaria coherencia con la que está descrito este mundo castrense, presidido por una mirada de censura y, en cierta medida, de compasión, convierte a la obra en un verdadero alegato con el que -como hemos podido constatar por conversaciones y blogs en Internet- se identifican muchos lectores, y otros, sin embargo, se sienten heridos -vease el caso Juan Ángel Juaristo-.

■ *Análisis de un momento de nuestra historia*

■ El problema del País Vasco. Un juego de banderas

Ardor guerrero es también un juego de banderas: “en los barrios de San Sebastián y en los pueblos más radicales del interior de la provincia surgía (...) la barbarie vernácula, beoda y masculina que suele desatarse en tales ocasiones se manifestaba igual en asaltos al balcón del ayuntamiento para arrancar el mástil de la bandera española (...) Era un ritual autonómico, un juego sanguinario y tedioso de banderas erigidas y banderas arrancadas.” (p. 297) Su único asidero de estudiante

universitario de izquierdas es la bandera constitucional, que como todos los republicanos ha asumido. Pero en éste mundo de locos, no sólo no se encuentra la bandera de la República, que es la que nuestro autor desearía, sino que todavía persiste la bandera del franquismo. A esta bandera se suman las banderas regionales en continuo litigio con la nacional: “Yo tenía la impresión de que entre unos y otros nos iban a arrastrar a todos a un desastre de banderazos y de trágalas, de banderazos de ikurriña y banderazos de bandera roja y gualda, de abertzalismo y españolismo.”(p. 298)

Su paso por los acuartelamientos de Vitoria y de San Sebastián le permiten estar en contacto con el mundo socio-político del País Vasco. Le sorprende el contraste entre el ambiente elitista de esas ciudades conservadoras y el miedo negruzco que provoca el movimiento independentista abertzale -que convierte en cotidianos hechos tan aberrantes como el asesinato a quemarropa-. La sorprenden también las batidas antidisturbios; la quema de banderas en los festejos; las manifestaciones proetarras; la respuesta de “defensa” del Batallón Vasco Español -que se dedicaba a reventar las fiestas de los pueblos- y, sobretodo, le sorprende la actitud de total indiferencia con que viven estos actos de barbarie el resto de la población.

El miedo de los terroristas se alimenta del miedo de la policía, de los militares y de los ciudadanos ajenos a esa política, envolviéndolo todo en el halo de la irrealidad del terror sin solución. Ser testigo directo de esta lacra social hace que este tema, el terrorismo etarra, el integrismo terrorista vasco heredero de la dictadura -que aplasta las libertades de los ciudadanos que no opinan como él-, sea una constante en su obra novelística, lo tratara en *Ardor guerrero*, en *Plenilunio*, en *Sefarad* y lo mantendrá en sus dietarios. La crítica que hace en *Ardor guerrero* al radicalismo nacionalista es demoledora, ataca la obcecación de buscar siempre en el otro la “culpa” de las desgracias de un pueblo, la barbarie de defender las ideas, sean estas las que sean, mediante la muerte del contrario.

Algunos de los capítulos contienen revelaciones informativas muy interesantes para todos aquellos que deseemos conocer los entresijos de la realidad de esos años. En el capítulo diecinueve nos hace un magnífico relato sobre lo que ocurría en las calles de San Sebastián y en los cuarteles y sobre esa tensión entre ambos mundos -el mundo de los abertzales y el del españolismo-, eternos enemigos que luchaban por imponer sus criterios, acrecentando la tensión en el ambiente. En éste capítulo se habla de ETA, de la

sociedad vasca burguesa que la apoya, pero también se habla del Batallón Vasco Español, que tenía su guarida en el cuartel. Se trata de un capítulo que nos permite comprender ese momento de nuestro pasado en el que había una “guerra” entre ambos bandos, cuyas consecuencias seguimos sufriendo hoy.

La intención que persigue Muñoz Molina, no es sólo mostrarnos este mundo de teatro y fantasmagoría que se vivía en el cuartel; y ese ambiente de tensión constante que se respiraba dentro y fuera del mismo. Sino hacernos reflexionar acerca de la obcecación de ambos bandos por buscar al culpable en el otro usando el camino de la barbarie. En una conversación que mantiene con su amigo Pepe Rifón, le comenta el “dictamen de Flaubert contra las banderas, sucias todas de mierda y sangre” (p. 298) Es decir la muerte, el asesinato es despreciable en cualquier caso, en nombre de Euskadi y en nombre de España.

Para él, el problema no estriba en el nacionalismo en sí, ni en sus anhelos de independentismo; el problema radica en la falta de libertad que se respira en esa parte de España. Tal vez por ello, por ser él defensor acérrimo de esta libertad se ocupa insistentemente de este tema. “Yo tengo muy claro que la única solución es que estén en la cárcel los etarras y los “amedos”. No es un problema entre vascos y no vascos” (Manuel Rivas, 1995, 21). Lo que se está cuestionando en esta obra, como lo hará también en *Plenilunio* y evidentemente en muchos de los artículos que ha publicado en sus dietarios, es la legitimidad de una sociedad para contar con el crimen como parte integrante de su política diaria; basando ésta en el miedo al más violento y la humillación del débil, en lugar de basarse en el juego constitucional.

Una de las lecciones que él sacó de su paso por El País Vasco, y que corroborará en sus posteriores lecturas acerca del horror nazi y del estalinista, es la asombrosa capacidad de indiferencia ante el horror que no nos afecta directamente. Pensemos si no en las familias que se paseaban las mañanas de domingo en San Sebastián, tras escuchar misa y haber comprado los pasteles de la comida, ajenas al horror que otras personas habían sufrido víctimas de un atentado o de la violencia callejera.

■ Los otros nacionalismos y la postura de la izquierda española

Otra interesante muestra de lo que ocurría en esos años es el nacimiento de las nuevas identidades de las otras regiones. Relacionado con el tema del nacionalismo vasco, está el de los nacientes nacionalismos del resto de las comunidades que se dio en los años ochenta: “Con tal de no ser español casi todo el mundo decidía ser lo que se presentara, poniendo incluso más furia en la negación que en la afirmación (...) Ser de la provincia de Jaén, o de la de Murcia, era en aquella proliferación de nacionalidades como ser de una carretera o de un puerto” (p. 215).

Estos nacionalismos se traducen en el cuartel en el hecho de que los soldados se reúnen por comunidades (canarios, vascos, catalanes...)”Ya entonces empezaba a verse que sin identidad regionalista o nacionalista no se iba a ninguna parte, y que quien carecía de ella estaba condenado a una vulgaridad neutra española...” (p. 216). Observamos un claro contraste entre la imagen de la España oficial, y la lamentable realidad. La España del “¿Viva EsPaña?”, la de la “p” sonando como un disparo en boca del coronel, y la que se vivía en la sociedad real, la de las identidades fragmentarias aparentemente inconciliables entre sí. En este sentido su estancia en el cuartel le fue muy instructiva, le permitió darse cuenta observando a la tropa las identidades potentes que ya se perfilaban en España, “los vascos y los catalanes, y las pobres, el desamparo de los gallegos y canarios, o identidades fragmentarias como la de los andaluces” (Manuel Rivas, 1995, 21). Él critica esta toma de postura de la política y de la sociedad española heredera de unos postulados del romanticismo del XIX. Él se identifica con la tradición de lo cívico, lo civilizado, lo plural. Defiende la comunión democrática entre los autogobiernos y la pluralidad cultural con la convivencia sensata de todos.

En la entrevista concedida a Arcadi Espada se manifiesta crítico con los extremismos y defensor de una idea de España en la que nadie quede excluido, en la que convivan con Cervantes los autores en otras lenguas, en la que se abandonen los integrismos tanto el centralista como los nacionalistas, dice: “...hay una cultura bastante rica y plural que se puede llamar española. Se puede hacer una lectura progresista de eso, una lectura que no implique centralismo, una lectura en la que estén Pla, Auxias March y Rosalía de Castro. Una cultura en la que convivan diferentes lenguas.” (Arcadi

Espada, 2002,7). La idea de una cultura de varias lenguas ya sea en las comunidades autónomas bilingües o trilingües y en España en general.

Él, defensor de los valores republicanos, añorante de su regreso, se siente desencantado con esta actitud de la izquierda, que lejos de recuperarlos, en gran medida se desentiende de ellos. A partir de ahora “los españoles” serán los representados por una sociedad rancia de derechas. La izquierda parece haber renunciado a defender su derecho a los valores patrios constitucionales en un intento de que no se la confunda con el gobierno anterior. “Españoles eran, aparte de nuestros mandos y del Chusqui, aquellos que no podían ser otra cosa (...) gentes sin glorias épicas con las que enaltecerse y sin nostalgias definidas de ningún lugar ni de ningún guiso o baile o equipo de fútbol vernáculo” (p. 219). La izquierda ha abandonado sus ideales y los ha sustituido por el nuevo “bum”, el nacionalismo.

A estos nacionalismos se refiere con un tono irónico, comentando que son invención de falsas identidades, o de falsos agravios alegados por la izquierda que ante la decadencia de su ideología marxista se adscriben a esta nueva “religión” con el afán de atraer a nuevos votantes: “La izquierda, que por aquellos años se había quedado sin banderas, sin banderas republicanas ni banderas rojas, culminaba su ineptitud rescatando banderas regionales, inventándolas, inventándose, como la carcundia romántica del siglo XIX” (p. 218).

Su análisis de la izquierda de los años ochenta está cargado de ironía, “Las personas de izquierda simpatizaban por igual con la revolución iraní y con la revolución sandinista. Nadie creía que el muro de Berlín fuera menos permanente que la cordillera de los Alpes (...) Ningún profesor de instituto español con militancia sindical se habría afeitado aún la barba ni imaginaba la posibilidad de vestir alguna vez camisas de seda ni de acudir a restaurantes de lujo e coche oficial. Ningún militante socialista había tenido aún en sus manos la tarjeta Visa Oro (...)” (p. 229) Era la izquierda de finales de los años setenta, la previa a la elección del ochenta y dos y que pronto demostraría su “falsedad”.⁷⁶

⁷⁶ ¿Cómo ante comentarios como éste, la crítica puede acusarle de querer molestar al sector más conservador olvidando que en la izquierda también hay actitudes brutales? Ello denota que la lectura de la obra no ha sido la acertada.

Por el único que muestra verdadera admiración es por su amigo Pepe Rifón, representante de los valores republicanos perdidos con la dictadura y no recuperados en la transición. Consecuente siempre con sus ideas a pesar de los cambios que se van produciendo en su entorno. “Sus convicciones políticas eran mucho más precisas y más arraigadas que las mías, de una solidez inflexible (...) Me sorprendía su integridad (...)” (p. 243) Muñoz Molina pretende poner en tela de juicio tanto el fascismo y el radicalismo de la derecha como a las organizaciones, o personas de izquierda que no son consecuentes con su ideología o son radicales troskistas y sectarios. Esa izquierda que se quedó “embalsamada en el comunismo extraviado y fósil de los ochenta, en las devociones rancias y los anacronismos empecinados y patéticos (...)” (p. 247); o la izquierda que se convirtió en políticos profesionales, en negociantes del triunfo “(...) que saquearon la administración y conocieron su máxima gloria en el final de los ochenta (...)” Y ¿éste es el escritor al que José Antonio Fortes acusa de pertenecer a “los 150 novelistas” de San Luis y Carmen Romero? (José Antonio Fortes, 1996, 31)

Pero esta revisión del mundo de la política de la izquierda, también le afecta a él, nos relata su pasado “revolucionario”. En 1974, por participar en una manifestación ilegal le arrestan en la Dirección General de Seguridad durante una noche, su “valor” es tal que este leve incidente le deja “inútil” para posteriores conspiraciones. El miedo le acogota cuando llega un “Documento Secreto” al cuartel, él cree que le vigilan y le van a intentar tender una trampa. Su carácter un tanto pusilánime, le inhabilita para la lucha política. Siente admiración por su amigo Pepe, un verdadero héroe mítico que se mantiene íntegro. No se trata de que se avergüence de su forma de ser, sino de que él se reconoce y acepta sus limitaciones, él no es un héroe mítico, en todo caso, es un héroe al estilo de los héroes de Onetti. “supongo que soy más valiente cuando escribo. Pero luego en persona soy bastante cobarde” le confiesa a Mauel Rivas (Manuel Rivas, 1995, 21).

A la cobardía, el miedo a que le prendieran a la hora de ir a las manifestaciones ilegales, se unía su falta de voluntad disciplinada y la carencia de solidez a la hora acatar una ideología sin cuestionarse nada. Su “inclinación personal a la desgana, al despego hacia los entusiasmos colectivos (...)” (p. 255) le mantenían dudoso entre el utopismo que traspiraban los políticos de la izquierda, y la actitud marrullera de la política del día a día.

■ La España del norte y la del sur

Quizá uno de los análisis más interesantes que hace Muñoz Molina en esta obra es la comparación entre la España del norte y la del sur. Tomemos algunos fragmentos de la obra: “Los policías de los grupos especiales antidisturbios ostentaban en general un aire de chulería como de gitanos o andaluces de zarzuela (...)”. “Había chicas que buscaban a los soldados (...) solían ser muy jóvenes y se vestían con impudor y vulgaridad (...) Aquellas chicas eran hijas de emigrantes extremeños o castellanos que vivían en barriadas industriales” “El miedo estaba en todas partes (...) en los jardines con tamarindos que hay frente ala playa de la Concha, en el mediodía de la Avenida o del Bulevar, que tenían en las mañanas de domingo una claridad de lujo, un brillo de escaparates de joyas o de pieles y de cafeterías con grandes ventanales donde las señoras donostiarras de mediana edad tomaban el té y tostadas (...) San Sebastián era una ciudad balnearia y burguesa, una ciudad de orden de derechas de toda la vida”. “(...) éramos la encarnación populosa de las peores pesadillas del nacionalismo euskaldun, una invasión de pobres, de desmedrados campesinos extremeños, jienenses o canarios sólo entonces habían salida de sus pueblos (...)”

Como podemos ver, el nacionalismo vasco se trata de un nacionalismo más de clase social que político. Los nacionalistas pertenecen a una clase social, la burguesía ilustrada de derechas que goza de unos privilegios a los que no tienen acceso los “españoles”. Estos están representados por los policías, por los soldados de reemplazo, y los mandos medios del ejército, procedentes de las masas rurales del sur, cuya única salida de semejante pobreza opresora eran estos cuerpos del Estado. Éstos “españoles” – nos referimos a la policía y a la Guardia Civil y a los mandos intermedios del ejército– huyen de un mundo rural hacia una sociedad de consumo⁷⁷. Representan a esa sociedad española que ha pasado de una cultura rural a la urbana en un periodo de tiempo tan breve que no puede adaptarse. Este aspecto lo veremos de nuevo en su siguiente obra, *Plenilunio*.

Podemos sentir en la obra un cierto grado de rabia hacia la burguesía vasca que declara abiertamente su superioridad sobre ese populacho. La paz de los domingos es rota por la chusma soldadesca. Frente a ello, frente a esta injusta división social, lo que

⁷⁷ En la actualidad el fenómeno se sigue produciendo. Los jóvenes que no desean seguir unos estudios medios ni superiores, ven un “futuro” en esos cuerpos y fuerzas del Estado.

pretende hacernos pensar el autor -defensor de los valores de izquierdas- es en la posibilidad de la coexistencia de ambos mundos, respetando las libertades formales y disfrutando todos los beneficios de la sociedad repartidos de forma ilustrada y sin racismo social.

Vemos de nuevo este enfrentamiento, en la oposición entre las jóvenes de origen emigrante, a las que no da ni siquiera un adjetivo, frente a las señoras donostiarras, descritas con detalle de colorido, telas, joyas, y que practican un snobismo “alimenticio”. Las jóvenes sin adjetivo son una sinécdoque de esa parte de España, no son ni extremeñas ni castellanas ni mucho menos donostiarras, son unas apátridas que por unas pajas acceden al simulacro de la sociedad de consumo.

No queremos dar a entender que Muñoz Molina está en contra de la cultura burguesa del las cafeterías, pero si de la cultura exclusivista. Lo que él pretende, es hacer flexionar al lector acerca de esa cultura en la que hay un sector excluido, y que, como él, reivindique una sociedad en que las señoras no sean donostiarras y las jóvenes ciudadanas de un aparcamiento. Pretende desmontar la falacia de la naturalidad burguesa ante sus supuestas superioridades.

Muñoz Molina, no sólo en esta obra, sino en muchos de sus artículos y entrevistas, se declara abiertamente Constitucionalista. Siempre se ha manifestado en contra de los nacionalismos radicales que se inventan unos privilegios de clase alegando identidades y limpiezas de sangre que les permite sentirse superiores. Es la “superioridad” donostierra esgrimida por los nacionalistas y criticada también por Juaristi en *Vestigios de Babel* cuando comenta: “¿Cómo han de ser todos (los vascos) nobles? – Yo se lo diré: viniendo todos de un origen noble, y de sangre limpia de toda raza de judíos, de moros y moriscos, de negros y mulatos, de villanos y pecheros” (Jon Juaristi, 1992, 246). Savater en obras como *Perdonen las molestias*, también reflexiona sobre la democracia, los derechos de la ciudadanía y la defensa de una Estado Constitucionalista frente al radicalismo del nacionalismo vasco.

Él, al igual que estos dos autores son una parte de la cultura española que se han enfrentado a la lacra del terrorismo vasco obligando a los políticos a asumir su responsabilidad, “Quien dio el primer salto para defender las libertades (...) fueron escritores con nombres y apellidos, Savater, Juaristi o Azúa, gentes que obligaron al

discurso político a encararse con el tema, y quien, a partir de una conciencia cívica ilustrada, pusieron los términos del debate en su sitio.” (Arcadi Espada, 2002, 6). El propio Juaristi, en una reseña a la obra de Muñoz Molina la considera de una importancia vital para poder comprender no sólo el mundo del cuartel, sino del ambiente de tensión que se vivía, y todavía hoy se sigue viviendo, en su tierra.

En la obra se recogen otras dos Españas que se dieron en los años ochenta. Por un lado, la de unas instituciones que se resisten a aceptar que todo ha cambiado, que se aferran a un pasado en fase de descomposición. Y por otro, la España de los nacionalismos convertidos en cultura popular, en épica adocenada y en nostalgias absurdas. Y en medio todo un grupo de españoles de izquierdas desconcertados ante esta nueva realidad que no es la que ellos esperaban. De una parte se enfrentan los nacionalismos vernáculos, y de otra el españolismo cerril. Lo que Juaristi llama, “el españolismo de pasodoble y la nueva charada vernacular, como de fin de imperio austrohúngaro (...)” (Jon Juaristi, 1995, 11) Esto produce al joven y asustadizo soldado miedo a que esa sociedad laica y civil, en la que él cree y que sólo está amparada por la Constitución del 78, llegue a verse truncada por una represión.

■ Los años ochenta. La crónica de toda una época.

Como ocurre con todas las obras de nuestro autor, no estamos ante una obra intrascendente. Además de ser un alegato antimilitar, además de mostrarnos el trasfondo político de los primeros años de la transición, el relato le sirve para revisar y comparar esta España de los ochenta con la que vive en el momento en que lo escribe, los noventa. En su estancia en Virginia, y en un intento de emular la literatura sin ficción americana e inglesa, decide escribir una obra en la que explicase esos años de la primera transición. Unos años sobre los que parece que los políticos quieren “echar tierra”, y los ciudadanos apenas recordamos en su autenticidad. Este es el punto de partida de la obra, su deseo primero no es contarnos sus “batallitas de la mili”, sino refrescarnos la memoria de unos años que parece que todos hemos echado en el olvido arrastrados por el espejismo de la modernidad. Nuestro más reciente pasado no es tan escaso de sombras como nos lo quieren hacer recordar.

“Aún no se notaba mucho, ni en los cuarteles ni en la realidad, pero había empezado la década de los ochenta, al menos en los calendarios y en los escritos

oficiales” (p. 223) Con estas palabras cargadas de ironía comienza el capítulo quince, en el que se centra en el análisis de estos años. En el año setenta y nueve cuando viaja desde Jaén a Vitoria, él recorre la España de Don Quijote; la de Azorín y de Unamuno; la del asfixiante 98 opresora y deprimente; la de los “señoritos” y trabajadores de Madrid; la de los caballeros castellanos de Burgos; la de la antipatía administrativa; la de los domingos clericales y de los casinos agrarios.

Más adelante leemos, “En 1980, casi todos nosotros, los jefes, oficiales, suboficiales y clases de tropa de regimiento de cazadores o capadores o catadores de montaña Sicilia o Sifilia 67, vivíamos todavía en la década anterior, salvo los que se habían quedado más atrás aún, en los sesenta o en los cincuenta, por no hablar de quienes respiraban el olor a rancho, a cárcel y a incienso de una posguerra acemilera y vengativa” (p. 227) Esta era la España de hace unos veinte años, una España casposa y que olía a rancio. Estos años ochenta tan celebrados por la izquierda “progre” española son unos años en los que no había “ordenadores, ni cajeros automáticos, ni vídeos domésticos, ni enfermos de sida, ni diseñadores, ni divorcios, ni hornos microondas...” (p. 227)

Pero no sólo analiza la sociedad, y la política de estos años, también hace un análisis de la cultura. El mundo del cine sin la aparición de Almodóvar –uno de los “creadores” de la movida, el movimiento “cultural” de estos años- El de la literatura con figuras como Juan Goytisolo representante de una nueva estética de la novela; Vázquez Montalbán, declaradamente de izquierdas. “Luis Buñuel, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Graham Greene y John Lennon estaban vivos (...) Ni Gabriel García Márquez ni Camilo José Cela habían ganado el Nobel de literatura (...)” (p. 228) Y el de los “intelectuales” de la izquierda española que en esos años mantenía unas actitudes estereotipadas, con barba, fumando Ducados; y que en los noventa pasaron a vestir de diseño y usar tarjeta Viso Oro. Esos mismos intelectuales y políticos defensores a ultranza de una “ideología férrea” se han convertido en profesionales de la política y de la “intelectualidad”. Él siente decepción por este cambio y también por la negativa a criticar los abusos de la izquierda en Rumanía, en Cuba o en la Unión Soviética, y en ocasiones, ni tan siquiera osan criticar el terrorismo etarra apegados a un optimismo insostenible y a su imagen de “progres”.

Los ochenta en España no llegan realmente hasta el año ochenta y dos en que gana un partido de izquierdas las elecciones y se comienzan los primeros cambios relevantes, "...cuando dejamos de ser rehenes de los golpistas y de los terroristas y cuando los héroes de la década anterior empezaron a perder sus resplandores heroicos como trámite previo a la pérdida de la vergüenza." (p. 231) Eran los años del pop, de la "movida madrileña", en los que todo era de una alegría casi estridente y rápido –como si quisiéramos desquitarnos de tantos años en blanco y negro-. Esta estridencia de sonidos y colores de la sociedad de los ochenta contrasta con la lentitud del tiempo del cuartel y al color gris de los días lluviosos de San Sebastián. Pero también fueron unos años en los que se cometió el error de considerar a los delincuentes, a los protagonistas del mundo del hampa como héroes herederos del romanticismo, se les dedica canciones películas y novelas con cierta admiración y frivolidad que más que favorecer perjudicaron al resto de la sociedad.

■ Reflejo de la condición humana. Una reflexión del propio yo

En todas las obras de nuestro autor, y como no, en ésta también podemos observar que para él la literatura es un acto de moral, es la forma que él encuentra para solidarizarse con el débil, para comprender la realidad con una mirada más humana, desde el punto de vista intelectual, pero también emocional. En esta obra lo que hallamos es un claro sentimiento de rechazo hacia la brutalidad; pero, también encontramos la ternura que le inspira la brigada Peláez, un hombre envejecido a sus treinta y pocos años, que sólo desea llegar a su casa para ponerse las zapatillas, la bata y abrazar a su mujer. Encontramos también la amistad y la admiración que le inspira Pepe Rifón. Y como no, la comprensión hacia esos militares, a los que todos creían con dinero, pero que ganaban unos sueldos irrisorios y, que vivían aislados y rechazados por la sociedad en El País Vasco. Es cierto que las descripciones que se hacen del mundo del cuartel pueden parecer duras, pero tras la ironía que las caracteriza, no encontramos odio, sino que podemos percibir cierta pena por quienes a veces sin darse cuenta, creyéndose privilegiados, vivían una vida tanto o más dura que la de los demás.

En una lectura más atenta, podemos comprobar que, por encima de la sociedad española, a quien se presenta es a sí mismo como representante del ser humano. Esto nos permite descubrir en él sentimientos e identidades que le eran desconocidas.

“Me gustaría que sirviera para fomentar o animar un debate cívico. Esto era así, hasta qué punto ahora es así, hasta qué punto puede cambiar. Y me gustaría que fuese leído en términos de lo militar, pero también de los comportamientos en la vida social. La brutalidad, la gratuidad de los actos crueles... Esto está en la vida cotidiana, en las relaciones de poder entre la gente. Lo que pasa es que en el ejército está más concentrado” (Manuel Rivas, 1995, 21). El odio, la brutalidad, el deseo de dominación, la cobardía, son sentimientos que afloran en nosotros cuando menos lo esperamos. En este mundo eminentemente masculino es quizá donde más fácilmente se desarrollan, pero es evidente, que si miramos en nuestro entorno, vemos situaciones de dominación y de humillación. La tiranía del sádico no funciona sin la docilidad del humillado, y esta relación de ambivalencia se da en cualquier entorno.

Un claro ejemplo de ello son las humillaciones constantes a las que le sometía un instructor, Eyerbe, llegando incluso a maltratarle físicamente poniéndole zancadillas. Pero él, lejos de airarse contra él, se mostraba sumiso; lo que deseaba era agradarle. Es la misma humillación que la que sintiera José Manuel Fajardo, como nos relata en su reseña sobre la obra, “¡Hazte un hombre, maricón! gritaba un patético sargento de mi mili. Una consigna que todo lo resume.” (José Manuel Fajardo, 1995). El ejército te enseñaba a ser un hombre para la sociedad, aprendían a ser humildes ante el fuerte, y a humillar al débil.

Estos trece meses de mili le han servido para recuperar el terror, los miedos de su infancia, los que pasó en los tres años que estuvo en el colegio salesiano de Úbeda, años en los que dominaba la ley del niño más fuerte. Así pues el Ejército y el clero son los dos estamentos a los que debe las dos etapas más sombrías de su vida. Se trata de su propio miedo, pero podemos considerar que este sentimiento, junto con la soledad, el aislamiento que experimenta, no son sólo suyos, sino las de todos aquellos que se encontraron en situación parecida.

Estamos ante una crítica a la brutalidad y la barbarie de una sociedad que las ejerce sin control y sin motivo aparente, que se burla del débil y humilla al que está más abajo. Escribir esta obra le ha supuesto un cambio de postura ante el relato, le ha hecho enfrentarse a sí mismo y reconocer en él facetas que le son dolorosas, que rechaza; pero que vivencias como la suya pueden despertar, el deseo de complacencia, la cobardía e incluso el placer por matar, lo más bronco y gregario de lo masculino. Él mismo se

asombra cuando comprueba que los gritos de arenga, que al principio le producían rechazo, poco a poco llegan a convertirse en un gozo. La agresividad del ambiente llega a contagiarse y le lleva a sentir incluso fascinación por las armas. Una vez vencido el miedo del primer momento, lo que descubría dentro de sí era euforia. En este sentimiento es en el que descubre dónde radica el fascismo que cada uno llevamos dentro. Lo que él pretende es hacernos reflexionar acerca de ello para, llegado el momento, poder controlarlo.

Estos trece meses le provocan vergüenza de sí mismo cuando descubre que desea agradar a quien sabe más fuerte que él por miedo a que “la tome” con él. Pierde su dignidad, se convierte en un cobarde que desea complacer y obedecer para no ser “castigado” por el verdugo. Ve como, en el ejército, uno pierde su nombre, su identidad, se asimila a la masa. Los soldados son clones de soldados privados de pasado y presente. Él se siente personaje de un cuento de Papini. Se convierte en animal, es capaz de robar, igual que le han robado a él, siente placer por manejar un arma, por la violencia física en los ejercicios de la montaña. Siente una furia que le era desconocida, agresividad, odio y ebriedad por la fuerza física. Pero no sólo es él, sino todo ser humano el que responde con estas actitudes vergonzantes ante situaciones más o menos límite.

Después de dos meses en el cuartel, se da cuenta de que el secreto para poder soportarlo es resistir, “(...) y que uno aguantaba, no por astucia no coraje, sino por puro instinto de adaptarse a todo, se anestesiarse o endurecerse en la adversidad...” (p. 151) Las únicas cosas que le salvan, que le permiten mantener cierto grado de civilización es la amistad de su amigo Pepe Rifón, la visita a la biblioteca, al cine, la lectura de algún soneto de Borges y los ratos en los que se encierra a escribir delante de la máquina, solo en la oficina.

La lectura y el contacto con las teclas de una máquina de escribir le devuelven su yo, o cuando menos ese yo que el quiere reconocer como auténtico. “Vivía en suspenso, lejos de todo, fortalecido, para aguantar el ejército, de paciencia y cinismo, alimentándome de películas, de libros, de imaginaciones y recuerdos, con una predilección por la irrealidad que yo aún no sabía que iban a ser uno de los rasgos más indudables de la década de los ochenta” (p. 240) Con estos momentos él se proporciona dosis de esta civilización heredada de la Ilustración, para no acanallarse del todo y convertirse en “orgullosa y ridículo” soldado.

No faltan sus habituales referencias al mundo de la cultura, la música, el cine y la literatura, en este sentido es interesante el escrutinio que realiza entre los libros que ha ido leyendo y guardando en este periodo (*El Quijote*, de Austral, Graham Greene, Onetti, *La gente de Smiley* de John le Carré, *El Cine según Hitchcock* de Trifaut *El diario de un escritor burgués* de Umbral...)

Podemos establecer incluso una comparación entre la obra de le Carré y la de Muñoz Molina, ambas son una defensa de lo público, en ambas se observa un desprecio hacia este ámbito por parte de los gobiernos respectivos. Los dos denuncian los abusos que se comete en nombre del Estado. En este tema, no cabe una lectura irónica. Estamos ante una defensa del valor de lo público frente a los ataques del Estado y de una población descreída y acomplexada que cree que el ámbito público en España es claramente inferior al de otros países de su entorno.

Su verdadero interés está en la lectura y en la escritura. Su afán de convertirse en escritor es uno de los temas que recorren el relato, él desea ser como los escritores malditos que se sienten dominados por la inspiración que alcanzan en pleno “éxtasis” que les producen las drogas. Se lamenta de que su capacidad de creación es nula en esos momentos, y de que su miedo a no controlar la situación no le permite dejarse llevar. Se reconoce incapaz de hacer como los escritores malditos, escribir en ese estado de “descontrol”. Para poder crear, él necesita la tranquilidad y el silencio, como el que encuentra en la oficina del cuartel en las mañanas de domingo.

Este interés por el mundo de la cultura es, en cierta manera, un modo de sobrevivir, pero también es una “infección” de intelectualismo de la que se recupera gracias a lo aprendido de su amigo Pepe Rifón. Él le enseña a ser irreverente con las sacralidades culturales. Lo que a él le llevaba a encerrarse tanto en los libros, no sólo era la timidez y la predisposición a la soledad, sino también “una dosis inadvertida de soberbia, una falta de atención desdeñosa e inepta hacia el mundo real y las personas que me rodeaban” (p. 251) Es la misma literatosis que encontramos en sus primeras obras y de la que se desprenderá en su segunda etapa, cuando escribe *El jinete polaco* y *La apariencias*.

Así pues, son la lectura y la escritura, junto con la amistad, las que le impiden caer en la brutalidad total. La obra es un canto a la amistad, la que mantiene con

Salcedo, con Pepe Rifón y con esos amigos circunstanciales procedentes del hampa (Pepe el Turula, Agustín, Juan Rojo, el Chipirón y Martínez) con quienes pasa los buenos y malos momentos de esos trece meses.

■ UNA NOTA FINAL

¿Cuáles son los motivos que le impulsan a escribir esta obra? Uno de carácter general, que comparte con otros escritores de su generación, es ser reconocido como autor de la obra y hacer patente su identificación con el protagonista. No cabe duda de que el escritor de hoy presenta una respuesta a la homegeneización social de nuestro siglo. Busca resistirse a la disolución de su identidad. De ahí la abundancia de obras en las que domina el carácter autobiográfico (autobiografías, novelas autobiográficas, autoficciones memorias, diarios, dietarios) en el panorama literario actual. Éste, como decíamos, sería uno de los motivos de carácter general que Muñoz Molina comparte con los escritores de su generación.

Pero junto a este motivo, nosotros creemos encontrar otros de carácter más particular. Por un lado creemos que lo que Muñoz Molina pretende es observarse de un modo distanciado, es decir verse como un personaje en el que proyecta una personalidad que le permita focalizar las partes más oscuras o detestadas de sí mismo, y de la propia existencia, “Hay un capítulo que escribí sin parar, sobre unas maniobras militares, y que no lo releí porque me daba nauseas. Cuento cómo acabo disparando una metralleta y le tomo gusto a la cosa. Te das cuenta de que ahí está el fascismo. Eso es atroz. Descubres esta disposición humana a la sumisión, y luego la cosa esa siniestra de lo masculino gregaria y bronco...” (Manuel Rivas, 1995, 21). La obra la ha servido para enfrentarse con ironía a una zona oscura de su personalidad, ha sido un encuentro con sus diferentes “yo” toda vez que se libera de los traumas más dolorosos que le supuso la experiencia.

Es un deseo casi terapéutico de librarse de sus pesadillas el que podemos detectar. Sueños que se repiten insistentemente a lo largo de los años y, en las que se ve de nuevo sufriendo las humillaciones y temblando ante el poder de la violencia que ejercían los más fuertes. La referencia a estas pesadillas la encontramos sobre todo en el

primer capítulo, cuando nos relata que son esos sueños obsesivos, junto con los encuentros que le ha deparado el azar, los que le instan a escribir la obra en un intento de dejar el pasado detrás. Y con esta misma idea cierra la obra el incluir una cita de Joseph Conrad, *The shadow line*. “One goes on. And the time, too, goes on –till one perceives ahead a shadow-line warning one that the region of early youth, too, must be left behind” (p. 385)⁷⁸. Hay que dejar el pasado donde está y seguir avanzando en el presente. Y eso es lo que hace con esta obra, cerrar una página de su pasado.

Otro posible motivo es la búsqueda de una identidad. La nueva narrativa, como hiciera la novela realista, se plantea el tema de la crisis de identidad. En este caso Muñoz Molina busca hallar no sólo su identidad como persona, sino también, una identidad como escritor. Consciente de que la memoria no es un atributo secundario, sino la principal cualidad que nos permite recordarnos e ir añadiendo los fragmentos de nosotros mismos para darnos sentido, recurrirá a ella en un intento de recuperar su identidad. *Ardor guerrero* es una crónica de sus recuerdos personales en la que leemos un ajuste de cuentas con un pasado doloroso para él. Es la reconquista minuciosa de su pasado. Una reflexión final catorce años después y es en esta obra en la que la encuentra plenamente. Liberado de sus traumas de la infancia, de la adolescencia y de este triste periodo de su vida, el reconocimiento con el yo de su pasado acaba siendo un homenaje a sus orígenes.

Es evidente que no podemos ni debemos olvidarnos del deseo un tanto exhibicionista de todo escritor, que esconde dentro de sí mismo a un Narciso o un mitómano. Ese deseo casi infantil de ser el protagonista de una novela, como aquellos niños que acuden a un puesto de “Escritura rápida por un euro”, que se colocan en El Maratón de Cuentos de Guadalajara, y solicitan que se les incluya como protagonistas de un cuento de dragones y princesas.

Estos serían los motivos más íntimos, pero evidentemente, hay otros de carácter más “social”. Ante la pregunta hecha por Luis García acerca de si le movía un ajuste de cuentas con ese momento del pasado, él responde que no se trata de saldar cuentas, sino de mostrar por dentro un mundo, el de los militares, bronco y sórdido. Él era consciente de la polémica que su obra iba a provocar. En ella se enfrentó a un tema tabú, la parte

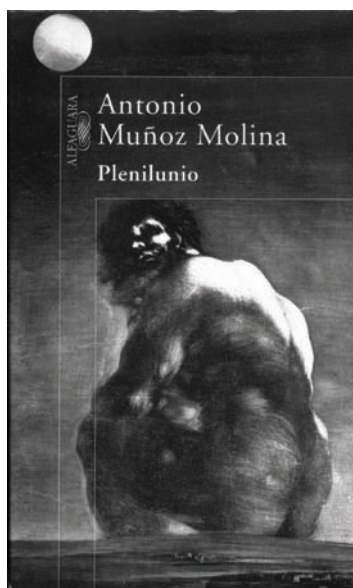
⁷⁸ Creemos como Ricardo Fernández que con esta cita alude también al final del libro, a esa juventud desaparecida en la inesperada muerte del amigo.

más mezquina del ejército. Pero a pesar de ello, él soportó las consecuencias de lo que en su obra recogía, traducidas en críticas como la de Juan Ángel Juristo.

Junto a estas reflexiones relativas al mundo militar, lo que él pretende es provocar al lector una revisión sobre otros temas candentes del momento: el terrorismo, los nacionalismos, la política de la izquierda... Pretende romper con la excesiva amabilidad con la que se ha tratado el tema de la transición, evitando caer en lo cómodo: no decir nada, callar ante el temor de que acabe todo como “el Rosario de la aurora”. Pero él se enfrenta a este temor, y decide poner en cuestión este momento de nuestra historia, en un intento de “contar de verdad las cosas como fueron porque esas cosas pasadas tienen que ver mucho con las cosas como son” (Manuel Rivas, 1995, 21).

La veracidad de los datos autobiográficos e históricos y esta riqueza expresiva han hecho que *Ardor guerrero* fuese una obra muy leída. Es una autobiografía que participa de las exigencias tipográficas, estilísticas y semánticas atribuibles a la confección de una obra de éxito. Recordemos que se editó a mediados de marzo de 1995, y ya en mayo del mismo año había alcanzado siete ediciones. Un éxito de ventas no alcanzado por ninguna de las obras del autor, ni siquiera por sus premios nacionales: *El invierno en Lisboa* y *El jinete polaco*. Se han cumplido los deseos de Jon Juaristi cuando en una reseña que hizo a la obra deseaba que la obra no fuese tenida por una obra menor de nuestro autor y al ser leída por un número importante de lectores se llegase a comprender esos oscuros años de la primera transición española. Pero, ¿Es el formato autobiográfico la personalidad del autor o ambos aspectos lo que atrajo a los lectores?

PLENILUNIO. UN COMPROMISO CON LA VIDA



Plenilunio es una clara muestra de que la obra de Muñoz Molina tiene el valor de una profunda reflexión sobre los problemas sociales a los que aporta interesantes análisis no exentos de polémica. Toda su obra -tanto sus artículos, como sus novelas- desprende una clara inquietud moral y una no menos evidente intención didáctica. Es por eso que incluso novelas como la que nos ocupa presentan un modo fuertemente argumentativo que las acerca a sus artículos.

Cuando Muñoz Molina publica *Plenilunio* en 1997, es un autor más que acreditado; ha recibido el premio Planeta, dos Nacionales de Narrativa, y ha pasado a formar parte de la Real Academia. Como Gregorio Salvador comenta, Antonio Muñoz Molina escribió esta novela “en plena libertad”, sin las ataduras de los compromisos con la editorial, sin las presiones de la crítica, y sin la necesidad de ser necesariamente posmoderno (Gregorio Salvador, 2000, 5). Estamos ante la obra de un autor consagrado que nos muestra un gran conocimiento de sus personajes. En ella, mediante la técnica del narrador omnisciente, Muñoz Molina realiza un sorprendente ejercicio de introspección, se adentra en la mente de todos y cada uno de ellos, sobre todo en la del asesino, para mostrarnos con una fidelidad asombrosa sus pensamientos y sentimientos.

Es todo un desgarrado retrato del alma humana (de sus fobias, frustraciones, neurosis, pero también de su ternura y de su compasión). La obra presenta una fuerte intención moral con el centro de atención, no en el pasado, sino en nuestro presente.⁷⁹ Sin trabas de autobiografía, tiene un arranque de novela policíaca, pero deriva hacia una reflexión ética de la vida de las ciudades en las que ha desaparecido la solidaridad, y en las que impera la violencia. Se trata de una novela en la que pone en tela de juicio esa creencia tan extendida, según la cual, todos encontramos disculpas que justifiquen lo que hacemos; por muy monstruoso que esto sea, siempre hallamos justificaciones ya

⁷⁹ Aunque, como podremos ver más adelante, el presente es producto del pasado y por ello, en cierta medida también es inevitable que vuelva la vista hacia él, para hacernos reflexionar sobre los lastres que nos ha dejado.

sean de carácter psicológico o legales –como pretende hacernos ver con el comportamiento del asesino de esta novela- La lección que nos da, es que cada uno de nosotros debe responsabilizarse y comprometerse desde su propio instinto ético y su propia razón.

Muñoz Molina utiliza la trama de la novela policíaca, la búsqueda del violador y asesino de una niña le sirve de eje para una historia en cuyo trasfondo surge otra lacra de nuestra sociedad: el terrorismo de ETA. Como veremos no estamos ante la típica novela policíaca sobre el poder implacable de la policía, sino que Muñoz Molina va más allá, es también una historia de amor, la del inspector y la maestra, dos solitarios, perdidos en un mundo cosificante, que consiguen liberarse gracias al poder redentor de su amor.

Todo podría haberse quedado en la historia propia de un “best-seller”. Sin embargo estamos ante una de las novelas que hace reflexionar a los lectores sobre la crueldad del ser humano, pero también sobre su ternura y sobre el desasosiego que produce el que, en esta sociedad de la modernidad, ambas -ternura y crueldad- convivan con “normalidad”. Es el desasosiego que presenta el inspector protagonista de la novela, quien escruta la cara de las personas que se va cruzando por la calle en busca del estigma de la culpa, para llegar a la conclusión de que la inocencia o la culpa del alma no se traslucen en la mirada; que ambas son las dos caras de una misma moneda. Del sencillo tópico, “la cara es el espejo del alma” arranca esta novela y con esta idea mantiene el hilo de la narración que alcanza las casi quinientas páginas de una prosa inconfundible que nos transmite las angustiosas esperas, los horrores, las obligaciones y los deberes; pero también, las nuevas amistades, las atracciones que nacen de nuevo, el amor y los placeres de la vida. Pero, ante todo, como decíamos antes, desasosiego y desencanto.

En ambos mundos, en el de los verdugos y en el de las víctimas se adentra Muñoz Molina con una gran perspicacia psicológica. A pesar de lo que algunas críticas le han achacado⁸⁰, él no es condescendiente con el verdugo, lejos de ello nos lo presenta como un ser despreciable. Pero lo verdaderamente destacable en esta novela

⁸⁰ Recordemos las palabras de críticas publicadas en Internet, que le acusan de justificar la actitud aberrante del asesino, al presentarlo como producto de un pasado socio político. Nada más lejos de la realidad, lo que él pretende es llegar a comprender el porqué de los hechos, en ningún caso justificarlos.

es que vuelca toda su carga de piedad por las víctimas, de las que parece que esta sociedad sólo se preocupa en tanto que son “negocio editorial”. Buena muestra de ello son los instantes de la novela en los que los periodistas se interesan por el morbo del asesinato. Pero, cuando éste deja de ser “noticia”, abandonan su interés por la niña asesinada, volcándose con insistente ahínco en la figura del asesino cuando éste se presta a ser “estrella” de las noticias.

¿FICCIÓN O REALIDAD?

■ *Novela reportaje*

Con esta novela Muñoz Molina abandona el relato de carácter autobiográfico y regresa a una “novela de verdad, quiero decir, sin contaminaciones de autobiografía, una novela con todas las de la ley, con muchas peripecias y puntos de vista, con historias cruzadas.” (Muñoz Molina, 1998, 225). Esta idea le llevó a escribir *Plenilunio* a partir de las notas que años atrás fue guardado en su cuaderno.

Ricardo Senabre pone esta obra en relación con dos novelas de su primera etapa, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. Ve entre ellas vínculos de parentesco, uno de ellos es que las tres son ficción “pura”. Nosotros no estamos de acuerdo con este criterio, consideramos que las dos primeras obras son novelas impregnadas de literatura, obras basadas en géneros literarios y cinematográficos, se trata de ficciones “puras”; en tanto que *Plenilunio* es una novela inspirada por la realidad cotidiana, no es pues una ficción pura.

¿Qué debemos entender por “ficción pura”? En primer lugar, hemos de aclarar que nosotros creemos que la discusión eterna entre narración de los hechos y ficción, hoy por hoy, ha quedado obsoleta, y ello en gran parte por la mutua influencia que se ha dado entre literatura y periodismo. La novela actual -y *Plenilunio* es un claro exponente- se ha acercado al documental periodístico en un intento de adaptarse a los nuevos tiempos, en los que los lectores, movidos por los cambios sociales, políticos y económicos, nos sentimos más atraídos por la inmediatez de la información, que por la pura invención imaginativa.

Como dijimos, esta novela, como mucha parte de la obra de nuestro autor, se nutre de la prensa. A partir de varias noticias él construye todo un entramado narrativo. Esta comunión entre realidad y ficción es frecuente en nuestras letras. Como ha quedado dicho, muchas de las obras publicadas hoy están basadas en los hechos cotidianos, que surgen en ella con la naturalidad con la que aparecen en la prensa⁸¹. Junto al caso de Muñoz Molina tenemos a escritores como Juan José Millás, Álvaro Pombo, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Arcadi Espada, que nos adentran en este nuevo modo de concebir la novela.

La única diferencia existente entre esta novela “nueva” con la novela “tradicional” es el carácter de hecho real que presenta. Pero si nos paramos a pensar, toda novela está directa o indirectamente basada en hechos reales. ¿Acaso la mayor parte de las novelas no toman sus personajes y situaciones de la realidad, aunque luego el autor los disfrace para que no sea reconocidos como propias del autor o de personas que le rodean? Lo que ocurre es que la novela actual pretende explotar al máximo las posibilidades que la otorga la realidad. La novela realista de Muñoz Molina, toda su literatura es un retrato del mundo, como lo es la novela de Galdós o la de Baroja.

El interés de Muñoz Molina por la literatura no radica en la mera experimentación, en construir un entramado narrativo perfecto, sino, en mover la conciencia de los lectores mediante la presentación de unos hechos verídicos. Y es evidente que lo consigue con esta novela. En este caso, ficción no significa invención de una historia imaginada, sino más bien se trataría de que nuestro autor, mediante el armazón que le proporciona la trama novelesca, la ficción, construyó una historia basada en la realidad, que, si no es verdad en sí misma, si es verídica y constatable en nuestra sociedad actual. Lo importante en ésta y en otras historias, no es ya si son verdad o mentira, sino el hecho de que gracias a la forma de contárnoslas, Muñoz Molina consigue que los lectores las creamos como verdaderas y muevan nuestra conciencia.

Tras la lectura no sólo de esta obra, sino de toda su trayectoria, confirmamos que Muñoz Molina ha avanzado poco a poco hacia la posición que ya mostraran los ilustrados decimonónicos (Voltaire, Jovellanos, Hugo, Zola, de quienes por otra parte

⁸¹ Son lo que Mainer, basándose en la clasificación que Bartolomé Torres Naharro hiciera de las comedias en el “Proemio” de la *Propalladia*, llama “novelas a noticia.”

siempre se ha declarado deudor) o la de nuestro Unamuno. Como ellos, defiende el hecho de que la literatura, si bien no forma parte directa de la política, sí es en cierta medida una guía. Es cierto que la literatura no puede cambiar el mundo, pero sí puede acusar –recordemos *J'accuse* o *Germinal* de Zola-, puede llegar a la conciencia individual del lector. A través de esta obra, Muñoz Molina nos enfrenta con el envilecimiento de la violencia, la que provoca el abuso sexual y el terrorismo. Las obras de estos autores, como la de Muñoz Molina pertenecen a la gran literatura, la literatura perdurable. Pero como Gregorio Salvador dice, ello no sólo se debe a la brillantez de estilo ni a la gran habilidad narrativa, ni siquiera al interés de los temas tratados, sino al impulso moral que mueve al autor a escribirlas. “No hay estética sin ética” (Gregorio Salvador, 2000, 5). Gregorio Salvador, al igual que Muñoz Molina, estima que la literatura debe comprometerse. Pero no se trata de un compromiso de carácter político, sino, de un compromiso con la sociedad, y sobre todo con su conciencia de ciudadano.

Si estamos ante una obra basada en la vida misma, ¿qué le sirve de punto de partida para escribirla? Como en muchos de sus cuentos o novelas, el origen de esta obra está en varias noticias periodísticas (de nuevo el interés por los periódicos, en este caso como fuente de inspiración). En su obra *Pura alegría*, nos comenta que la idea le surge de la lectura de varias noticias. Una, publicada en un periódico americano, una información breve sobre un juicio por asesinato, acompañada por la cara del acusado. Una cara de perfecta bondad que mostraba a un joven bien trajeado, con unas manos pulcras. Parecía ser un hombre que asistiese a una ceremonia religiosa, más que a su propio juicio por asesinato. Otra, la noticia del supuesto viajante, Henri Parot, al que encontraron con trescientos kilos de explosivos. Evidentemente, las apariencias engañan, sus vecinos le creían un vecino modélico, un ciudadano normal, cuando en realidad era un terrorista.

Pero el proceso de elaboración de la novela no fue “directo”. Antes de escribirla a partir de las historias leídas, Muñoz Molina utiliza ese material para redactar tres de los artículos aparecidos en su dietario, *Las apariencias*: “Retrato robot”, “Nadie lo diría” y “La edad de la sospecha”. Estos tres artículos fueron el germen que más tarde desarrollaría en *Plenilunio* (ya hemos señalado antes que no

pocos de los relatos novelados han sido anticipados en artículos publicados en sus dietarios).

De “Retrato robot” toma la idea errónea de la cara como reflejo del alma, es decir, la maldad no se lleva escrita en el rostro. En el caso de este asesino su cara es la de un perfecto inocente, un pusilánime, que no nos muestra la verdadera personalidad de psicópata que esconde. De “La edad de la sospecha” toma el perfil del inspector: estudiante de Derecho, que para pagarse la Universidad había actuado como confidente de la Brigada Político-Social, becario voluntarioso y callado que, terminada la carrera, se presenta a oposiciones para obtener la posición respetable en la vida, y que su pasado -hijo de rojo- le había negado. Como todas las da la obra, no estamos ante una historia inventada, sino que Muñoz Molina lo único que hace es tomar una de las muchas que hay en nuestra primera postguerra, en la que eran muchos “los niños perdidos de Franco”, que arrancados de sus familias “rojas” eran reeducados-redimidos en centros de internado regidos por religiosas, como es el caso de nuestro inspector, o por instituciones públicas.

Por último, “Nadie lo diría” nos anuncia a nuestro terrorista. Éste permanece agazapado a lo largo de trescientas páginas, viviendo entre la gente normal, perfectamente mimetizado sin despertar sospechas de lo que prepara: un atentado contra ese inspector que les ha perseguido y arrinconado durante tantos años en su destino en el Norte. Como en el caso de Henri Parot, encontramos a un joven de apariencia normal que un día llega a Mágina, alquila un piso y hace una vida aparentemente normal. Bajo esta apariencia esconde la premeditación del asesinato a sangre fría. La violencia terrorista también está oculta bajo una máscara de normalidad.

Durante un tiempo la idea quedó latente en su memoria; dedicado por aquel entonces a la literatura sin ficción, dejó este relato para más adelante. Una relectura de *La vida breve* de Onetti le inspira la figura onettiana del inspector de policía que mira la plaza tras los cristales de un balcón, buscando al asesino. Poco después, cuando ya ha terminado su “*memoir*”, *Ardor guerrero*, una visita a una residencia psiquiátrica, le fue dando nuevas ideas que se iban incorporando al haz de notas que había ido construyendo, y poco a poco la historia fue surgiendo.

¿Dónde situar la historia? Él confiesa que, en un principio pensó en Granada, ciudad bien conocida por él y por sus lectores, pero pronto se dio cuenta de que el espacio debía ser uno que él no necesitase nombrar y que los lectores reconociésemos sólo por los nombres de sus calles y plazas (Calle Real, huerta de la Cava, Plaza de España, el barrio de San Lorenzo, la estatua del General “Orduña” -cuyo nombre no aparece, pero todos reconocemos- estatua hecha por Utrera, el escultor de la ciudad...) Para un personaje tan onettiano como es el inspector, el espacio no podía ser menos onettiano: Mágina, la ciudad en la que ya ha situado muchas de sus obras, una “ciudad alta e interior” en la que llueve mucho. Nuestro autor continúa una tradición que pasa por autores a los que admira, Rulfo, Onetti y Marsé. Como ellos, parte de una ciudad real para inventar su territorio. Mágina es pura realidad inventada, como Comala, Santa María o Guinardó.

Pero en este caso, no estamos ante la ciudad de la posguerra que nos presentó en las otras obras, una ciudad con identidad propia, en la que todavía pervivía el respeto por las costumbres de los mayores. No estamos, como decimos, ante esta ciudad, sino ante una ciudad en la que la “modernidad”, el desarrollo urbanístico especulativo ha destrozado cualquier identidad; en la que lo nuevo parece ajado y viejo, y lo antiguo es abandonado por “viejo”. *Plenilunio* es una defensa del barrio tribal frente al caos y fealdad de la extensión especulativa de las ciudades, “este era mi barrio...Me acuerdo de cuando inauguraron esta mierda de parque, quien te ha visto y quien te ve. Había una rosaleda y una fuente de taza y las parejas de novios se venían a pasear los domingos por la mañana...Mira en lo que ha quedado todo: jeringuillas y cristales de litronas.” (p. 359). Son palabras que pone en boca del inspector, en un intento de hacer un alegato de defensa de los valores que, una modernidad mal entendida por los poderes públicos y por la sociedad en general, han destruido.

Para escribirla, necesitó investigar exhaustivamente el mundo policial, el de la psiquiatría y todo aquello que rodea un asesinato: la investigación policial, la forense, el entorno del asesino y sobre todo su mente de psicópata, de asesino en serie. “Busqué lugares, conversé con policías, con jueces, con abogados, con testigos atónitos del horror, leí sumarios, miré álbumes con fotos de delincuentes. En la triste actualidad de cada mañana encontraba rostros, indicios sobre lo mismo que yo estaba escribiendo” (Muñoz Molina, 1998, 226). ¿Qué otra cosa hace el periodista que quiere

documentarse para escribir una crónica o un buen reportaje, sino investigar? Y eso es lo que ha hecho nuestro autor para escribir su novela reportaje.

Plenilunio, como el reportaje⁸², quiere dar testimonio de forma exhaustiva de unos hechos; busca la inmediatez, la realidad concreta, la implicación emocional, la capacidad para absorber y atrapar los hechos. Para ello, Muñoz Molina ha construido la historia escena por escena, con descripciones, narraciones y diálogos, -éstos eran recogidos en su totalidad en esas investigaciones con policías, forenses... -para presentar a los personajes de forma inmediata, plástica y elocuente. Ha adoptado el punto de vista en tercera persona, como si fuesen los ojos de uno de los personajes con quien se identifica el lector. Y por último, asume el retrato de personajes, situaciones o ambientes describiéndolos de forma pormenorizada, dando la impresión de estar ante la realidad misma en todas sus dimensiones. Pero estas técnicas usadas por el reportaje son heredadas de la novela realista.

En *Plenilunio* Muñoz Molina reúne hechos vitales reales interesantes y verificables, pero que son o parecen fingidos. Es obvio que se trata de una novela, es invención, producto de la imaginación, y en esta medida se pueden considerar ficción. Pero también podríamos adscribirla en lo que se llama Metaficción Hitoriográfica, relacionada con el nuevo periodismo americano. El escritor, explora la realidad y, siendo fiel a la historia y a los protagonistas, desarrolla el relato al tiempo que plasma en él su visión ética de los hechos. *Plenilunio* responde a la característica dominante de la literatura actual: la supremacía de la “no ficción” –reportaje, historia, ensayo- sobre las formas tradicionales. Por otro lado, los hechos que nos cuenta son reales, ciertos, documentados. Críticos y lectores comienzan a plantearse si la vida es una novela, o tan interesante como la novela. La narrativa actual, en gran parte, se decante por la vida, nos narra historias reales usando el género de la ficción por excelencia: la novela.

Muñoz Molina pertenece a ese grupo de escritores que como dice Vicente Verdú se han dado cuenta de que la invención, esto es, la novela tradicional hoy no tiene cabida en nuestra sociedad, demandante de una realidad de la que cada vez carece

⁸² Relato periodístico –descrito o narrado- de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar como han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto) (José Luis Martínez Albertos, 1982, 314)

más la cultura capitalista. Hoy en la novela los lectores no buscan historias fantásticas (estas se las proporciona el cine, la televisión o el comic), sino que lo que desea encontrar es la “no ficción” que antes se recogiese en el ensayo, la autobiografía, el diario, la filosofía o el periodismo (Vicente Verdú, 2001). Pero ¿es cierto que lo que escritores como Muñoz Molina, escriben no es narración, no es novela? Nosotros creemos que sí lo son. No estamos de acuerdo con Vicente Verdú cuando anuncia la “muerte” de la novela, lo que estamos presenciando es su adaptación camaleónica.

Gracias a este modelo de ficción-realista Muñoz Molina establece un nuevo pacto con el lector. Un pacto que requiere que el lector tenga información de los acontecimientos. Los lectores conocemos estas convenciones del género híbrido y partimos de una complicidad. Seguimos las pistas que Muñoz Molina nos ha ido dando, primero en *Las apariencias*, y luego en los comentarios que hace en sus declaraciones o entrevistas. Pero como lectores no olvidamos que estamos ante una ficcionalización de unos hechos narrados en tercera persona.

Como hemos visto, las historias que en la novela se cuentan son verificables, parten de una verdad. Son historias que diariamente leemos con horror, morbo o desaliento y que solemos olvidar al pasar la página del periódico. Para transmitirnos la verosimilitud Muñoz Molina, como él mismo ha declarado, realizó una labor de investigación. A partir de la observación, lectura y la conversación con las personas que intervienen en casos semejantes al que él pretende contar, él construye sus “tipos” que son al mismo tiempo verdaderos y verosímiles, aunque no verídicos. La lectura de expedientes, la consulta de fotografías de asesinos, las conversaciones mantenidas con abogados, jueces psicólogos le permiten dar personalidad a su psicópata. La lectura de sentencias, las conversaciones con abogados, juristas, con policías y con forenses le permiten inventar al inspector, al forense y construir la trama de la investigación de un crimen perfectamente verosímil.

■ Alguna de las técnicas narrativas de esta novela reportaje

Plenilunio ha sumado los procedimientos de vocación testimonial, los procedimientos de documentación periodística propios del reportaje –búsqueda e investigación exhaustiva de los hechos, objetividad, ...- y las convenciones de la novela realista de ficción –caracterización de los personajes, protagonistas y secundarios; composición compleja de los hechos bien contruidos en planos espaciales y temporales; los diversos puntos de vista del relato, ...- Esta combinación le ha permitido a Muñoz Molina construir una interesante novela reportaje. Ante la riqueza de recursos que encontramos, podríamos pensar que estamos delante de una novela realista-naturalista de un Zola, de un Dickens o de un Flaubert, autores admirados por Muñoz Molina y de quienes, en repetida ocasiones, ha confesado su deuda.

Nuestro autor se mete en la piel de sus personajes, recrea sus vidas cotidianas y nos hace revivir sus pesadillas, mediante el uso de la voz omnisciente, la tercera persona y la autorreflexión. A continuación analizaremos algunas de estas técnicas narrativas usadas para dar la verosimilitud de un reportaje y que son heredadas de la gran novela del XIX.

El narrador omnisciente y el montaje paralelo de las tramas

En las primeras líneas un narrador omnisciente nos sitúa en la acción. Encontramos a un inspector que mira obsesionado los ojos de todo el mundo buscando el culpable de tan horrendo crimen. La historia se van contando en un montaje paralelo de diversas líneas narrativas, unificadas por que comparten un mismo espacio y un mismo tiempo, aunque inevitablemente encontraremos analepsis hacia el pasado que nos permitirán comprender el ahora.

La novela está basada en la investigación de dos crímenes, uno consumado, el de Fátima y el otro inconcluso, el de Paula. Los hechos se reconstruyen por medio de tres líneas narrativas, dos de ellas interrelacionadas entre sí -la de la investigación y la existencial- y una tercera, el atentado, independiente de las otras dos⁸³. La línea que

⁸³ Andrés Soria Olmedo nos presenta otra perspectiva estructural, él divide la obra en tres núcleos: 1-12, presentación de los personajes, 13-23, andanzas del asesino e historia de amor, 24-33, peripecia de la

sigue la investigación policíaca -capítulos 1, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 15, 17, 20, 22, 24, 25, 27, y 28- no se basa tanto en la labor de investigación que llevan a cabo el inspector, el forense y los testigos, en la que apenas se adentra, sino que se centra en la perspectiva que nos ofrecen de los hechos el propio asesino y sobre todo las víctimas.

La segunda línea narrativa, la existencial –capítulos 2, 6, 8, 10, 13, 16, 18, 19, 21, 23, y 26-, no se centra sólo en mostrarnos la vida del inspector que lleva el caso, sino la de todo un elenco de personajes relacionados de un modo u otro con el inspector o con las víctimas –el padre Orduña; la familia de la primera víctima; Susana, la maestra; el propio inspector; y sobre todo, la relación amorosa entre éstos dos últimos- Son vidas que vienen a representar la sociedad de la España de los noventa. Como veremos esta línea tiene tanta fuerza narrativa que ha llevado a una parte de la crítica a considerar que le hace sombra a la primera y le resta coherencia, y que en realidad estamos ante dos novelas independientes. Muñoz Molina explota escrupulosamente las biografías de los protagonistas, sobre todo las del inspector y del asesino tratando de comprender en el primer caso al héroe de los noventa, y en el segundo, el motivo de los crímenes.

La tercera línea narrativa, el atentado, tan sólo aparece en dos ocasiones de forma explícita, en el capítulo 14, cuando encontramos a “alguien” siguiendo los pasos del inspector, y en el 31 cuando el etarra le dispara a la cabeza. Hasta entonces ha sido aludida a lo largo de los capítulos que narran la segunda línea narrativa (cuando se nos hablaba del miedo que tiene el inspector a un atentado, cuando lo vemos tomando precauciones, viviendo en el País Vasco...) Aparentemente no tiene relación con las dos anteriores, pero tiene gran relevancia en la obra, de hecho, Muñoz Molina abre y cierra la novela con ella.

En la trama existencial Muñoz Molina hace uso de analepsis, saltos al pasado, para explicarnos la personalidad de los personajes de la novela, como es el caso del inspector. Nos remonta a sus primeros años en busca de su medio social (hijo de rojo, alejado de su madre y educado por los jesuitas, becario de la universidad, chivato de la policía y policía a su vez) circunstancias biográficas que conformaron su personalidad:

segunda niña, continuación de la historia de amor y final. Así mismo considera que cada capítulo está focalizado en un personaje entrelazándose entre sí formando series: el inspector domina en los capítulos 1, 3, 7, 9, 11, 19, 26, 31; el padre Orduña ene. 2, 6, 10, 26; el asesino en el 12, 15, 17, 20, 22, presentado en contrapeso con la historia de amor, 13, 16, 18, 21, 23.

austero, desencantado, frío, distante, con complejo de culpa, exiliado de sí mismo, pero a pesar de todo luchador.

De acuerdo con los modelos en que se inspira, la novela realista del XIX, Muñoz Molina intercala estas escenas narrativas en las que pretende plasmar con un verismo y una transparencia impecables, propios del periodismo, los pasos que sigue la investigación y las vidas de los personajes que están directa o indirectamente involucrados en ella. Esta alternancia de escenas de las tres tramas, le permite escribir una obra en la que el narrador de los hechos es como un dios de la creación, que lo sabe todo, pero permanece ajeno, ausente de la narración. No se trata de que Muñoz Molina permanezca callado y no podamos observar sus opiniones, sino que estas, cuando hace uso de la omnisciencia neutral, las manifiesta de forma tácita, a través de la forma que tiene de escoger, configurar y presentarnos la historia. *Plenilunio* es todo un alegato contra la violencia, pero no al estilo de las novelas de tesis, sino de forma sutil, ensanchando la mente del lector con el mundo que presenta ante él.

El punto de vista en tercera persona

Junto con la presencia de este narrador omnisciente, aparecen otras voces narrativas que nos muestran las escenas de la trama a través de los puntos de vista de otros personajes. Así en los capítulos 8 y 18 oímos la voz de Susana Grey relatándonos su presente y su pasado en esa ciudad de provincias. En los capítulos 2, 6 y 10 es el padre Orduña quien a través de su diálogo con el inspector provoca una analepsis en el pasado de éste. Esto le permite a Muñoz Molina mostrar las circunstancias biográficas del protagonista, a la par que lleva a cabo una crítica de este pasado oscuro de nuestra historia. A lo largo de la novela intervienen más voces -las de los padres de las víctimas, la de Ferreras-, pero las que son verdaderamente interesantes son las de las víctimas y las del asesino.

Este recurso de delegar la facultad de narrar a los personajes protagonistas, nos permite experimentar la realidad emocional con que los personajes han vivido las escenas. En los capítulos 12, 15, 17 y 20 el narrador omnisciente delega el punto de vista a la voz del asesino, y lo que es más interesante, a su propio pensamiento. Es su voz la que nos va adentrando en su “mundo”. Junto a ella, escuchamos su pensamiento trastornado de psicópata gracias a un uso magistral de estilo indirecto libre en el que

están escritos estos capítulos, “Las mismas idioteces siempre, palabra por palabra, como si se les acabaran de ocurrir, cuándo habrían visto ellos un médico, qué sabrían lo que es una carrera, lo que es nada, si no saben manejar una lavadora ni un vídeo ni encender un calentador” (p. 208) Por otra parte, junto a la voz y al pensamiento del asesino, escuchamos las palabras de otros personajes de la novela que resuenan en su cabeza, es el propio asesino quien introduce estas palabras, “Angelico”, dice la vieja, “que el Señor lo tenga en su gloria “(p. 209). Este doble juego es conseguido gracias a la perfecta combinación del estilo indirecto libre que veíamos, y el estilo directo. Con ello el lector se sabe ante un “loco” y toma su postura de rechazo.

La voz del asesino nos relata la segunda violación en el capítulo 20. Él es quien nos arrastra al interior de la vivienda, nos introduce dentro del ascensor junto a la víctima, y nos deja con una gran desazón al parar el relato al tiempo que para el ascensor con un “Stop” que nos produce una sacudida mental. Tras una elipsis narrativa, nos encontramos de nuevo la voz del asesino en el capítulo 22 que nos sigue narrando la escena de la violación. Nos hallamos en la escalera, salimos a la calle, lo vemos caminar entre la gente, pasar ante un coche de policía y bajar hacia el terraplén. El relato se interrumpe otra vez, el lector se queda con una nueva desazón, pero en este caso con la certeza del crimen horrendo cometido ante sus narices.

En relato nos es contado en directo, son unos fragmentos de un realismo tal que los lectores nos sentimos impotentes y casi nos molesta las escenas de amor entre el inspector y la maestra (capítulos 21 y 23). Escenas magistralmente intercaladas con el objeto de incrementar la tensión, por un lado, y por el otro, de compensar la violencia de las otras escenas con un sentimiento que la contrarreste.

Es en el capítulo 24, cuando volvemos a oír una voz que nos cuenta algo del asesinato, pero en este caso ya no es la voz del asesino, sino la tercera persona narrativa de la víctima y su pensamiento -de nuevo hallamos el estilo indirecto libre- que nos detalla lo que está ocurriendo. Sentimos directamente las mismas sensaciones que la víctima (su doloroso despertar, su intenso frío, su dificultad para moverse, para respirar), la vemos mover la mano como una “babosa o una oruga” hacia su boca, ponerse de pie y subir hasta la carretera. Junto a esta voz en tercera persona que nos cuenta lo que está haciendo, Muñoz Molina intercala el pensamiento de Paula, esto es, los recuerdos de todo lo que le ha ocurrido, que se van agolpando en su mente. Todo

ello en un mismo párrafo de diez páginas de extensión. Tan solo los punto y seguidos nos permiten adivinar cuando la niña está despertando de una pesadilla, y cuando de nuevo su mente regresa a ella.

Pero si volvemos a leer atentamente estos capítulos, descubrimos que en ellos hay una gran elipsis narrativa. El acto de violación y asesinato apenas nos es referido, tan sólo queda insinuado por la voz del asesino y contado mediante ráfagas de recuerdos que le vienen a la mente de la niña. La escena en sí no aparece en la obra, es la mente del lector la que la construye a partir de los datos que le ha proporcionado Muñoz Molina. Esta técnica de la elipsis narrativa es muy usada por nuestro autor, quien opina que en la narración tan importante es lo que se cuenta, como lo que se calla. Por otra parte, el mostrarnos la escena no a través de la voz del asesino, ni una reconstrucción de la misma por parte de la policía, sino por boca de la propia víctima, le sirve a Muñoz Molina para manifestarnos su solidaridad con quienes más sufren la violencia, en vez de recrearse en la misma.

El retrato global y detallado de los personajes, situaciones y ambientes

Este tipo de retrato tan minucioso consiste en la relación pormenorizada de gestos, hábitos, costumbres, mobiliarios, miradas, y otros detalles que nos permitan hacernos idea del esquema de comportamiento de los personajes. Esta descripción pormenorizada permite a Muñoz Molina elaborar cuadros vivos en tres dimensiones que tienen una gran capacidad de sugestión, de evocación y de verosimilitud en el lector.

Nuestro autor explota el detalle de las escenas pormenorizadas (cuando nos presenta al inspector levantándose y afeitándose por las mañanas, cuando describe el contenido del bolso de Susana, o cuando nos presenta la imagen de Fátima inclinada sobre su cuaderno) Muchas son las escenas minuciosamente descritas, nosotros tan sólo nos detendremos en la que quizá sea la escena más magistralmente escrita de la obra, el capítulo 20. Lo que Muñoz Molina pretende es mostrarnos la obsesión que el personaje tiene por sus manos; hasta el punto que éstas, aparentemente parecen cobrar vida y llegar a dominar la voluntad de su dueño. Para conseguir este efecto, se inicia este capítulo con una descripción de las manos del asesino. Muñoz Molina mantiene

este descripción a lo largo de de casi cuatro páginas en las que no hay ni un solo punto y seguido.

En este largo párrafo nuestro autor hace uso de una profusión de recursos que nos demuestra el dominio del lenguaje que presenta la prosa de Muñoz Molina. La palabra “manos” es repetida veintitrés veces, mediante la anáfora y el paralelismo; (“manos limpias/manos rojas”). Vemos las manos trabajando en el puesto de pescado, bajo el agua caliente para eliminar el nauseabundo olor del pescado, agarrando el cuello de la víctima, emergiendo mojadas, pegajosas, “como de un pescado abierto”, metiéndose y sellando la boca de Fátima; permaneciendo reposadas en los bolsillos del pantalón o sobre la barra del bar. La obsesión por las manos limpias aumenta con la enumeración de adjetivos (“rápidas, expertas, eficaces y crueles (...) nerviosas, deformadas, envejecidas, endurecidas”); con la acumulación de complementos del nombre (“con una humedad de carne cruda, con una palidez de manos enfermas”).

A estas figuras de carácter sintáctico, hemos de añadir la comparación con “como” (“como injertadas, como los calamares, como la hendidura de una agallas...”) que implica un cierto cambio en el significado de los términos que se comparan. Las manos se transforman en ramos, garras, patas de calamar. Esto permite incrementar la sensación de agobio del lector. Este agobio se intensifica con el uso de otras figuras de significado, la animalización y el esperpento, (“surgiendo del vapor, del humo, chorreando al ascender como animales emergidos e idénticos, carnosas criaturas marinas (...)” “replegándose sobre sí mismas como se cierran las patas articuladas y afiladas de un cangrejo”) Las manos ya no son tales, se han transformado ante nuestros ojos en pulpos, calamares, cangrejos o crustáceos.

La descripción se enriquece cuando se trata de presentarnos un retrato global de los personajes, su fisonomía, su comportamiento, su moral, su psicología que nos permite formarnos una idea exacta de la personalidad de cada uno de ellos. Tomemos para nuestro análisis la figura del inspector. Se nos presenta su aspecto físico, hombre maduro de unos cincuenta años, siempre vestido con un anorak que delata su vida anterior en el norte. Vemos como se comporta, mirando el bajo de su coche por miedo a un atentado, caminando siempre solo y escrutando la mirada de la gente. Sabemos su catadora moral, comprometido con la sociedad, responsable con el cumplimiento de su trabajo, no se da por vencido y sigue buscando para compensar a la víctima. Y Sobre

todo, adivinamos su psicología, se trata de un hombre desencantado, exiliado de sí mismo, que no ha podido vivir su propia vida, sino, la que las circunstancias impuestas por los demás le han obligado a representar. Siempre se ha sentido culpable ante todos, pero sobre todo ante él mismo.

No estamos ante un personaje tipo basado en la observación de varios detectives reales. Sino ante la creación de un personaje verídico al que ha dado los rasgos que necesitaba para construir al héroe de los noventa, un hombre normal que conocemos a través de los rasgos que Muñoz Molina ha ido extrayendo de su vida cotidiana (sus paseos por la ciudad, sus conversaciones con Ferreras o con Susana, sus visitas al psiquiátrico, las llamadas a su mujer) y de su pasado (el dialogo con el padre Orduña y los recuerdos que este la provocan, su “confesión” al padre Orduña). Estos datos biográficos nos permiten tener un retrato no sólo físico del personaje, sino también, psicológico.

Estas técnicas narrativas, y otras que aquí no analizamos (reconstrucción de los asesinatos; investigación hasta el detalle de los perfiles humanos, -son magistrales las páginas en las que sufrimos las mismas obsesiones que el asesino-; descripciones de los personajes, de sus sentimientos, de su entorno hasta el mínimo detalle; mantenimiento de la tensión de la escena -como la del segundo intento de asesinato-) son las propias de la literatura.

Lo que él ha hecho, es tomar los abundantes datos tomados de las noticias periodísticas y de sus investigaciones transmutándolos en un cosmos novelístico verosímil, que, a la vez que satisface la exigencias de veracidad propias del reportaje, alcanza la verdad poética, dando universalidad a lo que de otro modo no hubiese pasado de una noticia breve en un rincón de las páginas de sucesos.

■ *¿Una falsa novela policíaca?*

Es cierto que estamos ante una novela de trama policíaca, pero esta trama es sólo una excusa para derivarnos a una reflexión ética acerca de la sociedad que vivimos, acogotados por el miedo y la violencia. José-Carlos Mainer, en su obra *Ensayo, dietario, relatos en el telar: la novela a noticia*, comenta que en algunos casos se ha acusado a Muñoz Molina de demagogo y oportunista, al tratar un tema tan candente, la violencia sexual ejercida sobre niños, el desencanto del profesorado, el terrorismo, pero, como él señala lo importante no es el contenido en sí, sino el

compromiso que presenta el autor quien pretende a través de su escritura una rectificación de la sociedad.

Sólo si entendemos la obra desde esta perspectiva, llegaremos a comprenderla. Muñoz Molina ya había usado la novela policíaca en anteriores ocasiones, sobre todo el suspense – *Beatus ille*, *Beltenebros*, *El invierno en Lisboa- Plenilunio* contiene un suspense mantenido a lo largo de toda la obra: hay un asesinato, una violación con asesinato fallido y un inspector de policía que consigue capturar al criminal. Pero cuando cerramos el libro, los lectores sentimos que hemos encontrado más cosas: una historia de amor que ocupa una gran parte de la novela y un atentado terrorista que aparentemente nada tiene que ver con la trama policíaca ni con la historia amorosa.

Críticos como Santos Sanz Villanueva o Jordi Gracia, y lectores que cuelgan su opinión en Internet la analizan desde los cánones de la novela policíaca tradicional, y dado que Muñoz Molina no los respeta fielmente, vierten sobre la obra las críticas más feroces: “Es la antítesis de la novela policíaca”, “el autor coloca pistas que abandona y acaban restando tensión”, “no se centra en la investigación del asesinato, sino en cómo sucedieron los hechos y en la personalidad del asesino”, “no sabemos los nombres del asesino ni del inspector”, “el asesino lejos de ser un ser malvado y perverso, es una víctima de la sociedad, por el que el lector acaba sintiendo una mezcla de conmiseración y rechazo”, “ “La inadecuada fusión de elementos cercanos pero incongruentes lastra la novela”. Estas son algunas de las opiniones que hemos encontrado sobre la escasa calidad de esta novela policíaca.

Todorov, en su estudio sobre la novela policíaca establece que normalmente se dan dos tramas: la historia del crimen y la investigación del mismo. La primera es evidentemente imprescindible, en tanto que la segunda puede o no desarrollarse. Su desarrollo permite al autor jugar con ella. Lo más normal es que se plantee la investigación centrada en la figura del inspector, lo que permite al escritor interesarse por su figura y el entorno que le rodea (TzvetanTodorov, 1995). Esta bifurcación de la trama se inicia sobre todo a partir de los años sesenta con escritores como Conan Doyle.

Vibeke Grubbe, lleva a cabo un análisis de la obra desde la perspectiva policíaca, y llega a la conclusión de que Muñoz Molina no sigue las directrices de las

dos tramas de Todorov. Muñoz Molina, como Vázquez Montalbán se deciden por lo que el llama trifurcación temática que se iniciara en la literatura sueca en los años setenta (Vibeke Grubbe, 1998). Veamos los tres ejes de la trifurcación temática de *Plenilunio*. En primer lugar, el existencial, esto es, las vidas y sentimientos de los personajes -el inspector, la maestra, el cura obrero...- Este eje se ha convertido en el elemento cualitativa y cuantitativamente más importante de la obra. Ésta ha sido quizás la mayor pega que le ponen a la novela. En segundo lugar, el eje de la investigación reducido casi al mínimo. El trabajo policial se reduce a unos paseos nocturnos, en una obsesión del inspector por leer en la mirada de quienes se encuentra la culpabilidad del asesino, y en los trabajos del forense. Este segundo eje está centrando en el enfoque de los dos crímenes (uno cumplido y otro abortado), pero no desde la perspectiva policial, sino, desde la del asesino, y sobre todo desde el de las víctimas, siempre olvidadas en este tipo de obras. Finalmente, tenemos un tercer eje, no desarrollado plenamente, que permanece agazapado, latente en toda la obra: el terrorismo. Aunque no lo parezca, es un elemento importante en la novela. Se inicia la misma con el miedo a un atentado, y se cierra mediante una estructura muy abierta con el atentado cometido. Entre tanto el atentado permanece en la mente de los lectores enmascarado por el miedo del inspector; y no se hace presente hasta el capítulo catorce en el que se nos presenta de forma conspicua.

Llama la atención que ninguno de los protagonistas de los tres ejes tiene nombre, ni el inspector, ni el asesino ni el etarra. Aparentemente no hay conexión entre ellos, pero si leemos detenidamente el capítulo catorce, vemos que en el mismo párrafo se refiere a los tres con el pronombre “alguien” (pp. 168-170). En otra parte hay comparaciones entre los dos tipos de crímenes, la violencia sexual y la terrorista. En un momento dado, el inspector comenta a Susana que “el crimen no es más que crueldad y chapuza...Con una pistola o una navaja cualquiera es omnipotente...” (p. 298). Es una alusión clara a las armas usadas por los dos criminales.

Pero creemos que hay más conexiones. Si analizamos el comportamiento de los tres, vemos que, el asesino en serie es un chapucero que se deja arrastrar por los impulsos, por “lo que sus manos le dictan”; que el etarra planea minuciosamente su intervención, con frialdad calculada; mientras que el inspector es el único que se muestra sensible y racional. Los tres están atados a su pasado, el asesino desprecia a

sus padres y lo que ellos representan. El terrorista representa la fijación obsesiva por la venganza de los agravios infringidos por el inspector en el pasado. Y el inspector que ha renegado de su pasado, parece que es en este momento en el que se reconcilia con él y comienza a disfrutar de su verdadero yo. El atentado que sufre deja un final abierto, no sabemos si el inspector sobrevive, y si se atreverá a dejarse llevar por la fuerza del amor y vivir su verdadera vida.

Debemos aceptar que, el hecho de que la novela no desarrolle el ámbito de la investigación, nos priva de un entretenimiento y de que sepamos los motivos del asesino, lo que nos impide una mejor comprensión de los mismos. Es cierto que se nos insinúan dos causas, una debido a un comportamiento desviado, pero el final de la obra el autor se desdice al ironizar por boca del asesino sobre lo que los especialistas concluían, “ me pedían que volviera a contarles lo de cuando las duchas del cuartel y el agua salía helada y se me encogió la picha, y yo se lo contaba, y lo de las dos putas que se burlaron de mí... se me quedaban mirando tan serios, con sus batas y sus cuadernos, y me decían que lo contara otra vez (...) yo les decía que sí a todo, y se lo creían, no eran como usted...” (p. 458). La otra razón es por ser un “lunero”, como explica su madre. De ambas causas se ha burlado el autor. En realidad, lo que verdaderamente importa no es tanto comprender al asesino, que sí es importante, sino compadecernos de sus víctimas y concienciarnos de lo natural que está llegando a ser la violencia en nuestras vidas.

La trama policíaca es una mera excusa para desarrollar todos los aspectos que iremos señalando. El propio autor explica que no se trata de un thriller al estilo tradicional, sino que él se ha servido de este tipo de estructura narrativa para hablar de sentimientos: de amor, de desarraigo y del sentimiento horrendo de la falta de amor, pero sobre todo para plantearse una meditación sobre el mal y para interrogarse sobre el poder del “desaliento” en nuestra sociedad. La novela es una verdadera polifonía de voces, con muchas peripecias y puntos de vista.

Si bien la novela es de un lado la historia de las pesquisas de un crimen, lo es también de todo un microcosmos social. Lo que nuestro autor pretendía era construir un relato “con muchas peripecias y puntos de vista, con historias cruzadas”. Le confiesa a Juan Manuel de Prada que, tras un periodo en que los personajes le venían dados por los recuerdos, lo que en un principio desea es contar vidas entrelazadas; “sólo tenía un inspector y un misterio; luego se me ocurrió atribuirle un pasado al inspector y así surgieron los primeros personajes (...)” (Juan Manuel de Prada, 1997, 20). En la obra hay todo un entramado de personajes (“el inspector”, “el asesino”, el “etarra”, Susana Grey -maestra de la niña asesinada-, el forense Ferreras, el padre Orduña, las dos niñas víctimas del asesino, los padres de las niñas, la esposa del inspector...). Todos ellos muestran todo un paradigma de seres desencantados, de destinos en los que impera la derrota.

Críticos como Santos Sanz Villanueva comentan que esta profusión de historias lejos de enriquecer la obra, la entorpecen. De la misma opinión son Ignacio Echevarría y Jordi Gracia. Los tres consideran que tanto personaje lastra la novela, que, lejos de aportar algo nuevo, despistan al lector. Según su criterio el relato ganaría si se eliminasen algunos episodios y personajes –el padre Orduña y la confesión final del inspector, el marido maniqueo de Susana, un progre trasnochado, por ejemplo- Se trata de seres muy atractivos cuyas peripecias tienen interés por sí mismas y crean una convincente atmósfera de la localidad y del momento histórico; pero, dentro de la trama de la obra, son laterales y entorpecen la intensidad y unidad de la misma. Su criterio es que el relato ganaría si se quitasen algunas páginas. Consideran que este “fallo” de Muñoz Molina se debe al carácter argumentativo de la obra. En su intento de hacernos razonar el desbarajuste de nuestra sociedad, utiliza la acumulación de historias que lo ilustren, desviándose del eje central: la investigación de un asesinato.

Santos Sanz Villanueva piensa que son varias las novelas que se recogen en *Plenilunio*. La historia de un violador, del trabajo policial y del dolor de los familiares por un lado; y por otro, el resto de materiales formaría otra novela relacionada o no con la primera. Esta nueva novela estaría basada en el desencanto, la soledad y la frustración de los destinos. La mezcla de ambos ejes no ayuda, sino que dispersa la atención y llega a aburrir al lector (Santos Sanz Villanueva, 1997). De la misma

opinión es Jordi Gracia, quien opina que la verdadera historia está centrada en la figura de Susana Grey, en su papel como madre, en su vivencia de la experiencia docente, y como no, en su relación amorosa con el inspector que le hace recuperar la esperanza en la vida (Jordi Gracia, 1997, 119).

Otro “fallo” que le achacan es la “debilidad” constructiva que tienen estos personajes, el que sean poco menos que personajes planos, estereotipos que responden a unos cánones previamente establecidos, meras pinceladas y no verdaderos caracteres. Jordi Gracia cree que el padre Orduña muestra un carácter excesivamente patriarcal, poco creíble; como tampoco es creíble el ex-marido. Según él, serían admisibles si estuviesen al servicio de la trama, pero no es así, son como “pegotes” puestos a lo largo de la novela. Incluso ve deficiente la construcción del asesino, lo considera plano, lejano a la riqueza a la que nos tienen acostumbrados los personajes de Muñoz Molina, con quienes podemos llegar a comprender la complejidad del carácter humano. Le parecen poco creíbles sus reacciones, la relación que mantiene con sus padres, su lenguaje...

Tal vez, estos críticos estén en la cierto y el deseo de construir una gran novela se le “haya ido a Muñoz Molina de las manos”. Tal vez, el carácter “moralizador” de nuestro autor, su intento de concienciar al lector a través de la ejemplificación, le haya “distráido” y no le haya permitido darse cuenta de que lo que tenía entre manos no estaba a la altura de sus otros relatos. Tal vez, sus ambiciones eran excesivas y no ha “sabido” alcanzarlas. Tal vez Muñoz Molina se “maneje mejor” en la narración sin ficción –presente la obra o no carácter autobiográfico- que en la “pura” ficción. O tal vez –y con ello no pretendemos contradecir el criterio de quienes tienen mayor conocimiento que nosotros- tal vez, como decíamos, no se hayan entendido las verdaderas intenciones de nuestro autor.

Sin enjuiciar en ningún momento la labor de los críticos, creemos que en ocasiones la lectura de una obra se realiza con excesiva rapidez, bajo la presión de la próxima entrega en la edición siguiente. Es por eso que la novela que nos ocupa, dada su extensión, quizá no ha sido entendida en su conjunto y precise una lectura más tranquila. Gregorio Salvador nos confiesa que tras una primera lectura y tras haber leído reseñas, críticas y entrevistas concedidas por el autor, se adentra en una segunda lectura más sosegada. Tras esta segunda lectura corrobora su primera impresión. Para

él estamos ante una novela que va a perdurar en el tiempo. Es una gran obra por su arte de narrar y por que trata temas candentes en la actualidad, así leemos: “Las cosas que pasan en la vida a la que asistimos, de los afectos que brotan y crecen y nos iluminan la existencia y de las maldades, dirigidas o gratuitas, que la destrozan y la destruyen (Gregorio Salvador, 2000, 4). Él también achaca a las prisas de las lecturas de los críticos el hecho de haya más ataques que aplausos.

Gregorio Salvador estima que estas críticas denostadoras se deben a un cierto “desnortamiento” de los críticos. Él no cree que sobre nada, ni que los elementos estén mal fusionados, “me ha parecido que todo está perfectamente trabado, que no hay nada fuera de lugar, ni siquiera un episodio que acaso me había disonado un poco en la primera ocasión” (Gregorio Salvador, 2000, 5). Así pues, no somos los únicos que encontramos una novela perfectamente trabada. Por lo que respecta a los personajes él los percibe casi reales, “tan bien concebidos y trazados, tan ineludiblemente vivos para siempre gracias a la pericia del narrador (omnisciente)”. Tal es así que los lectores sentimos por ellos simpatía, afecto, rechazo, desprecio, repugnancia, indiferencia... Lo que no sería posible si realmente fuesen personajes casi planos.

Pero, prestemos atención a sus propias palabras, “Me interesa, sobre todo, la literatura como retrato del mundo y de la vida, y mucho menos como ejercicio sobre la propia literatura” declara en la entrevista a Juan Manuel de Prada (Juan Manuel de Prada, 1997, 21). Es evidente que lo que pretende es reflejar una realidad social que se comenzó a vivir en España a comienzos de los noventa y en la que todavía hoy estamos inmersos. Una realidad en la que impera la violencia, y en la que, los únicos que están a salvo del miedo, son quienes lo provocan. Pretende plasmar el miedo a que la muerte invada nuestras vidas de pronto y las sesgue sin que nosotros podamos hacer nada por evitarlo. Pero no todo lo que busca es mostrar el horror, también nos presenta la piedad, la compasión, la ternura, la bondad, y el amor, todo lo positivo que hace que podamos soportar vivir en esta sociedad insolidaria.

Y cuando leemos esta novela es todo eso lo que encontramos. El lector acaba sintiendo lo que el autor ha querido que sintiese, desazón ante el sufrimiento de unos padres; rabia y desesperación por los crímenes cometidos por el violador asesino; desprecio por éste; comprensión hacia el inspector -tras tantos años de sufrimiento, de desencanto provocado por la presión sufrida por el terrorismo y por el desamor hacia

su mujer tras todo ello, finalmente se encuentra a sí mismo a través de la figura de Susana- Ella es otro personaje que atrae la ternura del lector; maestra abnegada que siente como su labor no tiene respuesta en esta sociedad, que ve como los niños cada vez se alejan más de lo que ella representa.

¿Ha conseguido o no su propósito nuestro autor? Nosotros creemos que sí. Quizá estos planteamientos sean más propios del maniqueísmo, de la sentimentalidad o de la moralina barata, como se le ha acusado. Pero nosotros creemos que en la realidad existe ese maniqueísmo, esa distinción entre el bien y el mal, y que lo único que él hace es reflejarlo para hacernos reflexionar sobre ello. Él no hace uso del terror por mero placer, sino para cuestionarse, y hacernos cuestionar que en nuestra sociedad aceptamos la violencia como algo habitual, que sentimos indiferencia y desprecio hacia los demás, y que celebramos al cruel, frente al menosprecio que nos inspira el débil, la víctima. Creemos que para contrarrestar esta opinión, es interesante recordar sus diferencias de opinión con Ramón de España (“Juicio a la violencia”, *El País de las Tentaciones*, 21/X1994) a propósito de *Asesinos natos*, película de Oliver Stone, y –sobre todo- su polémica con Javier Marías (*El País*, 19/IV, 10/V y 28/VI/1995) sobre la utilización de la violencia en *Pulp fiction* de Tarantino.

Se la ha causado de ser un exhibicionista del horror y de populismo sentimental al mostrarnos a unos personajes perdedores sin revancha. ¿Pero son realmente perdedores? ¿Acaso no son representantes de quienes poblamos la sociedad? El propio autor en una entrevista concedida a Ángel Martín comenta, “¿Qué quiere decir perdedores? Eso es una bazofia. Lo dicen muchos ganadores, esos que de pronto salen en la televisión con un whisky en la mano diciendo que les fascina la ética de los perdedores (...) Los pobres y los débiles suelen perder frente a los fuertes, pero eso no quiere decir que sean perdedores. Además, eso tiene que ver con el lenguaje abyecto americano del ganador y del perdedor” (Ángel Martín, 1997, 28). Nadie queremos perder nada, ni la vida ni la dignidad, pero siempre aparece el chulo prepotente que comenta la tontería de que le gusta la estética de lo perdedor.

Es cierto que en la sociedad viven héroes -vencedores a los que el éxito les acompaña y víctimas que tienen coraje y se revelan ante su infortunio- Pero no nos engañemos, la gran mayoría de nosotros somos como los personajes de esta novela, como el inspector, como la maestra, como los padres de las niñas, como la mujer del

inspector. Somos personas que cuando un mazazo del destino nos alcanza, no podemos o no sabemos reaccionar. Personas que sufrimos el desasosiego que sienten los personajes de esta obra, al ver que la violencia campa a sus anchas conviviendo y casi apoderándose de la solidaridad. Personas que sentimos que una gran mayoría de la población evita hacerse responsable, en la medida que le corresponde, de lo que ocurre a su alrededor. ¿Somos por eso unos fracasados, unos perdedores? O ¿Somos gente normal y corriente que lucha por sobrevivir?

Creemos que nuestra visión del héroe, y la de nuestro autor, no coincide con la del héroe clásico. En la sociedad de los noventa y todavía más en la actual, y, por extensión, en la narrativa de la postmodernidad, el único héroe que tiene cabida es el que se enfrenta al realismo de la vida diaria. Un héroe que sigue una ética que nada tiene que ver con la ética religiosa o la de los “valores” militares. Se trata de un héroe que se sobrepone a las dificultades que ha ido encontrando en la vida, siguiendo unos valores adquiridos de una ética civil. Éste es el inspector, un hombre de carne y hueso, que tras haberse dado cuenta de que los valores religiosos que le habían enseñado los Jesuitas no le sirven, y tras darse cuenta de que las grandes ideas por las que su padre había luchado no podían fundar un estado poderoso que se cimentase sobre esos valores que rigieran la sociedad, tras todo ello, decide construirse a sí mismo.

Nuestro personaje es un héroe de la posmodernidad, carece de nombre; es un hijo de rojo depurado, que se ha ganado su sitio en la vida siendo confidente de la Brigada Político Social, y que luego se hace policía (un hijo de rojo perseguido y apresado por la policía, que irónicamente se hace policía). Es un hombre “quemado” por sus largos años de destino en el País Vasco. Y a pesar de todo ello es el único que mantiene la lucidez suficiente como para darse cuenta de que los demás andan siempre buscando respuestas a todo; el padre Orduña las busca en la religión: “no aceptaba en el fondo de su corazón que Dios los permitiera” (p. 246) confiesa refiriéndose a los crímenes que se cometen. Ferreras, hombre de izquierdas, ateo que se pasa el tiempo meditando entre los cadáveres que disecciona buscando esa bondad originaria de los seres humanos. Y Susana, siempre obsesionada por comprender el motivo del abandono de su hijo, después de tantos años de entrega exclusiva. Todos buscan entender el porqué, pero “Tal vez no era necesario entender, y ni siquiera es posible, o en realidad no había mucho que pudiera ser comprendido, más allá de la cruda

evidencia de lo que sucedía (...)” (p. 247) El inspector es un individuo que siente la soledad, el abatimiento, la impotencia; que ve como lo que las antiguas ideologías que representan el padre Orduña por un lado, y su padre y Ferreras, por otro, se han desvanecido, y que la solución está en que cada individuo asuma su responsabilidad en una sociedad de derechos y valores igualitarios.

Pero él no es el único héroe de la obra, héroes son también Susana, que es capaz de enfrentarse al desencanto que vive día a día en el colegio gracias a alumnas como Fátima, serias, responsables, que todavía saben apreciar el valor de lo aprendido con esfuerzo. O su madre, una mujer que, a pesar del dolor que siente por la pérdida de su hija, mantiene la entereza suficiente como para atender con dignidad y educación a la maestra de su hija y al inspector. O el padre de Paula, hombre tierno que controla sus emociones y transmite cariño y seguridad a su hija cuando ésta es examinada por Ferreras. Incluso la misma Paula, niña tranquila y serena que mantiene la entereza suficiente como para seguir asistiendo a clase y salir todos los días con su padre y el inspector en búsqueda de su violador. O la anciana, la única que ha observado algo raro en el asesino, y que acude a prestar ayuda sin pensar egoístamente en las consecuencias negativas que ello pudiese acarrearle. Todos son héroes, porque todos asumen su responsabilidad y se rigen por unos valores cívicos laicos basados en un equilibrio entre los derechos y los deberes de lo colectivo que es en definitiva lo que es la democracia.

Son varias las historias que se interconectan y que le sirven al autor para mostrarnos, con un tono marcadamente moralizador, que efectivamente existen buenos y malos; inocentes y culpables; víctimas y verdugos, sin apenas intermedios. Nosotros, lejos de creer que están poco trabajados, e incluso que algunos sobran, pensemos que los personajes de esta novela, todos ellos están en función de una idea. Por lo tanto, aciertan los críticos cuando dicen que lo que Muñoz Molina hace es argumentar una reflexión moral. En este caso con los personajes; recordemos la clara intención didáctico-moral de la obra. Al igual que en el artículo Muñoz Molina defiende sus tesis mediante argumentos, en este caso, dado que nos encontramos con una novela, los argumentos son los propios personajes. El repaso de los caracteres trazados resulta muy ilustrativo a este aspecto.

■ *El inspector. Un niño perdido del franquismo.*

Comencemos con la figura del protagonista, un inspector, que al borde de la jubilación es trasladado desde Bilbao, donde se ha enfrentado a ETA y donde ha recibido constantes amenazas de los terroristas. Posee un pasado políticamente un tanto oscuro y tiene tras de sí una grave crisis familiar, un matrimonio fracasado debido al desamor y a la enfermedad mental que sufre su mujer por las constantes amenazas de ETA. Se siente culpable por haber traicionado a su padre, al padre Orduña y a su mujer.

Igual que el asesino carece de nombre, a lo largo de toda la obra le conocemos como “el inspector” o por la tercera persona desinencial y en el capítulo catorce por el indefinido “alguien”. Es un individuo solitario, ensimismado y crepuscular (siempre anda sólo por las calles, come y cena sólo en el Monterrey, vive sólo en su piso a la espera del regreso de su esposa del sanatorio; incluso cuando está acompañado por su mujer o por otros compañeros se siente sólo). Es como muchos de los protagonistas de Muñoz Molina, un héroe escéptico y cansado.

Ricardo Sanabre lo compara con Darman de *Beltenebros*, “solo que situado a este lado de la ley y con una biografía más actual” (Ricardo Sanabre, 1997). Se trata como hemos visto de un policía que ha pasado muchos años en el País Vasco, que se ha hecho policía tras estudiar Derecho y desempeñar labores de confidente –como Walker de *Beltenebros*– Su traslado a la pequeña ciudad de provincias en la que se ha educado es en parte una jubilación anticipada, al tiempo que es también una manera de alejarlo del continuo peligro de las amenazas de ETA. Por ello Sanabre lo compara con Solana de *Beatus ille* y Valdivia de *Beltenebros*; los tres casos son tres refugiados, tres personajes que se esconden por distintas causas para evitar ser asesinados.

Como hemos indicado, la obra está centrada en el presente, pero éste siempre es fruto de un pasado, por ello es inevitable que Muñoz Molina vuelva la mirada hacia él para poder explicar la personalidad de sus personajes. En este caso nuestro protagonista tiene un pasado doloroso y, en cierta medida, vergonzante. Ya hemos dicho que es hijo “redimido” de un rojo encarcelado tras la Guerra Civil. Muñoz Molina no ha elegido a un inspector cualquiera, sino a un personaje que, de nuevo, desde sus novelas, le permite hacer la revisión histórica que los políticos nos han

negado. Toma la figura de uno de los muchos “niños perdidos del franquismo”. Su intención es recordarnos que existieron, que aunque nadie habla de ellos, estas personas vivieron un gran trauma del que nosotros debemos resarcir mediante nuestro recuerdo.

El inspector es uno más de los niños cuyas vidas nos cuentan Ricard Vinyes, Montse Armengol y Ricard Belis en su obra (Carme Riera, Teresa Martín, Uxenus Álvarez, las hermanas Aguirre, Emilia Girón... son algunos de los 12.042 niños atendidos por el Estado)⁸⁴. Hacia 1942 estos niños eran tutelados por el Estado en escuelas religiosas o públicas. Auspiciado por los trabajos de un eminente psicólogo del momento, Vallejo Nágera, que pretendía demostrar que sus familiares -milicianos, republicanos o comunistas- padecían una enfermedad mental que les incitaba a ser unos seres malvados. Basándose en estos estudios “científicos”, el Estado los alejaba de sus familias y, gracias al Auxilio Social e instituciones como los Jesuitas, estos “niños perdidos” eran “recuperados” para la España del futuro y alejados de esta “perversión”.

Durante muchos años nuestro inspector ha borrado de su memoria esos recuerdos dolorosos y vergonzantes. Pero cuando ve la foto que el padre Orduña le enseña y lee “las líneas de su origen y la mancha con la que había nacido y el porvenir que se la asignaba, *hallándose su madre falta de medios e incapacitada por enfermedad y su padre cumpliendo la arriba señalada condena*, al leer eso sintió que enrojecía y que el padre Orduña iba a darse cuenta” (p. 125). Quiere negarse a sí mismo su pasado, por eso ante la foto no se reconoce, incluso le llega a decir al padre que él no es ya ese niño mísero, lleno de sabañones que hay en la foto. Pero los recuerdos muy a su pesar la vienen a su memoria. Recuerda como le separaron de su madre y le obligaron a montar en un “tren helado y lentísimo” y siente vergüenza y remordimientos por reconocerse en ese pasado. Asustado llegó al colegio de los Jesuitas en Mágina, “un chico flaco, (...) con la cicatriz de una pedrada muy visible entre le pelo rapado, con alpargatas, con calcetines grises, con un mandil gris (...) con sabañones en las manos y en las orejas, con grandes ojos de asombro y desamparo (...)” (p. 70). Así lo vio por primera vez el padre Orduña, y sintió piedad por él al verle tan débil.

⁸⁴ *Los niños perdidos del franquismo*, Televisió de Catalunya, S.A., Barcelona, 2002.

En ese colegio le educaron como a los demás, a golpe de palo, castigo y hambre, “(...) os pegábamos (...) con la mano abierta en la cara (...) Os amenazábamos con castigos del Infierno (...) por si no había bastante miedo y desgracia en vuestras vidas os administrábamos más, qué vergüenza”. (p. 124) le confiesa el padre Orduña arrepentido por todo el daño que pudo haberles causado. “Teníamos que enderezaros, que cristianizaros –dijo el padre Orduña-. Nos decían que os enviaban aquí para que os arrancáramos la mala simiente que vuestros padres os habían inculcado en el alma. Éramos como misioneros, como evangelizadores”. (p. 126) Recordemos que el Estado de Franco, siguiendo los criterios dictados por Vallejo Nágera, consideraba que los rojos eran inferiores mentalmente, unos perversos que favorecían el resentimiento, y todo ello debido a un “problema” de sus “cualidades biopsíquicas que le inclinaban al fanatismo político democrático-comunista” (Antonio Vallejo Nágera, 8-10-38, 172, en Ricard Vinyes, Montse Armengol y Ricard Belis, 43). Por eso los niños eran separados de sus madres si estas “carecían de medios” para poder alimentarlos, y sobre todo si estaban presas.

Los religiosos se ofrecían a redimirlos, como dice el padre Orduña, a cristianizarlos; y lo hacían con “prácticas violentas amparados en la legislación de naturaleza ideológica, pero encubiertas y desfiguradas por una aparente intención misericordiosa de protección de esos niños” (Ricard Vinyes..., 2002, 61). Pero no lo hacían por amor cristiano; esos niños suponían una interesante fuente de ingresos. El Estado les pagaba cuatro pesetas diarias por cada plaza de hijo de recluso. Gasto que era “costeado” con las correspondientes deducciones salariales del trabajo de los encarcelados en los talleres o en los muchos proyectos del Estado (el Pantano de Yesa o el Escorial, pueden ser unos buenos ejemplos).

En estas instituciones -el Auxilio Social, los Jesuitas, el Patronato de San Pablo...- se les “formaba” y se les enseñaba sobre todo a rezar y a repetir las consignas del Régimen. Y, en muchos casos, se les enseñaba a rechazar e incluso odiar, no sólo, el pasado de sus padres, como es el caso de nuestro inspector, sino lo todo lo que ellos representaban. Sienten por su pasado vergüenza, oprobio... llegando incluso a renegar de ellos y tomar como camino de vida el opuesto al de sus progenitores. ¿Acaso no es eso lo que el inspector ha hecho? Él, hijo de rojo encarcelado, decide estudiar Derecho, y quiere ser apolítico, lo que ya supone una desgracia para su padre. Pero es que

además, se hace confidente de la Brigada Político Social, y finalmente, elige como trabajo ser inspector de policía, perseguir a delincuentes y encarcelarlos en el mismo lugar que lo había sido su padre. Cuando habla con el padre Orduña, siente que éste le echa en cara haber elegido este camino, y ante la pregunta de si su padre lo sabía, él responde, “Murió antes de que yo terminara Derecho. Pero bastante desgracia le parecía ya que un hijo suyo quisiera ser abogado y apolítico (...) Apenas lo veía” (p. 127)

Al alejarlos de sus padres, no sólo les privan de poder educarlos según sus ideas, sino que les quitan el cariño de un padre, un cariño, al que todo hijo tiene derecho. Y si podían encontrarse de nuevo tras la excarcelación del padre -si éste no había sido ejecutado o si el niño no había sido dado en adopción tras cambiarle el nombre- si se reunían de nuevo como una familia, la relación entre padre e hijo era imposible, no sabían como comunicarse. “Tantos años separados sin saber qué era la convivencia familiar...eran dos desconocidos”, comenta uno de los entrevistados por los tres periodistas catalanes (Ricard Vinyes..., 2002, 136). A nuestro inspector, como a los otros niños se lo robaron todo. Es cierto que a él le dieron un carrera, un trabajo “digno”, pero en realidad, le robaron lo esencial, su personalidad. Y es por eso por lo que nuestro héroe es así, solitario, ensimismado y crepuscular.

Realmente no sabe quién es, aunque al padre Orduña le diga “Claro que se quien soy. Puede que quien no lo sepa sea usted. Aquel que usted conoció no existe. Por suerte, desde luego” (p. 122) Se niega a ver su pasado, y por otra parte se castiga a sí mismo pensando que tanto su padre como el padre Orduña creen que los ha traicionado. Es un hombre que sufre, exiliado de sí mismo; que ha soportado la amenaza del terrorismo etarra, que finalmente le intentará asesinar. Este personaje soporta el desencanto amoroso de su primer matrimonio y el de toda una vida que le han “hecho” vivir y con la que nunca se ha sentido identificado. Un poco antes de su regreso del País Vasco ha intentado rehacer su vida, ha dejado el alcohol, bálsamo de un miedo con el que vivió muchos años. Pero sólo cuando recupere sus recuerdos, cuando regrese a su vida, y sobre todo gracias al amor por Susana Grey conseguirá la “salvación”. Esta novela es la historia de un psicópata asesino, pero también la de las relaciones que sostienen el inspector del caso y la maestra de una de las víctimas, Susana Grey.

■ *Susana Grey. El desencanto de la enseñanza.*

Mujer de unos de treinta y siete años, verdadera epicureista, amante de la belleza y de los pequeños placeres que nos da la vida. “Dependía, para sus estados de ánimo de la porcelana de las tazas del desayuno, de la calidad del pan y del aceite con que se hacía una tostada y del sabor del zumo de naranja,” (p. 196) “(...) le influían (...) los detalles menores, la fealdad o la belleza de los lugares o de los objetos que la rodeaban(...) (p. 92). Sufre ante la fealdad y el abandono que se respira en la sala de profesores de su colegio. Se resiste a doblegarse a la monotonía y el conformismo del colacao con galletas en baso de duralex, alrededor de una mesa camilla, “(...) en invierno, en una de las mesas camilla de la sala de profesores, algunas maestras, durante el recreo, se tomaban un vaso de colacao con galletas que habían traído de casa envueltas en papel de aluminio, se abrigaban con las faldillas para recibir el calor del brasero eléctrico (...) y eso a ella la producía una desolación desde luego ridícula (...)” (p. 92). Se resiste al desencanto que le trasmite todo lo que le rodea, “(...) un aire gastado, tan gastado como el mobiliario o los libros o las instalaciones sanitaria, tan cansado como todos ellos, los maestros, más exhaustos al final del día (...) (p. 84) A pesar de que todo lo que le rodea está pintado en grises, ella desde su pequeño rincón procura teñir de colores el día a día –lee poesía, historia, arte, escucha música, se deleita con un buen vino...- no permite que la cotidianeidad le aplaste.

Nada más acabar la carrera consiguió una plaza de maestra en una pequeña ciudad de provincias de la que era su marido y en la que siempre se ha sentido extranjera. Se casó muy joven con un progre “papanatas”, que minaba su personalidad dictándole lo que debía o no hacer, incluso pretendía dictarle sus pensamientos. Tuvo un hijo muy joven, y, muy joven fue engañada y abandonada por su marido. Años más tarde ese niño al que educa ella sola, decide abandonarla e irse a vivir con el padre. Estos abandonos, pero sobre todo el de su hijo, le obsesionan, preguntándose constantemente el porqué.

La llegada de un inspector procedente del Norte y el asesinato de una de sus alumnas hacen que los cimientos de esta vida anodina se derrumben. En la primera cita con él, alentada por el vino, le cuenta su vida. Ha vivido los últimos diez años sola “venciendo cada día el cansancio de volver de la escuela, la inercia de dejarse llevar

por la fatalidad monótona y no muy desapacible de una vida que ya parecía haber alcanzado su forma definitiva” (p. 222). Continúa viviendo en esa ciudad por inercia, a pesar de que nada le une a ella. Cuando conoce al inspector, el deseo de seguir viviendo se despierta en ella. Está decidida a rehacer su vida, a poner todo de su parte para seguir creyendo en el amor y tener de nuevo ilusiones. Es ella la que cita al inspector en la “Isla de Cuba”; ella la que le da el primer beso; ella la que le cita en su casa; ella la que le plantea mantener una relación incluso como amantes y, es ella en definitiva la que no está dispuesta a dejar perder la ocasión.

Como decíamos, esta novela es la novela de un asesinato, pero lo es también la de la relación amorosa entre Susana y el inspector. Una relación intensa que apenas dura unos meses. Al final de la obra, cuando Susana prepara su marcha de la ciudad, se despide del inspector. Por un instante el lector cree que éste va a dejarse llevar por las obligaciones convencionales con su esposa recién salida del sanatorio; pero otra vez el destino trágico, un atentado, le devuelve de nuevo a los brazos de Susana y nos deja con la esperanza de un final feliz. Creemos que, siendo el segundo hilo conductor de la obra, Muñoz Molina no desarrolla del todo esta relación. Los lectores nos quedamos esperando una mayor implicación en la historia.

Es posible que estemos ante una trama amorosa de la que se podría escribir otra nueva novela, y ante un personaje que Muñoz Molina podría haber desarrollado mucho más. La maestra presenta unos matices muy ricos –desencanto, rebelión ante el marido, frustración ante la traición del marido, pero sobre todo ante la del hijo...- que quedan meramente expuestos. Es una mujer que no tiene espacio para crecer en la novela, (la relación con su hijo está escasamente abocetada; la que mantiene con Ferreras⁸⁵, el forense, apenas si es enunciada). Coincidimos con Jordi Gracia y con Santos Sanz Villanueva al pensar que estamos ante un personaje con fuerza suficiente como para ser protagonista de esta segunda novela, la novela que ellos consideran que aparece en la sombra, la que nos relataría sus experiencias sentimentales, sus frustraciones y esperanzas.

⁸⁵ Esta relación entre Ferreras, Susana y el inspector nos remite a otras obras de nuestro autor y nos remiten a otros tipos femeninos –Mariana e Inés de *Beatus ille*, Lucrecia en *El invierno en Lisboa*, Rebeca Osorio en *Beltenebros*. Esta afinidad y otras que ya hemos ido anunciando nos descubren la profunda coherencia del mundo narrativo de Muñoz Molina, su fidelidad a unos procedimientos constructivos, su fidelidad a unos motivos temáticos y la forma de ver el mundo desolada y poblado de seres desencantados, lastrados por una culpa, pero que a pesar de ello siguen enfrentándose al día a día.

Pero tal vez no sea esto lo que Muñoz Molina pretende, recordemos que para él los personajes son argumentos, y en este caso Susana Grey nos presenta uno de los temas que más obsesionan a nuestro autor: la defensa de la enseñanza pública. En no pocas ocasiones le hemos leído declaraciones en las que lamenta el descrédito en el que este sector ha caído en nuestra sociedad. Él considera que maestros y profesores son un pilar básico. Un Gobierno de izquierdas debe invertir dinero y esfuerzos en la educación de los ciudadanos del futuro; debe tener uno de sus puntos fuertes en la defensa y en el apoyo material e intelectual de la enseñanza pública. La cultura (la música, el arte y la literatura) no llega a las personas mediante exposiciones costosísimas y multitudinarias, sino mediante el apoyo al trabajo de los docentes, para que éstos puedan inculcar en sus alumnos el amor a la cultura, y que, cuando éstos vean un cuadro, escuchen una partitura o lean un libro, sepan no sólo apreciarlo, sino que disfruten de su belleza.

Susana Grey es digna representante de ese sector de profesores y maestros que se resisten a tirar la toalla; que a pesar de ver que su trabajo diario no obtiene la respuesta que esperan, no se rinden y siguen luchando día a día. Su recompensa son esos pocos alumnos que, como Fátima, son amantes del aprendizaje; que disfrutan oliendo los libros nuevos, las pinturas de madera recién estrenadas; que se recrean haciendo las tareas con minuciosidad, sin buscar la recompensa inmediata; “Le gustaba mucho el olor de los lápices y de los cuadernos, la modesta voluptuosidad del olor de la goma, (...) Le bastaba desplegar encima de la mesa sus cuadernos y sus lápices para sumergirse en una laboriosa felicidad (...)” (p. 49). Fátima era una muchacha serena, hija de obreros que sabía apreciar el esfuerzo que costaban las cosas, se ocupaba de sus hermanos pequeños mientras su madre estaba fuera; “era la serenidad que aprendían antes los hijos de las familias trabajadoras; los acostumbraban desde pequeños a la conciencia del esfuerzo y del valor de la cosas (...) y sin darse mucha cuenta (...) llegaban a los nueve o a los diez años con un instinto de responsabilidad que en las últimas generaciones ha desaparecido sin dejar ni rastro” (p. 55) Hoy son escasos los niños y adolescentes a los que sus padres les han enseñado el valor del esfuerzo personal, el respeto y admiración al trabajo de su profesor, y a asumir la responsabilidad de sus actos. “Hace quince o veinte años los niños de esta clase eran más fuertes. Tenían una noción del trabajo y de la solidaridad. Ahora son un poco menos pobres que antes, pero no tienen nada y no saben defenderse.” (p. 55) Muy al

contrario, los niños y adolescentes de hoy están acostumbrados a conseguir todo con rapidez “virtual”, a no tener frustraciones y a considerar que los demás -padres y profesores incluidos- están a su servicio, es decir, a esperar que todo les sea aceptado y perdonado.

Enfrentarse todos los días a este tipo de alumnado y ver que, ni la sociedad, ni el Estado apoyan una labor de titanes como es la enseñanza, hace que no pocos profesores se sientan desanimados. En una visita del inspector al colegio, Susana Grey le cuenta sus impresiones, pero temiendo que no la comprenda. La sociedad se lo exige todo a esos profesores que se ocupan de los ciudadanos del futuro, pero a cambio no les da ni siquiera comprensión; todo lo contrario, siempre les acusan de los fracasos obtenidos. El ambiente que se respira en esa aula tras haberse ido los niños a su casa es un ambiente de desencanto. Es un aula de reciente construcción pero en la que todo parece viejo y ajado porque los materiales son de mala calidad; ese ambiente que transmite lo “gastado y maltratado, reciente y ya decrépito, hecho con materiales muy baratos (...)” se contagia a los enseñantes cansados de desarrollar su trabajo sin dignidad.

A pesar de ello, Susana es ese tipo de profesores y maestros que no se dejan vencer por ese desencanto, y que día a día siguen luchando por defender su confianza en una enseñanza pública laica, propia de una sociedad secularizada. Una enseñanza que se enmarca en nuestra Constitución, que tiene por objeto “el pleno desarrollo de la personalidad humana en el respeto de los principios democráticos de convivencia y a los derechos y deberes fundamentales”. A pesar del desgaste diario, Susana Grey sigue pensando que su labor es formar e informar a sus alumnos; ensañarles la importancia del esfuerzo y del sacrificio para tener éxito, y para ello se “agarra” a esas “Fátimas” que le hacen creer todavía que su esfuerzo merece la pena, “ Fátima, su devoción hacia ella, su talento infantil para la laboriosidad y la dicha, la habían rescatado más de una vez del desengaño y la desgana hacia su trabajo (...)” (p. 277). Se mantiene con esperanza a pesar de “la mesa camilla, a pesar el colacao en duralex y a pesar de las galletas en papel albal”.

A Través de este personaje Muñoz Molina nos transmite su concepción de la enseñanza como la transmisión de la amistad cívica, la fraternidad, el compromiso, la comprensión, la tolerancia... valores que hemos heredado de Montaigne, de Rousseau,

de Jovellanos o de la Institución Libre de Enseñanza, valores que debe defender una enseñanza pública apoyada en primer lugar por el Gobierno, y como consecuencia por toda la sociedad. Procedente de esta tradición liberal es consciente del papel de las mujeres, y es la única que parece poder construir un futuro sensato.

■ *El asesino. La violencia en la sociedad.*

La obra tiene un arranque de novela policíaca que deriva hacia una reflexión contra la violencia y los desbarajustes que provoca en quienes la padecen. Esta violencia la ejerce nuestro coprotagonista, el asesino, un psicópata atormentado, insomne, nocturno, enmascarado y definitiva e irreversiblemente en posesión de un sórdido instinto destructor. Tiene la apariencia de un ciudadano normal, su mirada es como la de cualquiera, de ahí el lema de toda la obra, la búsqueda de una mirada que lo delate.

Acusan a Muñoz Molina de recrearse de forma morbosa en los actos del psicópata co-protagonista de la novela, con la intención de vender y de seguir la estela del “más vulgar cine de acción” (Francisco José Súnier Iglesias, 2000). Quienes hacen estas acusaciones son lectores que no han entendido la novela y que saben poco de la obra en general de Muñoz Molina. Una lectura atenta nos permite ver que lo que en ella pretende es todo lo contrario, poner en tela de juicio la aceptación de la violencia como algo normal e inevitable; demostramos que lo que domina en nuestro entorno es el desprecio por los demás, la celebración de la crueldad y el miedo del desvalido ante el violento. “Y es que esta reflexión siempre me ha interesado mucho. En las sociedades donde desaparecen los vínculos de solidaridad, inmediatamente surge la violencia. Creo que ha triunfado una ideología muy dañina, que es la ideología del desprecio al otro, (...) nunca ha habido tanta celebración de la crueldad, tanta gente dispuesta a encontrar argumentos y legitimaciones dudosas para justificar la muerte” (Juan Manuel de Prada, 1997, 21). Estas palabras pronunciadas en la entrevista concedida a Juan Manuel de Prada, vienen a confirmarnos que su intención es bien distinta a la que le atribuyen.

Quiere hacernos ver a los lectores la “facilidad” con la que en nuestra sociedad se actúa con crueldad, y como, junto a ese numeroso grupo de personas que sienten satisfacción ejerciéndola, se encuentran quienes se complacen recreándola de forma

morbosa,⁸⁶ representados en la obra por una periodista rubia, especialista en telebasura, que monta un show durante el entierro de la niña, y se acerca a los hechos con la intención de secar “carnaza”⁸⁷. Pero sobre todo quienes verdaderamente le preocupan somos el resto de la sociedad, para quienes la violencia y la crueldad han llegado a ser tan normal, que apenas vemos algo que nos llame la atención. Cada uno de nosotros vamos por la vida sin ocuparnos de los demás, somos seres insolidarios, que no miramos más allá de nuestros propios intereses. Por eso nadie vio nada raro, nadie se paró a mirar al asesino con su víctima paseando por la calle y actuando impunemente ante todos. Sólo la vieja, la mujer de pueblo, vestida dignamente con sus ropas de hace algunos años. Sólo ella ha mirado, se ha preocupado por lo que ha visto, ha acudido a la comisaría, ha permanecido esperando a pesar de la actitud de indiferencia de los policías, ha “perdido” su tiempo para poder ser solidaria, se “ha metido donde no le llaman” se ha comprometido a ayudar a la policía para encontrar al asesino. Estos valores son los que nuestra sociedad ha perdido con su entendimiento erróneo de la modernidad.

Se le acusa de haber declarado que su pretensión en contar la realidad de la violencia desde la perspectiva de las víctimas, y de que, sin embargo, a lo largo de numerosas páginas se centra en la personalidad del asesino, del que salvo su nombre, conocemos todo -el tamaño de sus manos; sus uñas negras y medio rotas por el duro trabajo en la pescadería; el terrible olor que tienen siempre a pescado, a pesar de lavarlas con jabón y agua bien caliente; el tamaño de su miembro sexual...- Sabemos como se despierta, más bien como pasa sus noches de insomnio; como se ducha; como hizo la mili... Sabemos todo de sus padres -sus zafios modales de viejo; sus mediocres dentaduras postizas; cómo su padre aprovechó su enfermedad para prejubilarse y obligarle a él a asumir el negocio dejando de estudiar- Sabemos cómo es incapaz de superar la presión sexual que ejerce la sociedad y como tiene que recurrir a una navaja y a violar a niñas para poder superar su trauma.

El hecho de que carezca de nombre, como carece el inspector y el etarra, se debe a que los tres son alegorías de los tres grandes temas de la obra. El inspector lo es

⁸⁶ Recodemos de nuevo las polémicas con Ramón de España y Javier Marías a raíz de los estrenos de *Asesinos natos*, de Oliver Stone, y *Pulp fictio*, de Tarantino.

⁸⁷ Creemos que a quien ataca sin nombrarla es a Nieves herrero, la periodista que hizo lo mismo en el entierro de las niñas de Alcocer en enero de 1993.

del la identidad perdida y del desamor. El terrorista de la lacra social que ataca nuestra sociedad desde el franquismo. Y el asesino representa la falsedad de las apariencias y la crueldad en estado puro. Por eso no necesitamos saber sus nombres. Pero, en el caso de los protagonistas más relevantes de la obra: inspector y asesino, si necesitamos conocerlos con todo detalle. No se trata de un asesino de un thriller americano, en el que el interés se centra en la investigación del asesinato; sino de una novela en la que el interés se centra en el asesino, un enfermo que ejerce la crueldad sin impunidad; pero sobre todo, en lo que hace verdadero hincapié es en las víctimas.

Y por lo que respecta al excesivo detallismo en la persona del asesino, creemos que para llegar a entender el motivo de sus actos, para llegar a entender el funcionamiento de su mente de psicópata, es necesario saber todo lo referente a su persona. El asesino actúa con una doble personalidad, unas veces es casi eclesial ante los ojos de quien lo conoce: educado, amable, respetuoso, un tanto pusilánime. Pero esta realidad oculta su verdadero yo, es un acomplejado, un perverso sexual y un amargado que odia a todo el mundo, comenzando por sus “viejos”. Por eso saber todo lo que podamos de él nos hará tener una idea clara de su verdadera personalidad.

Sus rasgos físicos –las manos enrojecidas y malolientes a pesar de sus intentos de quitarse la peste, “Las manos limpias, las manos blandas de tanta humedad, las manos rojas del trabajo y del frío, (...) las uñas siempre con un borde negro, a pesar del jabón y del agua caliente, (...)” (p. 259); el corte de su cara, que más bien se corresponde con la de un buen muchacho, “(...) que buen hijo, oyó una vez que la vecina le decía a la vieja (...)” (p. 207); su baja estatura, y sobre todo el pequeño tamaño de su pene, que ha de suplir con la navaja que abulta en el ajustado pantalón y que le da confianza y excita, “Con más polla y menos navaja me gustan a mi los tíos” (p. 410) le grita la prostituta a la que amenaza con ella tras comprobar que va a ser incapaz de mantener relaciones sexuales- todos estos datos son relevantes, nos muestran a un ser físicamente acomplejado.

Su entorno, familiar y social también son relevantes. Es hijo único de unos humildes comerciantes que tiene un puesto de pescado en un mercado en la parte vieja de la ciudad. El padre enfermo aprovechó su invalidez para jubilarse, y le dejó el negocio familiar a su hijo, que se ve obligado a abandonar los estudios y a trabajar en algo que no le gusta. Se siente frustrado, “Carrera no se le pudo dar, pero por lo menos

sí que un buen oficio para ganarse la vida en lo mismo que su padre” (...) qué sabrían lo que es una carrera (...)”(p. 208) ““(…) A llevarse el dinero con las manos limpias, sin madrugar ni mojarse ni morirse de frío (...) dinero limpio, mágico, instantáneo, no monedas calentadas en la mano de una vieja temblona ni billetes sudados, dinero electrónico,” (p. 214) Siente rabia y rencor contra todos por no poder disfrutar de lo que los demás tienen al alcance. Se considera inferior a los “señoritos bien” que trabajan en oficinas o comercios de lujo.

Se revela contra su suerte que no le ha permitido salir de un entorno social y familiar que desprecia, él a diferencia de Manuel de *El Jinete polaco*, no es capaz de romper la cadena opresora que le ata a un destino que no desea, y tiene que seguir en el barrio, con un oficio, el de su padre que acaba odiando. Este rencor que experimenta por sentirse prisionero de su destino, lo pone de manifiesto Muñoz Molina mediante el uso del estilo indirecto libre que permite adentrarnos en el pensamiento de nuestro personaje y observar su desequilibrio. Este desequilibrio lo percibimos cuando leemos la magistral combinación de esperpento y animalización con que describe su trabajo diario, “(...) de un lado para otro, entre estrépito de camiones de los mayoristas y los charloteos de gallinas de las mujeres, siempre mirando ojos y bocas de mujeres que gritan y ojos y bocas abiertos de pescados, ojos redondos con mirada de muertos y bocas descoyuntadas con filas diminutas de dientes que desgarran la piel de las manos, siempre sonriendo, aunque por dentro tenga ganas de vomitar o de hincar un garfio en esa boca abierta y pintada (...)” (p. 206) Es el pensamiento trastornado de un insomne, acomplexado y rencoroso, que apenas se puede mantener de pie a base de café y licor.

Se avergüenza de sus padres a los que ve como viejos que viven en el pasado y que no han sabido adaptarse a las modernidades de la sociedad actual, “(...) se quitaba la dentadura postiza y la dejaba en la mesa, las encías rosas y los dientes sucios de pizcas de comida (...) el muy puerco, no le ajustaba la dentadura y le la iba dejando siempre por ahí, en cualquier sitio, y también el vaso de plástico donde la ponía a remojo, que ni siquiera era un vaso, sino una botella de agua mineral cortada por la mitad, el muy rata (...)” (p. 181) Se avergüenza de su incultura, “Dice water siempre, nunca cuarto de baño, los dineros en vez de el dinero, los huesos de la boca en vez de los dientes, y dice hacer de cuerpo y regoldar y paéres en lugar de paredes, Qué bestia,

parece que se hubiera criado en un cortijo en una cueva de la sierra”. (p. 183) Ve a sus padres como unos viejos que le coartan su libertad, ellos son los culpables -por vivir en ese barrio, por tener ese negocio tan sucio, por no ser más jóvenes, por no ser más modernos, por no haberle dejado estudiar, por no tener educación, por no morirse de una vez- son los responsables de que él esté donde está sin posibilidades de futuro.

Este exceso de detallismo les sirve a los críticos para acusar a Muñoz Molina de presentarnos al asesino como víctima de la sociedad. Joven de voz femenina, mal dotado sexualmente, condenado a trabajar en un trabajo durísimo, sin posibilidad de mejora, obligado a dejar sus estudios que le podrían haber permitido alcanzar otras metas laborales. Viviendo en una familia lúgubre y sórdida, supliendo este ambiente opresor con el alcohol, reemplazando sus carencias sexuales viendo películas porno y escuchando un programa sobre sexo en la radio. Un hombre con semejante presión de la sociedad -solo, con un falo pequeño, condenado al fracaso y a la amargura frustrante de los cines porno y las películas de vídeo- es en cierta medida víctima de su destino. No se le acusa de justificarlo directamente, sino de mitigar su culpa, al presentarlo como un pobre desgraciado refugiado en el alcohol, y encima “lunero”.

No lo vemos nosotros de esta manera. Creemos que lo que pretende Muñoz Molina no es paliar su culpabilidad, sino mostrarnos que todos nosotros somos producto de nuestro pasado, del propio y del heredado. Que esta sociedad insolidaria que vivimos, en la que se prima lo moderno, por encima de todo lo demás, igual que produce héroes como el inspector, produce monstruos como el asesino; y que todos somos responsables en la medida que nos corresponde. Debemos procurar que los monstruos sean menos que los héroes. Y que cuando menos, cuando actúen no lo hagan con impunidad, “todos tenemos que exigimos lo mejor, y afrontar las responsabilidades de cada uno” (Toni G. Iturbe, 1997); y no buscar excusas absurdas para justificar lo que es injustificable, ésta y no otra es la clara intención de Muñoz Molina.

Tal vez tenga razón Jordi Gracia cuando dice que el mejor momento del personaje del asesino es cuando desafía a la sociedad, con esa voluntad de vencer la ley y el orden, con esa “frialidad enfermiza con que logra zafarse del riesgo de sus arriesgadas excursiones (...)” (Jordi Gracia, 1997, 120). Esas secuencias en las que le vemos actuar en las escaleras donde secuestra a la segunda niña; el recorrido de las

calles impunemente hasta el terraplén en donde la deja abandonada creyéndola muerta como a Fátima, nos muestran a un psicópata perfecto, un enfermo que cree estar viendo por segunda vez una película en la que es protagonista.

El asesino actúa arrastrado por una fuerza que no controla, por la excitación y la valentía que le producen el alcohol, la navaja y el rencor hacia todos. Se siente impune, nadie sabe nada, él es como el asesino de *El silencio de los corderos*, película que ha visto numerosas veces. Él quiere hablar con el inspector jefe como lo hace el protagonista de esa película. Se cree protagonista de su propia película, “si él quiere, si le da la gana, si le sale de la punta de la polla, cualquier cosa que se ocurra puede hacerla y no pasa nada, parecerá luego que ha soñado y sin embargo será real, saldrá en los periódicos y en el telediario de las tres” (p. 212) Es este afán de protagonismo es lo que aprovecha el inspector para cazarle, tras en segundo caso de violación. Al ver que la prensa no dice nada, llega a creer que todo es irreal, o bien que los policías se ríen de él, por eso acude al lugar de los hechos, para comprobar que todo ha sido verdad y que el cuerpo de la niña está todavía allí.

El final de este personaje es también muy ilustrativo. En una entrevista que mantiene con el inspector, el asesino le confiesa que él se sabe inocente, gracias a los Hermanos Salvadores, seguidores de las nuevas religiones, que le hacen creer que él no es responsable, sino que la responsabilidad recae en la maldad del demonio que actúa a través de sus horribles y sucias manos, “Yo no fui. Fueron mis manos, fue mi cuerpo, pero yo no. Fue el demonio. El Enemigo. Él se había apoderado de mí. Léalo en el Libro. Aquí viene explicado todo. Yo soy inocente” (p. 460). Parece que el autor le da la bendición. Pero Muñoz Molina no le está dando su bendición, lo que él hace es utilizar este final como una parábola, es decir, al transferir la responsabilidad de sus crímenes a una supuesta fuerza demoníaca, nos denuncia que hay una conciencia social de irresponsabilidad, incapaz de trascender las fuerzas que amenazan con destruirla, y así poder enfrentarse a ellas.

Al mismo tiempo, esta escena le sirve para poner en tela de juicio el funcionamiento de la justicia, que presta a los verdugos todos los servicios que necesitan –psicólogos, asistentes sociales, abogados, psiquiatras, médicos- pero pronto se olvida de las víctimas. No sólo critica esto, sino también, el que “Con poco más de treinta estarás otra vez en la calle y harás lo mismo que has hecho esta vez, y si

vuelven a atraparte estarás otros pocos años y serás todavía un hombre fuerte y dañino cuando te suelten de nuevo, si no quiere tu Dios que te hayas muerto antes” (p. 462) La justicia actual permite a nuestro asesino, que tras un largo proceso de tres o cuatro años, el preso será juzgado, y después de una breve condena, en la que no se habrá recuperado de su enfermedad, de nuevo volverá a asesinar a nuevas víctimas.

La justicia divina le ha comprendido y perdonado, “(...) Pero ahora leo el Libro, digo las oraciones y cierro los ojos y me duermo, el Ángel del Señor me trae la misericordia del sueño porque mi espíritu está en paz (...) no tengo que responder ante las leyes de los hombres sino ante la ley de Dios, y él sabe que me puso a prueba y que soy inocente (...)” (p. 461) ¿Qué ocurre en nuestra sociedad en la que, a pasar de estar en un Estado laico, siguen teniendo tanto poder sobre los hombres estas supersticiones religiosas que, lejos de enseñar a los ciudadanos a ser conscientes de sus actos, los justifican? En una sociedad democrática como la nuestra, la justicia que debe funcionar es la de los jueces, pero ésta es demasiado lenta y “considerada” con los verdugos, y olvida a las víctimas. Y mientras, la justicia divina redime y perdona al culpable, evitándole con ello ser responsable de sus actos. ¿Es esto una muestra de nuestra modernidad?

En los años noventa cuando se escribió la novela, incluso aún hoy, se puede detectar la sensación de que hay un sector de la población que se interesa mucho más por los asesinos, sean estos terroristas o no, que por sus víctimas. Por otra parte, se puede percibir cierta conmiseración por aquellos, producto de unas circunstancias sociales, familiares o políticas que podrían diluir su culpabilidad, en tanto que, al eximir de culpa a los asesinos, en cierta medida, se “culpabiliza” a las víctimas. Es contra esto, contra lo que lucha Muñoz Molina en esta novela. A pesar de que, como hemos visto, se despliega con detalle las circunstancias sociales y familiares del asesino, a nuestro asesino se le juzga y se le condena. Sus traumas, sus complejos no justifican bajo ningún concepto sus actos. Ante un comentario del inspector, “- Probablemente no es capaz de hacerlo con una mujer adulta” Susana Grey le “acusa” de estar justificando al asesino. “-No me diga que están enfermos –dijo la maestra con un acceso de dignidad y de rabia-. Que no pueden evitarlo. Es como decir que esos militares serbios de Bosnia no pueden vencer el impulso de matar y violar mujeres.” El

inspector le contesta que no es eso lo que él estaba pensando, tan sólo pretende entender, en ningún caso justificar.”- No pensaba decirlo.” (p. 140)

El asesino es pues una presa del complejo sexual, se sabe empleado modelo, explotado por la situación, hijo de obreros jubilados anticipadamente y anulados por los programas de televisión. Es el asesino perverso que encontramos ahora pero que podemos hallar en la tradición de la literatura realista del XIX.

■ *Fátima y Paula. Las víctimas*

La escritura ética de Muñoz Molina no le consiente la menor correspondencia con la brutalidad y por ello hace al asesino un ser despreciable, sin coartada posible, ni relativista ni estética. Al mismo tiempo vuelca toda su piedad en las víctimas, en su sufrimiento y sobre todo en el de su entorno. Ignacio Echevarría le acusa de sentimentalidad, de exhibir el horror para abjurar de él al final, mero populismo sentimental. Según él, Muñoz Molina explota en su favor la unanimidad del victimismo, la mezcla entre solidaridad, pena e indignación (Ignacio Echevarría, 1997, 41). Se trata de una acusación sin base alguna, el propio autor ha declarado en no pocas ocasiones que los verdugos no le interesan, que desprecia esa fascinación que la sociedad tiene por los verdugos, “me parece grotesca. Le han dado al asesino y a la crueldad un prestigio que no merecen. Ese “glamur” de Hannibal Lecter, de *El silencio de los corderos*, es deplorable.” (Ángel Martín, 1997, 28). A él no le interesan los verdugos que proliferan en la literatura actual, sino las víctimas. Esta no es una afirmación hecha por compromiso, sino que a lo largo de la obra podemos constatar que es cierto este sentimiento de solidaridad hacia las dos niñas y su entorno. La investigación de los crímenes se nos presenta sobre todo desde el punto de vista de las víctimas.

A Fátima, la primera niña la conocemos cuando ya ha sido violada y asesinada. Lejos de mostrárnosla como un cadáver a partir del que se sigue una línea de investigación; la vemos en carne y hueso a través de las palabras de cariño y admiración de quienes la querían, pero también a través de la piedad y la rabia que sienten el inspector y Ferreras ante su dramática muerte. Muñoz Molina no se desentiende de ella, sino que nos la muestra como fue, le da corporeidad en la novela. La vemos en el salón de su casa haciendo los deberes, concentrada a pesar del volumen

excesivo de la tele; pidiéndole dinero a su padre para una cartulina y unas ceras; en la papelería oliendo deleitada el perfume de los materiales de trabajo; en el colegio sentada en su pupitre o recogiendo la última los libros y cuadernos, atenta a lo que le dice su maestra. Fátima es una niña de las de antes, hija de obreros que ha aprendido la responsabilidad de esos niños del pasado, “y que en las últimas generaciones ha desaparecido sin dejar rastro” (p. 55). Es una buena alumna, que disfruta con su trabajo, es sensata y seria, virtudes impropias hoy en día en los niños de su edad.

La primera vez que la vemos en el terraplén, es un cadáver “amarillento, amoratado, desnudo y flaco” (p. 17) A esta imagen pronto se superpone la que dejan sus fotos y el vídeo de la Comunión en la retina del inspector, “parecía una novia”. Pero es más, cuando es encontrada por la policía, Muñoz Molina no nos presenta su cadáver de forma dramática, sino que lo hace con delicadeza, sin detenerse morbosamente en los detalles más escabrosos, pasando por ellos con ternura. El gesto de su boca y toda ella transmiten dolor, un terror “intolerable” y evidentemente transmiten compasión, pero nunca morbosidad. “Durante un segundo pareció que los ojos miraban, deslumbrados por la cercanía de las linternas, delgados gajos blancos, sin pupilas, fugazmente revividos bajo las pestañas infantiles. La boca abierta era un crudo gesto de terror tan intolerable como las piernas muy separados o la torsión excesiva de la cabeza contra el hombro derecho (...) pero en los párpados, en el filo curvo de los ojos que se vislumbraba bajo las pestañas, había una expresión casi de calma, de dulzura, una quietud preservada e intacta de sueño infantil. “(p. 47) Incluso una vez muerta, su cara expresa serenidad y calma; incluso en el momento más dramático de su vida ha conservado la entereza.

El entorno familiar de Fátima nos es descrito con respeto. Familia modesta de obreros con tres hijos, la madre aprovecha para hacer la compra por las tardes cuando el marido regresa del trabajo y se queda con los niños más pequeños ayudado por Fátima. Cuando la policía les notifica el hallazgo del cadáver de su hija, su reacción es la propia de personas que no han aprendido a expresar sus sentimientos, mientras la madre en un principio explota con un grito de dolor, el padre es incapaz de llorar. Es todavía más dramática la escena en la que la maestra y el inspector les visitan a la hora en que se produce la llamada diaria del asesino. El silencio se hace denso mientras los cuatro –los padres, la maestra y el inspector- esperan la llamada sin saber de qué

hablar. La madre ha conseguido sacar fuera su dolor, y soportarlo sin culpar a nadie. En todo momento mantiene la dignidad de las personas humildes que, a pesar de su dolor, son capaces de saber estar y atender a quien los visita ofreciéndoles refrescos y olivas.

El padre, sin embargo, se mantenía tenso esperando, como ausente, obsesionado por la llamada del asesino. “Sólo pensaba en una cosa, decía, vivía nada más que para eso, para coger a ése y matarlo como él hizo con mi hija, así de despacio, ese y yo solos (...)” (p. 153) Su rabia cada día la envenena más, lo único que siente es odio hacia todos, pero sobre todo a sí mismo por no haber sabido proteger a su hija, “(...) pero sobre todo se odiaba a sí mismo por haberla visto marcharse y no prohibírselo en el último instante, por haber tardado tanto en alarmarse y sospechar, por no haber hecho nada desde entonces, (...)” (p. 154) Esta familia queda destrozada por el terrible asesinato de su hija, ya apenas se hablan entre ellos, sólo les une el dolor. Se han cortado las esperanzas de futuro de la niña, pero también las de sus padres, ellos también son víctimas, y de ellos también se ocupa Muñoz Molina.

Es inevitable que el autor de unos leves tintes melodramáticos en algunas escenas, como cuando Fátima está en su casa, haciendo los deberes concentrada a pesar del ambiente tan poco propicio, en el salón de su casa, no tiene habitación propia, abarrotado de cachivaches, y con el volumen excesivo de la televisión de fondo. Este toque de dramatismo, hace que el lector se identifique con la víctima, pero no de forma visceral, sino más bien racional.

Otro momento de cierto tinte melodramático es cuando los periodistas se acercan a la víctima y a su entorno, no lo hacen interesados verdaderamente en ellos, sino que se aprovechan para atraer al espectador ofreciéndole un espectáculo morboso. El lector siente que por segunda vez los periodistas “asesinan” a la niña al negarle el derecho de voz y convertirla en un espectáculo de carnaval, en una mera mercancía.

La figura de Paula, quizá un poco más mayor, es muy similar a la de la primera niña. El asesino repite los mismos movimientos como si lo que ocurre es que ve proyectada la película de lo que pasó la primera vez, “Todo exacto, duplicado, idéntico, todo repetición y simultaneidad (...) Igual que en el sueño, todo parece que transcurre dentro de la cabeza (...)” (p. 304). Con ambas el asesino repite las mismas

acciones. A ambas las atacó una noche de luna llena en el ascensor de su casa. Igual que Fátima, Paula es conducida bajo la amenaza de la navaja al terraplén del parque de la Cava. Pero en este caso sí podemos oír la voz de la niña, que paralela a la del asesino, nos va relatando su dramática experiencia. Muñoz Molina dedica dos capítulos a la violación, uno, el capítulo veintidós, en él nos adentra en el pensamiento del asesino, es un capítulo intenso, en el que Muñoz Molina nos hace sentir rechazo hacia el asesino.

Pero el que resulta verdaderamente dramático es el capítulo veinticuatro, cuando encontramos a la niña que despierta de su desmayo y nos cuenta todo lo que vivió y sintió. Es en este capítulo en el que los lectores nos ponemos al lado de la víctima, sentimos todo lo que ella sufrió, “(...) dedos hincándose y hundiéndose y traspasando una materia blanda que es su propia carne, que empieza a reconocer ahora gracias a la certidumbre del dolor, la herida horrenda que traspasa y oscurece la conciencia (...)” (p. 335) Sentimos como la atrapa, como la conduce por la calle, como la obliga a hacerle una felación, como introduce sus sucias manos dentro de ella, rasgándola por dentro. La vemos moverse en el barro; la vemos quitarse lo que le taponaba la boca; la vemos correr desnuda por la carretera. Todo nos es relatado desde el punto de vista de la víctima en este impresionante capítulo magistralmente escrito. Sin un solo punto y aparte, Muñoz Molina nos transmite la angustia que siente la niña haciendo uso de ese estilo envolvente que le es tan característico.

La familia de Paula es también trabajadora, aunque su estrato social es ligeramente mejor -el padre es funcionario de correos recién destinado a la ciudad y la madre trabaja de camarera en un hotel-. Tal vez por ello, la reacción que presentan sus padres es distinta. En este caso es el padre, un hombre educado, mejor preparado emocionalmente, quien atiende con ternura a su hija, “(...) se le veía que era un hombre habituado a la calma, dotado de una instintiva fortaleza moral que sin duda le ayudaba ahora a no derrumbarse, a decir gracias, y por favor y a hablarle a su hija en un tono de ternura sin rastro de nerviosismo, de despecho o de odio, sin permitir que su propio dolor, el sufrimiento de tantas horas pasadas desde que la niña no volvió a casa, se sumara la de ella y lo acrecentara.” (p. 346) Vemos como, mientras la madre ha tenido que ser asistida en su dramático dolor, él la acompaña en los dolorosos momentos de su reconocimiento médico. Le acompaña en todo momento, le ayuda a

vestirse y siempre va con ella en los paseos con la policía en busca de la cara del asesino. En este caso Muñoz Molina ha invertido los papeles, ha dejado que el padre asumiese la responsabilidad que siempre había ostentado la madre. Podríamos considerar que este gesto es todo un alegato de Muñoz Molina en defensa de que los padres asuman su verdadero papel.

Paula es una niña serena y astuta, que secunda los planes de la policía, ella acude todos los días a clase y por las paredes procura ayudar al inspector recordando todo lo que puede y saliendo en busca del asesino oculta en el coche. “No hacía falta que la animaran, tenía una memoria infalible, una capacidad de percepción y retentiva que se iba volviendo cada día más aguda (...) Nunca se contradecía, no contaba nada de lo que no estuviera muy segura. (p. 391) Todavía siente miedo por las noches, pero es capaz de sobreponerse a él y acudir a la identificación del asesino. A pesar de sentir como sus ojos la amenazan burlándose de ella, no se rinde y “(...) volvió a decir cada una de las tres palabras, más claras ahora, oyéndose así misma, levantó la mano derecha y extendió el brazo hasta que el dedo índice tocó el cristal.” (p. 443).

En el capítulo treinta, cuando la niña acude al reconocimiento del asesino, encontramos un pequeño fallo en el tratamiento del personaje de Paula. Muñoz Molina confunde su nombre, y la llama Susana, “Susana tomó instintivamente la mano del inspector y la de su padre y fue conducida en volandas por un pasillo con poca luz (...)” (p. 440) Es un error leve, pero que puede dar la razón a quienes, como Fernando Valls, Ignacio Echevarría o Santos Sanz Villanueva, achacan a la obra un exceso de pretensión, una inadecuada vigilancia en la fusión de los materiales, y de que no acaban de casar el tono y el desarrollo de la trama. Nosotros creemos que se trata de un error sin más importancia. Pero nos parece mentira que alguien como Muñoz Molina, que construye sus personajes con tanto interés de contención y de perfección, lo haya pasado por alto.

Las dos niñas en realidad conforman la imagen de una sola víctima. La bondad de Fátima, su sensatez y seriedad unidas a la responsabilidad y serenidad de Paula, nos muestran la imagen de la niñez añorada y perdida en esta sociedad moderna en la que esas virtudes han desaparecido. A través de ellas Muñoz Molina nos muestra de nuevo su compromiso con las víctimas y la idea de que todas las personas merecen una segunda oportunidad. Al final de la obra el asesino le pide al inspector que lo visite a la cárcel

en un momento delicado ya que sus abogados han abandonado el caso. En ese momento reflexiona al inspector, “Pero las víctimas no le importan a nadie, pensaba: merecía mucha más atención su verdugo, rodeado enseguida de asiduos Psicólogos, de psiquiatras, de confesores, de asistentes sociales, perseguido hasta el interior de la cárcel por emisarios de periódicos y de cadenas de televisión que le ofrecían dinero por contar su vida y sus crímenes, por ceder los derechos para una película o una serie. “ (p. 455)

La impresión, el recelo que siente el lector pequeño-burgués es que esta sociedad no premia a los buenos, mientras personas que no se lo merecen acaparan las prestaciones sociales. Y entre tanto la sociedad les ha tasado los bienes en la tierra a las víctimas.

■ *El terrorista agazapado en la sombra.*

Desde las primeras páginas de la obra, el lector sabe que su protagonista es un inspector que ha pasado muchos años sufriendo el acoso del terrorismo vasco. A lo largo de toda la novela, Muñoz Molina hace repetidas alusiones al miedo que sufre un amplio sector de la población. Siempre nos habla de él como un miedo del pasado, pero del que no ha podido desprenderse. Miedo a salir a la calle sin mirar insistentemente a derecha e izquierda; miedo a coger el coche sin antes echar un vistazo a los bajos; miedo a comer de espaldas a la puerta en un restaurante, “Le habían enseñado que no se debe dar la espalda a las puertas y que en un sitio público es preferible ver cuanto antes a los recién llegados” (p. 99) Es un miedo que ha llegado a formar parte de su vida, “-¿Pasabas mucho miedo? (...) _ Mucho. Siempre estaba esperando que me ocurriera algo. Salía de casa por la mañana y pensaba que quizás ya no volvería esa noche” (p. 198) Es un sentimiento que le ha ido calando poco a poco en su alma y le ha convertido casi en un ser insensible.

Sobre él pesan su miedo y el que sufre su mujer. Él se sabe responsable del terror que sufre su mujer, siempre sola en casa esperando y temiendo el sonido del teléfono. Pero él es incapaz de ayudarla, cada vez se alejaba más de ella, cada día temía volver a una casa donde, al principio, le esperaba la mirada asustada y reprobatoria, y con el paso de los años, la indiferencia y la decepción por no haber pedido un traslado que la salven de ese infierno. Por eso al miedo se suman el

sentimiento de culpabilidad que le hacen huir de la situación y refugiarse en el alcohol. Hasta que un día decide tomar las riendas de su vida; deja de beber y acepta el traslado casi forzoso que le ofrecen.

Pero el miedo ha viajado con él, sigue tomando las mismas precauciones. Los primeros días de la investigación, ve cómo una cámara de televisión toma su cara por unos instantes, se protege, tapándose y alejándose del objetivo. Sabe que sólo esos instantes pueden ser suficientes para que los terroristas que desean matarle, lo localicen y puedan cumplir sus amenazas. Esto ocurre al comienzo de la novela, y no será hasta el capítulo catorce cuando el lector se encuentre con “alguien” que parece estar recabando datos para un informe, “alguien” sigue los movimientos de otro “alguien” que el lector reconoce como el inspector. Los terroristas han estado agazapados en la sombra durante ciento veinte páginas. El lector enlaza esos informes con las imágenes de televisión; sospecha que hay un etarra que lo ha localizado y que prepara un atentado. Sabemos sus movimientos, el narrador omnisciente nos los va mostrando -viaje, llegada a la ciudad, alquiler de un piso, llamada de aviso de llegada...- intercalados con las reflexiones hamletianas de Ferreras.

De nuevo el terrorista permanece oculto, el lector lo sabe observando agazapado preparando su intervención. Durante trescientas y pico páginas el lector se mantiene en alerta, esperando cualquier descuido del inspector para intervenir. Es en el trepidante final de la novela cuando actúa. Coge desprevenido al inspector, quien entristecido por la marcha de Susana, ha bajado la guardia. Le sigue unos pasos, y cuando está a punto de encajarle dos tiros en la nuca, el grito de alarma de Susana-observadora de todo desde la ventana- alerta al inspector, y asusta al etarra. Esas décimas de segundo y el que el arma del terrorista se encasquille, salvan a nuestro protagonista.

Fernando Valls estima que el personaje es excesivamente esquemático y que los informes desaparecen demasiado pronto de la trama (Fernando Valls, 1997, 64). El lector que no esté atento pierde la conexión entre esas imágenes del comienzo, los informes y la intervención fulminante del etarra al final. Es posible que esté en lo cierto, que un personaje y un tema tan clave en la obra podrían abarcar más extensión; pero el interés de Muñoz Molina no creemos que sea crear un personaje redondo, ni desarrollar la trama del atentado. Lo que él pretende es enunciarnos solamente unos

breves datos y que sea el lector el que cree a partir de ellos el entramado que ocultan detrás. Que construya en su mente la constancia del odio de los terroristas, la capacidad de organización y de actuación, el hecho de que pasan totalmente desapercibidos para el resto de la gente, considerados como vecinos ejemplares. Pero sobre todo lo que pretende transmitirnos es la sensación de indefensión ante la muerte por la acción violenta de unos desalmados –sean éstos unos asesinos psicópatas o unos terroristas- Creemos que el esquematismo de esta parte de la trama favorece esa implicación del lector; le obliga a reflexionar implicándose más en el tema que si se lo diesen todo desarrollado y él sólo tuviese que limitarse a leer sin tener que pensar.

■ *Los secundarios*

Aunque no tengan el mismo protagonismo que los personajes principales, los secundarios ayudan a mantener la tensión de la trama, y sobre todo en este caso sirven a su autor para exponer una serie de argumentos y poner en tela de juicio actitudes o acontecimientos con los que disiente.

■ El padre Orduña. Un cura obrero

El padre Orduña, el cura progre es uno de los personajes que más rechazo ha tenido por parte de la crítica, Ignacio Echevarría dice de él que parece sacado de las novelas de José Luís Martín Vigil, autor de una moralina rancia y beatona en la posguerra (Ignacio Echevarría, 1997). Según él la única función de este personaje es la confesión intimista del inspector al final de la obra. Jordi Gracia lo ve “pomposo, patriarcal, irritante de carácter”, en suma poco creíble y perfectamente prescindible (Jordi gracia, 1997, 120).

¿Quién es realmente el padre Orduña? De él se nos dice que es descendiente de una de las familias de importancia de la ciudad, hijo del General Orduña, de quien Utrera (el escultor de Mágina ya conocido por nosotros) hiciera una estatua que pasaría a colocarse en la plaza del mismo nombre. Por él mismo sabemos que participó en la guerra en el bando nacional, no como capellán, sino pegando tiros. Una vez terminada la guerra entra a formar parte de los Jesuitas e inicia una labor de cristianización de los hijos de los rojos. Al principio él creía esas consignas que le dieron, “Por supuesto que lo creía –Ahora fue el padre Orduña quien bajó la cabeza: cada cual lleva consigo su

propio remordimiento, su variedad personal de vergüenza-. Yo tenía mis ideas sobre la caridad y los pobres, pero era un cura integrista. Había estado en la guerra en el lado de los que ganaron.” (p. 126) Con el tiempo sus ideas cambiaron y se fue dando cuenta de lo que realmente ocurría a su alrededor. Su concienciación le llevó a hacerse un cura rojo. Todos le dan la espalda, tanto en la ciudad como en la congregación; le relegan a la misa de siete, para que sus sermones no sean oídos más que por las tres o cuatro ancianas que acuden a ella. “_Algo tenemos tú y yo en común, y es que a mí también me llamaron traidor (...) todavía queda gente en esta ciudad que me lo sigue llamando, no te imaginas cómo son. Decían que leía en misa panfletos comunistas, y sólo eran fragmentos de los evangelios y de las epístolas o los profetas (...)” (p. 128) Le confiesa al inspector en una de sus visitas. Los dos han traicionado a los suyos, él a la Iglesia más dogmática, y el inspector las ideas por las que fue encarcelado su padre.

Estamos pues no ante un cura cualquiera, (recordemos que en esta obra los personajes son argumentos), sino que estamos ante el representante de todo un sector de la iglesia, “los curas obreros” que, conscientes de la realidad social de nuestro país, decidieron comprometerse con la lucha por las mejoras sociales. Es un jesuita heterodoxo, apresado en numerosas ocasiones por la policía, sospechoso de militancia comunista, que reúne en su habitación a los jóvenes de la pequeña ciudad que como él comparten esas inquietudes. Se nos presenta como fundador de Comisiones Obreras, ¿Muñoz Molina se inspiró quizá en el padre Llanos? Independientemente de si es cierta o no la referencia histórica, nosotros creemos que no es un personaje sin trascendencia en la obra. Como ya hemos señalado representa un sector de la iglesia que hace unos años desarrolló una labor social muy importante, y que hoy ha sido relegado a un tercer plano, evitando que su “mensajes trasnochados” puedan llegar a las conciencias de sus feligreses; se les deja dar misa a las horas más tempranas, o hacerse cargo de pequeñas poblaciones apartadas; pero no se les permite hacer misa en horarios de mayor asistencia de feligreses, ni impartir clases de religión en los centros educativos, ni ostentar cargos de relevancia.

Pero no sólo por esto es importante este personaje, el padre Orduña, representa también esa parte negra de nuestra historia, representa a los centros religiosos que con la excusa de evangelizar y educar dándoles un oficio digno a los hijos de los rojos presos, se beneficiaban del dinero que el Estado les condecía. Dinero procedente de la

miserable paga que recibía ese padre por su trabajo en las obras de “reconstrucción” de España en las que “participaba”. Representa a esas instituciones que educaban mediante el castigo, el miedo y el hambre a un amplio sector de la población que se vio privado de su derecho a recibir el cariño y el ejemplo de sus padres. Bien es cierto, que se trata de un cura consciente del daño que hicieron, y arrepentido por ello. Tal vez por eso, por su arrepentimiento, lleva a cabo una labor que a nadie parece importar, recoger y archivar los recuerdos de todos esos niños que pasaron por el centro. Su intención es que nadie, ni siquiera ellos, (como le ocurre a nuestro inspector) olviden su pasado, que es el nuestro. Y ésta es la tercera función del padre Orduña, no permitírnos olvidar a estos “niños del franquismo”. Es el “inútil guardián de una memoria reducida al silencio” (Jean Alsina, 2000, 363).

Junto a estas tres funciones del padre Orduña –representar al sector de la Iglesia ortodoxa hoy castigada; a las instituciones que se encargaron de evangelizar a los hijos de los rojos presos; y sobre todo la de hacer justicia rescatando del olvido a esas víctimas de nuestra historia-, nosotros todavía encontramos otro sentido a este personaje. Él es quien realmente ha ejercido el papel de padre para nuestro inspector, es quien le reconoce y ante quien se reconoce por primera vez en su vida. A lo largo del capítulo veintiséis, le confiesa todos sus miedos -los de su adolescencia, los del País Vasco que escondía en el alcohol, “Yo pensaba que era valiente al no pedir el traslado a pesar de las amenazas de muerte, pero no era valor lo que tenía, era encabezamiento de borracho, de borracho de la peor clase, el que no sabe hasta qué punto lo es, el que todavía disimula delante de los demás “(p. 364)-. Por primera vez saca fuera la rabia y el odio contenidos -por tantos compañeros muertos, por su impotencia, por no haber sabido disfrutar de la vida-. Y finalmente le/se confiesa de su amor por Susana, quien ha sido la primera persona que le ha enseñado a ver y verse. “(...) no se en qué se me ha ido la vida, a parte de tener miedo y de perseguir terrorista y de beber whisky” (p. 381) “(...) no sé qué voy a hacer ni tengo ganas de seguir escondiéndome y disimulando, ni ganas ni edad, no me arrepiento, no sé si es una canallada pero no me siento culpable.” (p. 382) Declara al final de su confesión con el padre Orduña.

Los críticos sólo han encontrado en él este papel de confesor, pero incluso admitiendo que sea el único, (nosotros no lo creemos así), no vemos que sea

prescindible. No estamos ante una confesión cristiana, sino ante la conversación de un hijo con quien ha ejercido la labor de padre. Y en esta conversación nuestro héroe, que ha perdido siempre en la vida (perdió a su padre y a su madre, perdió su niñez, perdió su inocencia, perdió su libertad al hacerse confidente de la Político Social, perdió el amor de su mujer, perdió su tranquilidad y felicidad por culpa de las amenazas etarras...), se reconoce con derecho a ser feliz y a iniciar de nuevo su vida gracias al amor.

■ La mujer del inspector. Una víctima ignorada

Es, junto con las dos niñas, otra víctima de la violencia y de la insolidaridad de una sociedad en la que la vida humana ha dejado de ser sagrada. Representa a todas las víctimas silenciosas del terrorismo vasco. Personas que sufren en silencio las amenazas diarias, el acoso de las llamadas, el vacío en su entorno social. Son víctimas de las que nadie se acuerda, a las que parece que nadie ve. Muñoz Molina les da voz a través de esta mujer que sufre diariamente esa soledad y ese miedo a la muerte.

Pero sobre todo es una víctima de la vida que le ha tocado vivir. Hija de una familia bien, se casó enamorada del inspector, oponiéndose a la familia, que lo veían como un don nadie, un intruso en su clase de burgueses acomodados. El miedo a la muerte, y la soledad han ido minando de desencanto su matrimonio, “(...) el sentimiento horrendo de la falta de amor. Si se fija, desde la primera página, esta fue una de las primeras ideas: estar acostado en la cama con su mujer y estar ambos callándose... eso es lo peor” (Toni G. Iturbe, 1997). Sobre todo, de lo que trata Muñoz Molina en su novela es de sentimientos, sobre todo del amor y de la falta de éste.

Al principio esta mujer enamorada esperaba a que su marido llegase en el salón de su casa muerta de miedo. Pero, con el paso del tiempo, ve como él se ha ido refugiando en el alcohol y llega cada día más tarde. Su marido ya no es una esperanza para ella; él no sabe o no puede ayudarle en su desesperación. Ya sólo le queda refugiarse en el silencio y en la frialdad. Cuando él llega a casa y se mete en la cama, ella se hace la dormida y se aleja hacia el lado contrario del lecho. Su marido tiene el alcohol para sobrevivir, pero ella sucumbe a la “enfermedad del miedo, a la intoxicación del rencor y de la muerte, (...) ni el tiempo ni a soledad ni el temor los había podido soportar indemne durante tantos años. Ahora vivía en un limbo de

psicoterapias y de inyecciones (...)” (pp. 255-256) Finalmente es vencida por el miedo a la muerte, y tiene que ser ingresada en un psiquiátrico de “corte” religioso, elegido y pagado por su familia. Allí le visita un marido cada vez más distante y ajeno con el que nada tiene en común. Y cuando por fin salga, tendrá que rehacer su vida desde cero.

- Ferreras. Un personaje hamletiano.

Es el forense de la ciudad asignado al caso. Evidentemente es un instrumento de la investigación, su labor es imprescindible en la resolución de un delito de asesinato y violación. Abandonado por su novia en sus años de defensor del amor libre, enamorado en silencio de Susana la maestra, lleva una vida mortalmente anodina, pero, a pesar de su desencanto, en el fondo todavía sigue creyendo en las ideas que defendía en su juventud. Ante los cuerpos de las niñas violadas filosofa intentando encontrar en sus valores éticos, el porqué de tanto horror que tiene ante sus ojos.

Representa a ese sector de la izquierda desencantada que ha visto como las esperanzas que puso en la defensa de unas ideologías, (libertad, emancipación, caída de las tiranías...) no se han alcanzado y que en ocasiones ocultaban monstruos. “(...) lo que sentía cada vez más, a medida que se le iban pasando los últimos años de la juventud, era incomprensión, desconcierto, ira, recelo, pavor, un deseo cada vez más definido de apartarse del mundo y de observarlo de lejos (...) no entendía casi nada de lo que pasaba a su alrededor (...)” (p. 165) Pero a pesar de ello él sigue luchando por hacer su trabajo con la mayor dignidad posible, siente que la mejor forma de comprometerse con la sociedad es no dejando que el desencanto le alcance también en su trabajo “(...) en lo que no se concedía ni la disculpa del cansancio ni la de una rendición inevitable a la tendencia cada vez más universal a hacer las cosas de cualquier modo (...)” (p. 165). La izquierda española no se ha adaptado a los nuevos tiempos, la caída de las tiranías de la izquierda no ha hecho que desaparezca la causa, sino que la izquierda debe aprender a luchar de nuevo por ella, redefinirla, y seguir creyendo en esos valores de izquierdas que heredó de la Ilustración.

■ Los padres de las niñas

Ya hemos hablado de ellos cuando lo hacíamos de sus hijas. Estos padres nos representan a todos nosotros, las personas de carne y hueso que luchamos día a día por sobrevivir en esta sociedad insolidaria. Igual que ellos podemos ver cercenada nuestra vida por la aparición repentina de la muerte en sus múltiples apariciones irracionales. Vivimos dominados por el miedo, no sólo ante la lacra del terrorismo, sino ante el poder del más fuerte. Nos enfrentamos como podemos a este miedo. No somos perdedores, sino supervivientes del miedo y la sinrazón del día a día, en una sociedad en la que nunca ha habido “tanta celebración de la crueldad. Tanta gente dispuesta a encontrar argumentos y legitimidades dudosas para justificar la muerte” (Juan Manuel de Prada, 1997).

■ Los padres del asesino. La no asimilación de los cambios.

Son personas humildes que han tenido que luchar duro en la vida, y que no han sabido acomodarse a los nuevos tiempos modernos. No saben usar la mayoría de los adelantos que la modernidad ha traído a sus vidas. El plástico por ejemplo, que fue introducido para una mayor higiene, ellos lo usan inadecuadamente (un hule viejo y sucio, una botella de agua cortada que hace de vaso de la dentadura...). La propia dentadura, la ducha, el agua caliente, que les prometía higiene y salud, a veces por no saber usarlas, otras por miedo a gastar, no las usan apenas. Viven pegados al televisor, que antes no sabían usar y ahora les mantiene atrapados a la telebasura que emite y que ellos acaban aceptando como verdad.

Siguen cocinando las comidas de antes en una cocina “horrenda y oscura donde la vieja hace la comida, sus potajes brutales, como para alimentar no a personas normales, sino a cortijeros, a cavernícolas, que es lo que son ellos dos encerrados en su casa como alimañas en una cueva, en las ruinas de un barrio histórico, nada menos, se podían meter la historia y la piedras y las iglesias por el culo” (p. 264) Lejos de transmitir progreso, la imagen que nos transmiten es la de miseria y abandono. Ellos no han sabido adaptarse a los cambios que otros han introducido en sus vidas. Y los poderes públicos no se han preocupado por mantener dignamente y mejorar las infraestructuras de ese tan “admirado” barrio histórico, atentos como están en la especulación inmobiliaria de los nuevos barrios que los tiempos modernos ha traído.

- El Ex -marido de Susana. Progre ortodoxo.

Es quizá el personaje más criticado, Jordi Gracia dice que su credibilidad queda mermada, que representa a esos “progres” trasnochados de los sesenta y setenta, totalmente previsible en su comportamiento. Posiblemente sea el personaje menos interesante de la obra, pero le sirve al autor para poner en tela de juicio a los progresistas de izquierdas de esos años, que vivían obsesionados por mantenerse puros y no dejarse contaminar por la música americana, la comida no ecológica, el tabaco rubio... Estaban empeñados en llevar una vida ajena a la vida burguesa de los padres y de una gran parte de la sociedad a la que despreciaban. “Todo eran normas” (...) “habíamos roto con la vida de nuestros padres y con las convicciones burguesas y el resultado práctico era que teníamos muchas más normas” (p. 227)

Para estos izquierdistas ser obrero significaba trabajar con las manos y el sudor de la frente, y todo lo demás era sinónimo de burgués, “Yo era burguesa, pobre de mí, porque mi padre trabajaba de apoderado en un banco” (...) “Él en cambio, tenía un pasado tan limpio como el de un cristiano viejo: su padre y sus abuelos alfareros, trabajadores con las manos, lo cual era la garantía de que estaba a salvo de las debilidades o las frivolidades de casi todos los demás, sobre todo los universitarios” (p. 229). Es un personaje hueco, como las personas a las que representa, siempre “atormentados y comprometidos”, pero incapaces de comprometerse realmente ni siquiera con la familia, como es el caso de este personaje.

Representa a esos militantes ortodoxos de izquierdas incapaces de hacer una crítica interna y rechazar las ideologías totalitarias del bloque comunista. Rechazan a todo aquél que no se mantiene puro como ellos escuchando la música, leyendo los libros que eran considerados permitidos, vistiendo con una estética que responde a sus cánones progresistas (jersey de cuello alto, chaqueta y pantalón de pana, camisa de cuadros, botas y zapatos de tacón plano, faldas largas y anchas, jerséis grandes de lana, pelo suelto y cara sin pintar). Luego ha resultado que esos progresistas eran todo humo y fachada, muchos han abandonado, no sólo su estética, pasándose al traje y la corbata, sino también las ideas. Lo que habría que hacer es repensar las posiciones de izquierda, rechazar lo criticable, y seguir luchando por los valores de la izquierda

verdaderamente defendibles: la democracia, la libertad, la educación pública, la solidaridad...

■ La anciana. Los valores de la tradición.

La señora que ve a Fátima acompañada por su asesino es uno de los personajes más breves de la obra, pero a pesar de ello tiene una gran simbología. Aparece en el capítulo siete, “enlutada, de unos sesenta años, con aire de infortunio y de iglesia, con tacones chatos y torcidos, esperaba sentada en un banco, en el vestíbulo de la comisaría, sosteniendo entre las manos un bolso pequeño y negro como si fuera un misal, nerviosa y rígida (...)” (p. 71) Muñoz Molina insiste por dos veces en su apariencia a lo largo de las doce páginas de este capítulo. Es una mujer de las de antes, de pueblo o del barrio viejo, pasada de moda, ajena a todo lo que significa modernidad y progreso. Ella sigue vistiendo las mismas ropas, los mismos zapatos viejos y torcidos, y se sigue sentando con la misma postura –piernas juntas y rectas, espalda pegada al respaldo y el bolso bien sujeto sobre el regazo-. Era la postura de la dignidad que a ella le habían enseñado. Y a pesar del trato de menos precio que recibe de los policías, “Señora, no se ponga pesada, que parece que no oye lo que le digo (...) No se si se da usted cuenta de que estamos buscando un asesino. ¿No ve usted los telediarios?” (p. 72) a pesar de ello, es la postura que mantiene durante las dos horas que espera la llegada del comisario. Y, mientras, la policía interroga desesperadamente a los posibles testigos y nadie parece haber visto nada, una de esas viejas bastas y rudas, siempre de luto, que viven en los pueblos o en las afueras es la única que ha visto al asesino.

¿Por qué ha elegido Muñoz Molina a esta “vieja” como única testigo de lo ocurrido con Fátima? ¿Por qué no ha elegido una mujer de treinta, una joven de dieciocho? La razón es muy obvia, esta anciana enlutada representa la defensa de los valores tradicionales: solidaridad, preocupación por los demás, compromiso y responsabilidad. Aunque parece no enterarse de nada, es la única que mira lo que ocurre a su alrededor, la única que ve algo sospechoso en ese muchacho que se chupa la mano y que lleva agarrada a una inocente niña. Mientras tanto, el resto de la gente va a lo suyo sin preocuparse por lo que pueda ocurrir a su alrededor. Pero no sólo eso, cuando reconoce en una revista a la niña, en lugar de mantenerse ajena a todo, dejando

que sean los demás (la policía, el forense, los jueces...) los que se encarguen de encontrar al asesino, ella asume su grado de responsabilidad con la sociedad y acude a contar al inspector lo que vio con la esperanza de poder ayudar. Solidaridad, compromiso y responsabilidad son valores que parecen haber desaparecido hoy en día.

LA NUEVA "ÉTICA" DE LA MODERNIDAD: CAOS E INSOLIDARIDAD

■ *La insolidaridad ante la violencia*

A pesar de ser una obra centrada en el presente, de nuevo observamos el intento de recomponer unos datos de su pasado, de nuestro pasado para poder reconocer en él una identidad que el afán destructor de la "modernidad" nos está negando. Ya ha reconstruido el pasado en otras obras anteriores: *Beatus ille*, en la que recupera a un escritor de la generación perdida, la del 27, demostrando su adhesión a un pasado negado por una historia pública y oficial. *Beltenebros* en la que rememora la actividad política clandestina de la posguerra, capaz de asesinar ajustándose a la disciplina aberrante de una organización deshumanizada. *Jinete polaco* alude de nuevo a la Guerra Civil y la posguerra, el comandante Galaz es un militar valiente dedicado al servicio de la República, que se siente desolado y sólo en el exilio al que se ve obligado. Los años ochenta son mostrados por Manuel con cierto menosprecio frente a la valentía de héroes como Galaz, modelo de un temple moral colectivo. En *El viento de la Luna*, de nuevo se aluden los años de la Guerra Civil, pero sobre todo la trama se centra en la España de los años sesenta, cuando comenzaba nuestro despegue tecnológico. *Ardor guerrero* es una mirada crítica de una generación que vive los míticos ochenta en pleno servicio militar. Es un intento de desmitificar ese mundo del ejército lleno de mezquindad y vulgaridad escondidas tras una cortina de humo de normas y reglas absurdas y huecas. Por último *Plenilunio* nos muestra una documentación objetiva de un tiempo en el que lo tribal y ordenado de nuestro pasado ha cedido al caos y la fealdad de la modernidad.

Salvador A. Oropesa estima que “es una excursión guiada (la novela tiene un narrador omnisciente) por el caos de las ideologías de la España del postfranquismo, que coincide con el fin de la Guerra Fría y con la consolidación y final de la Transición Democrática” (Salvador Oropesa, 1999, 197). A través de las metonimias que son sus personajes nos encontramos con una detallada muestra de la sociedad española de los noventa, en la que se respira un desencanto entre lo que realmente es y las previsiones utópicas marxistas que se hicieron a la muerte del dictador y con la entrada de la modernidad; una modernidad que ha hecho desaparecer ideas y certezas que realmente merecen ser rescatadas.

Una de estas ideas es el regreso al maniqueísmo⁸⁸ (por ello le han censurado críticos como Ignacio Echevarría). En esta novela Muñoz Molina pretende decirnos que si existen el bien y el mal, que éste tiene formas muy evidentes y que la sociedad no puede ni debe obviarlos, sino que debe enfrentarse a ellos. No nos plantea una lucha de cruzada de carácter religioso, sino un enfrentamiento laico de los miembros de una sociedad defensora de unas libertades fundamentales. Es la concepción posmoderna de la no existencia de la inocencia, es decir, la concienciación histórica de la literatura.

La novela presenta dos personajes (el asesino y el etarra) que son malos en estado puro; el resto no es que sean buenos en estado puro, sino que más bien están en la gama intermedia de los grises, todos tienen algo de los que arrepentirse. La novela defiende que en la sociedad existan mecanismos legales que permitan a sus ciudadanos el poder defenderse de esos malos puros, que puedan recibir un castigo justo; mejorando si es necesario el funcionamiento de la justicia. Los derechos de sus víctimas, de las que parece que nadie se acuerda, están por encima de los supuestos derechos de los verdugos.

Analicemos la violencia ejercida por estos dos malos. Nos ocupamos en primer lugar de la maldad ejercida por el asesino. La novela es una dura crítica contra la inanición y la complacencia de nuestra sociedad ante esa actitud de los verdugos. Esta crítica ya la ha manifestado en numerosas ocasiones en sus artículos publicados en la prensa escrita. En “Tarantino y la muerte” y en “Tarantino, la muerte y la comedia:

⁸⁸ Andrés Soria Olmedo estima que es un desacierto considerar la obra maniqueísta, o con un cierto designio moralizador, según él se trata de “una novela sobre los límites y de los límites”. Una novela en la que se muestra “la capacidad de engaño y ocultación de todos, así como la de hacerse sensible a la crueldad y la indefensión” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 133).

una respuesta a Javier Marías” escritos a raíz del estreno de la película de Tarantino, *Pulpfiction* (que desencadenó una interesante polémica con Javier Marías), expone su sentimiento de desagrado ante la exhibición de la violencia sin ir acompañada por la compasión que permite al espectador entender al mismo tiempo al asesino y a la víctima. Y esto es lo que él pretende en su novela, comprender al asesino, pero castigarlo, y sobre todo, comprender y compadecerse de las víctimas.

Él no comparte esa complacencia de nuestra sociedad que ríe las escenas más escabrosas y escatológicas de películas como *Pulpfiction*, esgrimiendo que sólo es una broma y que “la cosa” no tiene trascendencia. Esas escenas que la película recrea no son bromas, ocurren en el día a día, “(...) pero basta mirar los periódicos para saber que eso no es así, que lo más común en todas partes es justamente la crueldad gratuita y sin límites, (...)” (Nuñoz Molina, 1995) Estamos tan acostumbrados a ver esas imágenes de violencia a nuestro alrededor, que las vemos como algo que forma parte de nuestras vidas. Incluso llegamos a reírnos con ellas como quien ríe un chiste de gordos, de mujeres, de negros o de judíos, sin inmutarnos, sin que se rasguen las vestiduras de nuestra conciencia. ¿Estamos embrutecidos ante el dolor?

¿Qué podemos decir de los otros “administradores del miedo”, los terroristas, que aparecen en la obra? En otro interesante artículo “Los administradores del miedo” manifiesta su enfado por la actitud de la sociedad ante el otro tipo de violencia, la ejercida por los etarras. Él acusa a éstos de ser como los fascistas unos administradores del miedo, “los administradores del miedo se mueven con igual sagacidad en el descarado de la provocación abierta y el secreto de la conspiración y el chantaje. Sin taparse la cara, toman por asalto al salón de plenos de un ayuntamiento, destrozan las urnas y amenazan de muerte a quien no les gusta, pero también saben usar el sigilo del teléfono para extorsionar a alguien o envenenarlo de terror, y adoptan modales de personas decentes para viajar a Madrid y sembrar con regularidad la muerte y el desastre en sus calles más céntricas” (Muñoz Molina, 1995). El fascismo que ejerce nuestro etarra de la novela es comparable con el que ejercen unos chicos con sus botas y palos contra un indigente. Son actitudes que se basan en la defensa de la fuerza bruta y en la barbarie patriótica.

Pero el problema no está sólo en los que ejercen esta violencia, sino que radica también en quienes les rodean -familiares, amigos,...- que lejos de rechazar estos

comportamientos, no sienten ningún desgarró en sus conciencias. Para Muñoz Molina, fascismo son los actos que comete un terrorista, los que comete un cabeza rapada y los de un adolescente por el mero placer de divertirse; pero fascismo es también “(...) el terror administrado con las manos limpias, bendecido, entendido, explicado por personas ecuanimes que afectan un aire evangélico o profesional de objetividad” (Muñoz Molina, 1995).

La sociedad se encuentra acogotada por el miedo a estos “malos” ¿vamos a quedarnos impasibles y dejar que cada vez no embrutezcamos más? Ya hemos pasado la época en la que la sociedad abogaba por los derechos de los trabajadores, las minorías, las mujeres, los niños ..., se presuponen todos conseguidos, lo único que está en nuestras manos es replantearnos las coartadas sociales (las circunstancias sociales, económicas familiares...) que pueden conducir al delito sin olvidarnos de la aplicación de la justicia. Él en esta novela rechaza el romanticismo postmodernista, todo lo que huele a ortodoxia progresista, y aboga por mejorar las infraestructuras sociales como las de sanidad o enseñanza, que a la larga aportarán una mejor convivencia social. En *Plenilunio* vemos una dura crítica al desamparo en que se encuentra la enseñanza, a la falta de inversiones en infraestructuras que mejoren su credibilidad en la sociedad. Sin embargo se nos presenta una cárcel con unas instalaciones casi de lujo. En “Un idiota de izquierdas” comenta también este asunto, la indiferencia, no sólo de los políticos, sino, del resto de la sociedad ante el abandono en que se encuentran los hospitales y la escuela pública; y la defensa que estos mismos sectores hacen de la construcción de nuevas cárceles que les protejan de su miedo.

■ *El caos*

El caos en las ideologías es lo que nos ha traído el espejismo de la modernidad. Entendámonos, Muñoz Molina no defiende el regreso de los tiempos de Maricastaña, sino que nos muestra los monstruos que nos ha dejado una modernidad mal entendida. Si preguntamos a la gente ¿qué es un país moderno? Rápidamente nos contestan, un país en el que el libre mercado económico con el que podamos alcanzar los avances tecnológicos que aumenten la producción y nos permitan más bien estar material. Si sólo entendemos por modernidad esto, es evidente que España en la transición ha alcanzado le máximo estatus de modernidad al que podía aspirar. Pero Muñoz Molina

no entiende lo mismo por modernidad, para él ser moderno es que el libre mercado económico y los avances tecnológicos mejoren nuestras cotas de libertad, la posibilidad de mejoras sociales, y el poder ejercer nuestros derechos.

Una de las razones para que Muñoz Molina sitúe la obra en Mágina, es para demostrarnos el mal entendimiento que se ha hecho de la modernidad. Es una pequeña ciudad de provincias, en la que los grandes cambios introducidos (recalificaciones, desarrollo urbanístico, grandes comercios,...) han producido ciertos desfases; no han sido asimilados por un amplio sector de la población. No interpretemos que lo que hace Muñoz Molina es un canto de la cultura ancestral. Lo que él quiere es mostrarnos como esos cambios mal asimilados pueden producir desfases, conductas individuales y sociales peligrosas, es decir, monstruos como el asesino. Un avance muy explícito de esto es la imagen que ilustra la portada: *El Coloso* de Goya.

El asesino es producto de estos desfases. Sus padres proceden de ese sector de la población que no ha asimilado los avances, “(...) se quitaba la dentadura postiza y la dejaba en la mesa, las encías rosas y los dientes sucios de pizcas de comida, encima del hule viejo que él llevaba viendo desde que tenía memoria, (...) y también el vaso de plástico donde la ponía en remojo, que ni siquiera era vaso, sino una botella de agua mineral cortada por él mismo, el muy rata” (p. 181) Los viejos, según el asesino, no saben vivir adaptándose a los adelantos. La dentadura, el plástico –el hule y la botella cortada- que fueron introducidos para dar higiene, han perdido este significado de progreso, para transmitirnos la idea de miseria. Cada vez que el hijo habla de sus padres, vemos como ha interiorizado los mensajes que la prensa y los poderes públicos han transmitido de la modernidad.

Las escenas en las que el hijo habla de sus padres muestran un grado tal de realismo, que acercan a nuestro autor a la tradición naturalista y tremendista del XIX. Nos describe como hablan, como huelen, como visten, “Pero siempre fueron viejos – dice el hijo- al menos él no los recuerda jóvenes, ella siempre de negro y con el pelo gris y sucio y él con la boina y la chaqueta de pana, y las camisas botonadas hasta la nuez con el cerco negro en el cuello, porque sólo se ducha cuando Dios quiere (...) como si hoy en día no hubiera duchas y cuartos de baño y agua caliente, como si tuviera que lavarse todavía a manotadas en el corral” (p. 182-83) Vemos en estas páginas como los adelantos han llegado al hogar modesto –el agua, el baño, la

televisión, la lavadora, la cocina de butano...- pero ellos viven anclados en su mundo. Éste es el entorno en el que ha crecido el asesino, y será uno de los factores que influyan en su personalidad.

En no pocas ocasiones a lo largo de la obra Muñoz Molina aprovecha para mostrarnos el caos del mal entendimiento de la modernidad. Cuando nos presenta a Fátima, una niña como las de antes, frente a los niños de ahora, ajenos a toda responsabilidad y a la constancia del esfuerzo. Cuando nos describe los jardines de la Cava recién inaugurados y ya deteriorados. Cuando Susana le cuenta al inspector como era al barrio cuando ella llegó antes de que la especulación inmobiliaria lo devastase. Cuando nos muestra el barrio viejo todo ajado por el abandono en que lo tienen las autoridades –tiendas viejas, Iglesias casi en ruinas, calles empedradas- Y frente a éste, los barrios nuevos -bien asfaltados, lujosos, de grandes casas y bonitas tiendas.

Pero lo moderno no es lo que todo el mundo entiende, sino que lo moderno es defender los valores cívicos. Irónicamente, quien es verdaderamente moderna en la obra es la anciana de pueblo con su vestimenta trasnochada, con sus zapatos de tacones torcidos, con esa pinta de no enterarse de lo que le rodea. Ella es la única que actúa cívicamente, que antepone sus deberes como ciudadana a sus intereses personales. La modernidad que nos han hecho creer no es la que interesa a la sociedad española. El paso tan rápido de la rural a lo urbano, sin apenas posibilidad de asimilación; el paso del poder totalitario de una dictadura a la modernidad, se ha hecho sin un enriquecimiento cultural, sin una construcción de la idea del patriotismo civil. Muñoz Molina no aboga por un patriotismo trasnochado y ramplón, sino por el patriotismo que consiste que todos los ciudadanos se reconozcan partícipes y responsables de la sociedad. Por eso los únicos personajes que “son premiados” en la novela son el inspector y la maestra, ellos son los únicos que han sabido mantenerse intactos y comportarse cívicamente.

En este apartado pretendemos realizar un breve análisis de la película homónima llevada al cine por Imanol Uribe. Antes de adentrarnos en él queremos hacer un breve apunte acerca de las relaciones entre cine y literatura, siempre tan controvertidas. Si analizamos un poco la historia del cine y la de la literatura reciente, podemos rastrear unas relaciones entre ambos medios narrativos cuyo estudio es un tanto complejo; entre ambos ha habido préstamos y devoluciones que unas veces les ha beneficiado y otras perjudicado de uno u otro modo.

Estos préstamos han sido hacia ambas direcciones. No podemos negar la influencia que el cine ha ejercido en la nueva narrativa; pero tal vez la influencia inversa haya sido mucho mayor, es decir, desde sus orígenes el cine ha tomado prestadas las historias de la literatura. En ocasiones, las adaptaciones han sido grandes obras maestras, en otras sin embargo, no han andado muy acertadas. Los críticos y escritores no se ponen de acuerdo acerca de la idoneidad de dichas adaptaciones considerando que son inferiores estéticamente a la obra literaria en algunos casos. Viktor Skloski fue uno de los que más duramente las atacó. Él defendía que no era posible plasmar los sonidos de un poema en imágenes y muchísimo menos lo eran las palabras de una novela, lo único que era trasladable era su argumento: “Si es imposible expresar una novela con palabras diversas a las que ha sido escrita (...) Aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra (...)” (Viktor Skloski, 1971, 45).

Los escritores se han quejado numerosas veces de las adaptaciones “Sufridas“. Pero, su postura es un tanto ambigua, por un lado, critican la labor que el cine presta a la literatura, y por otro “venden“ sus obras para que sean adaptadas, ya que la adaptación les da prestigio, les puede atraer nuevos lectores y, no nos olvidemos de la satisfacción del “ego“. Muñoz Molina en unas declaraciones hechas a la revista *Qué leer* considera que una vez cedidos los derechos de la obra, el autor de la novela pierde el control. Evidentemente el adaptador no respeta fielmente la obra original, es inevitable que se incluyan modificaciones. Él dice: “ sinceramente, cuando alguien ha hecho una película sobre una novela mía, lo que he querido es que fuera una buena película, no que fuera una versión fiel de mi novela, porque forma parte del cine, de la libertad del cineasta, el manipular el material.”(Muñoz

Molina, 1997, 39). Una buena adaptación es aquella que por los medios expresivos propios del cine -la imagen- se provoca en el espectador el mismo efecto que provoca la palabra en el lector. Es decir, obtener mediante los recursos filmicos lo que consigue la literatura con los literarios.

Esta película se trata de una lectura aceptada por nuestro autor. Estamos ante una adaptación autorizada por él, el guión es de su mujer, Elvira Lindo, y ella contó con su colaboración. ¿Qué es lo que esto implica? Por un lado que el autor está satisfecho o cuando menos dispuesto a dejar hacer. Y por otro, y en este caso es lo más importante, al ser Elvira Lindo conocedora de forma directa de las inquietudes que llevaron a Muñoz Molina a escribir la novela, y por otra parte, contar con su ayuda, podremos comprobar que la película mantiene los mismos planteamientos éticos que la novela.

Pasemos a analizarla. En primer lugar, reproducimos la ficha técnica de la película para comprobar como era presentada ante el espectador:

Director: Imanol Uribe. **Intérpretes:** Miguel Ángel Sola (Inspector), Adriana Ozores (Susana Grey), Juan Diego Botto (Asesino), Fernando Fernán Gómez (Padre Orduña), Charo López (Carmen), Chete Lera (Ferreras), María Galiana (Mujer en la comisaría), Noelia Ortega (Paula), Manuel Morón (Padre de Paula), Lorena Rosado (Fátima). **País:** España. **Año:** 2000. **Producción:** Andrés Santana para Sogecine y Aiete/Ariane Films. **Argumento:** Basado en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. **Editorial:** Alfaguara y Punto de Lectura. **Guión:** Elvira Lindo. **Música:** Antonio Meliveo. **B.S.O.:** Universal. **Fotografía:** Gonzalo F. Berridi. **Dirección artística:** Félix Murcia. **Montaje:** Teresa Font. **Sonido:** Gilles Ortion, Ray Gillón y James Muñoz. **Estreno en Madrid:** 29-IX-00. **Distribuidora cine:** Warner Sogefilms. **Distribuidora vídeo:** Sogepaq. **Duración:** 112 minutos. **Género:** Drama. **Temas de cinefórum:** Soledad. Asesinos en serie. Policía. ETA. Enfermedades psíquicas. Fanatismo religioso. Profesores. Adulterio. Sacerdocio. **Premios principales:** Candidatura al Premio 2000 del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) al mejor actor (Miguel Ángel Solá). Candidaturas a los Premios Goya 2000 a la mejor actriz (Adriana Ozores), actor (Juan Diego Botto), música, fotografía y sonido. **Público adecuado:** Adultos. **Contenidos especiales:** V X D.

No es gratuito el que traigamos una ficha tan detallada. Nos interesa destacar que quien la ha hecho recoge muy bien los temas que Muñoz Molina trata en la novela. La soledad de todos y cada uno de los personajes. Una soledad romántica, literaria... La de un inspector de policía (Miguel Ángel Solá) que llega a una ciudad de provincias tras haber pasado muchos años en Bilbao que ha superado el alcoholismo, secuela de esa experiencia. La de su mujer, (Charo López) que no ha podido superar el desequilibrio emocional y está internada en un sanatorio. La de un sacerdote (Fernando Fernán-Gómez), cura obrero que fue maestro del inspector. La de una maestra (Adriana Ozores) de la que el inspector se enamora. La de un forense (Chete Lera). Y la del asesino de niñas (Juan Diego Botto)... Asesinatos en serie de niñas preadolescentes. El trabajo policial. El terrorismo de ETA. Enfermedades psíquicas, por un lado la de Carmen, la esposa del inspector, pero, no debemos olvidarnos del desequilibrio que sufre el psicópata del asesino. Fanatismo religioso, no se trata de un fanatismo del presente, sino del sufrido por esos niños en la posguerra. Profesores, sobre todo el gran desencanto que sufre este sector de la educación. Adulterio. Sacerdocio. Encontramos una gran fidelidad de la película hacia la novela.

Cuenta el propio Imanol Uribe que *Plenilunio* le había estado "persiguiendo" durante un buen tiempo, bien porque insistentemente se la recomendaban algunos amigos o por circunstancias tan casuales como la de encontrársela olvidada en un taxi, hasta que finalmente el productor Fernando Bovaira le propuso adaptarla al cine. La historia de *Plenilunio* tenía mucho que ver con el mundo de sus obsesiones, de ello somos conscientes los espectadores, pero lo que le interesa especialmente es la combinación que el escritor Muñoz Molina había creado entre el horror de un asesino violador de niñas y la historia de amor de una pareja tardía.

Buscó la mejor colaboración posible que le permitiera llevar a cabo una adaptación fiel al espíritu de la novela. Por ello, en colaboración con Elvira Lindo, decidió hacer "una adaptación muy fiel del libro" ya que "se trata de un relato tan rico en matices y personajes que no hacía falta salirse de ahí". Muñoz Molina también colaboró con el director; hasta intervino en un pequeño papel: "Me hacía mucha gracia la idea de que un Académico de la Lengua hiciera de bedel de colegio", explicó Uribe. Sin embargo los escenarios elegidos no son los de Úbeda, a pesar de que Muñoz Molina le llevó a su ciudad natal, que es donde él pensó la novela, para enseñarme la

auténtica geografía de este relato; él prefirió que se desarrollara en Palencia porque ésta es una ciudad lo suficientemente grande como para que un asesino pueda esconderse, y lo suficientemente pequeña como para que todos los personajes se crucen en la calle Mayor. Úbeda no me ofrecía eso, y Palencia sí.

Presentada fuera de concurso en el Festival de San Sebastián de 2000 (Uribe había obtenido previamente la Concha de Oro en dos ocasiones, en 1994 por *Días contados* y en 1996 por *Bwana*), *Plenilunio* recibió opiniones contradictorias por parte de la crítica. Ángel Fernández-Santos consideró que el guión pecaba de "un exceso de sumisión a algunos elementos de la arquitectura novelesca de Muñoz Molina", y precisaba: "La conversión en cine de una novela exige emprender mutaciones muy profundas en el enfoque del relato, en la estructura temporal de los sucesos relatados y en las composiciones de los personajes que dan cauce y vida a esa estructura". Sin embargo, Javier Rioyo en *Cinemanía* aplaudía precisamente el guión "porque tiene la inteligencia de no escaparse al espíritu de la novela sin intentar su literatura. Aplauso a Elvira Lindo y a Imanol Uribe, eficaz, sincero, profundo". Carlos Boyero, en *El Mundo*, señalaba que le había hecho "vibrar en esta buena película la delicada, temblorosa, madura, acojonada, valiente, problemática, carnal y lírica historia de amor entre ese policía machacado por la vida y esa maestra honesta y directa, que ha sufrido la traición y el abandono, que intenta convivir armoniosamente con la soledad, pero que no ha perdido la capacidad de amor y de entrega desde la barricada profesional y ambiental que ha intentado buscar en esa pequeña y aséptica ciudad". Norberto Alcover en *Reseña* fue rotundo: "A Imanol Uribe hay que animarle a que persista en la brecha y no abandone este territorio del mal en el que se mueve con seguridad".

Los elogios al reparto fueron unánimes. Para Fernández-Santos, los errores que él detectaba en el guión eran "absorbidos y transformados en verdadero cine por el talento de un reparto que es el verdadero sujeto de las hermosuras del filme. Gente sabia, cautivadora y magnífica (...) que proporcionan a la película momentos de extraordinaria verdad y hermosura", lo que corroboró Rioyo: "Excelentes los actores, la pareja Miguel Ángel Solá y Adriana Ozores son perfectos y están perfectos. Muy bien Juan Diego Botto en un papel demasiado difícil para salir tan dignamente parado. Rotunda, hermosa en su machacado papel, la breve intervención de Charo López. Fernán-Gómez, en su tono de excepción...". Adriana Ozores ganó el Premio Ondas

2000 como mejor actriz, mientras la película obtuvo cinco nominaciones a los premios Goya (mejor fotografía, Gonzalo Fernández Berridi; mejor actor, Juan Diego Botto; mejor actriz, Adriana Ozores; mejor sonido, Gilles Ortion; mejor música, Antonio Meliveo). En el festival de Nueva York fue considerada la mejor película extranjera del año.

A pesar de estas críticas tan excelentes, hubo quien denostó la película. Hemos encontrado alguna que otra crítica negativa, y no pocos foros en los que los espectadores –que, como los lectores, son los mejores “pulsómetros” del éxito de una película o de una novela- se manifiestan en no pocas ocasiones decepcionados. Una vez leídas comprobamos que en todos los casos -como ocurría con la novela- se trata de críticos o de espectadores que no han entendido la película. En la gran mayoría lo que ellos esperaban era un thriller, cuando en realidad a pesar de la trama policíaca y de la labor forense, no lo es en absoluto. Por otro lado, encontramos críticas muy ideologizadas, con cierto sabor a rancio beaterismo que demuestran que no han visto más allá de la superficie. Tan sólo traemos aquí una de estas críticas como ejemplo.

“Se sorprendieron algunos críticos de que esta película —presentada fuera de concurso en el Festival de San Sebastián 2000— fuera pitada por un sector del público tras su proyección. Como telón de fondo... psicológico aparece la ETA, y aparecen también las secuelas que en el policía protagonista, que luchó en el Norte contra ella, han quedado: miedo persistente, amargura... Su mujer está internada en un psiquiátrico por haber sufrido continuadas amenazas, que sus nervios no pudieron resistir... La película acaba con la presencia en esa ciudad de un etarra que dispara a traición contra el policía. ¿Razón de las pitadas de un sector del público a esta película? Tal vez que la ETA sea presentada por sus obras.”

Es cierto que encontramos la presencia de un etarra que localiza, investiga y comete un atentado contra el inspector. Pero se trata de un protagonismo que sirve de crítica contra el terrorismo, como también es una dura crítica el personaje de la mujer del inspector, víctima silenciosa. Carmen es un homenaje de Muñoz Molina a esas víctimas que sufren en silencio y en soledad la violencia física y sobre todo psicológica del terrorismo. Es innegable que en la película no pueden recogerse las reflexiones críticas hacia esta lacra social que tanto le obsesiona a nuestro autor, y que pone en boca del inspector. Es imposible llevar a la pantalla todos los matices de una novela

tan extensa, sin embargo somos capaces de darnos cuenta del matiz crítico que hay contra el terrorismo etarra.

“Hay otra línea —además de esa presencia psicológica de la ETA— que sostiene... ¿la trama? Se trata de un joven pescadero que veja (no parece ser capaz de violar) y mata a niñas preadolescentes. El espectador conoce desde el comienzo al repugnante asesino: el *suspense* está en si el policía acabará por descubrirle y apresarle. Inopinadamente, de pronto, de golpe, sin razón ni porqué, el odioso y repugnante asesino se manifiesta —hacen la novela, el guión y el film que se manifieste— como un creyente católico piadoso.”

No entramos a comentar el tono de la crítica -menospreciando el trabajo de pescadero del asesino, lo que en ningún momento hacen ni Muñoz Molina ni Imanol Uribe-. Tal sólo decir que en modo alguno se trata de una película de suspense, puesto que la novela tampoco lo es. Por lo tanto, quienes se lamentan de la falta de suspense es que no han entendido el tipo de película que acaban de ver. Y respecto a la conversión del asesino. En primer lugar, Imanol Uribe ha comprendido perfectamente que no estamos ante una conversión verdadera, sino ante una interpretación interesada de los conceptos de culpa, de perdón y de justicia que hacen algunas creencias religiosas. Y, en segundo lugar, no es una crítica hacia la religión, sino hacia la postura errónea que muestran algunos “ciudadanos” cuando evitan asumir las responsabilidades de sus actos ante la sociedad, alegando un compromiso religioso que sitúan por encima del social.

“Entra en la historia una tal Carmen, por ser la maestra de una de las niñas asesinadas por el pescadero piadoso. El policía —su mujer en el psiquiátrico— se acuesta con Carmen al tercer encuentro, después de "veinte años de ser fiel a su mujer" (algo así dice). Luego ya son amantes empedernidos, profusamente expuestos”.

Vemos que este crítico no ha entendido nada. Para comenzar, confunde el nombre de la maestra, Susana, con el de la mujer del inspector, Carmen. Y además, lo que él ve en la relación entre el inspector es lujuria y pecado; cuando en realidad estamos ante una historia de amor entre dos personas que durante años han sufrido el dolor de la soledad, de la traición, del desencanto y del desamor y que en su madurez han vuelto a sentir el amor. Una historia de amor que está perfectamente contada como

contrapeso. Una novela que va narrando ambas historias -la de la relación amorosa entre ambos y la de los asesinatos y su investigación- de forma alterna. De este modo al horror y el desprecio que nos provoca el asesino, sus pensamientos y sus actos, se opone el amor tierno y sosegado de dos personajes que todavía creen en el valor de la lucha por la vida.

“El policía tiene en esta ciudad castellana a un antiguo profesor del colegio, casi anciano, sacerdote, que a sí mismo se define como *cura rojo* (¿Qué quiere eso decir? ¡Ah...! La novela, el guión y el film deben de saberlo).”

Es cierto que la gran mayoría de los espectadores desconocen lo que es un cura rojo y la importancia que supusieron en un momento de la historia de la Iglesia en España. Pero eso no es responsabilidad de la película ni de la novela, sino de la propia sociedad, y sobre todo de la Iglesia que se ha encargado de que nos olvidemos de su existencia, y de la labor tan crítica que realizaron con los valores ortodoxos de la Iglesia.

“El policía presenta al sacerdote su caso personal de conciencia, que califica sin ambages de adulterio, y le pide consejo y orientación. Pero el cura, quizá porque es rojo, quizá porque cuelga en su pasillo un retrato del Che, no tiene nada que aconsejar, no sabe dar ninguna orientación: "¡Yo qué sé lo que pasa en las relaciones de un hombre y una mujer!" (algo así dice)”.

No entramos a analizar la interpretación casposa y propia de una beatería rancia de este crítico. Nos limitaremos a decir que, como ya ocurría en el caso de la novela, en la película tampoco se ha captado las diversas funciones que presenta el padre Orduña en la obra. Tan sólo han visto su labor de confesor católico. No vamos a repetirlas todas, sólo las que se insinúan en la película. En primer lugar, y siguiendo con la confesión, no se trata de una confesión de arrepentimiento y de culpabilidad buscando el perdón; sino, de la conversación entre un hijo y un padre que se muestra comprensivo y escucha los problemas de ese hijo; ésta y no otra es la función que ejerce el padre Orduña ante el inspector.

Por otro lado, Elvira Lindo, quizá debido al asesoramiento del propio Muñoz Molina, mantiene esa revisión de la historia llevada a cabo por la figura del padre

Orduña y la del inspector. En la película se respetan al máximo las escenas en las que el inspector se reconoce como uno de esos niños perdidos del franquismo, y la labor de “cristianización” que ejerció el padre con él. Es evidente que nadie ha visto este pequeño homenaje a esas víctimas de nuestro pasado y que se mantiene en la película. Y por último otra función del padre Orduña es la de ayudar al inspector a encontrarse a sí mismo después de estar tantos años viviendo la vida de otro en quien no se reconoce. “Sólo aceptando nuestro pasado podremos saber quienes somos y seguir avanzando”, nos viene a decir la película y evidentemente la novela.

“Yo también pito la novela de Muñoz Molina, el guión de Elvira Lindo y la película de Imanol Uribe. ¿Cómo no va a haber asesinos si hay policías adúlteros, y maestras adúlteras, crueles con gente enferma y sola, policías y maestras capaces de abandonar por egoísmo a una mujer desvalida? ¿Cómo quieren que no haya asesinos si hay curas que se llaman a sí mismos rojos y no tienen consejo ni orientación que dar? ¿Para qué sirven? ¿He dicho ya que yo también pito la novela y el guión y la película?” **P.A.U.**

¿Qué tipo de crítica es ésta que basa su análisis en sus propias creencias religiosas en lugar de adentrarse en los temas y la técnica de la película de forma objetiva? ¿Qué mente tan perversa puede responsabilizar a la policía, a los maestros y a los curas “rojos” de la existencia de la violencia en la sociedad? Evidentemente no ha entendido que lo que tanto el director de la película, como el autor de la novela y la del guión pretenden es hacernos reflexionar sobre esta impunidad con la que la violencia invade nuestras vidas. Imanol Uribe ha comprendido que éste es un mensaje clave en la novela, por ello se detiene en la escena en la que el asesino pasea impunemente entre la gente y pasa ante la policía sin ser visto. Esas personas que caminan por la calle somos nosotros, que estamos tan acostumbrados a la violencia, que nada nos parece extraño. Y por ello ha mantenido también el breve papel de la única persona que sí ve algo raro, una anciana que todavía sigue los cánones éticos del pasado esfumados ante tanta “modernidad”.

Es evidente que una novela de tal extensión no puede llevarse a la gran pantalla con todos los matices que contiene; que algo ha de quedarse fuera; e incluso que algo ha de ser modificado. Como el propio Uribe declara, el guión es bastante fiel a la novela, sobre todo respeta las intenciones morales que ésta contiene. Como hemos

indicado conserva ese espíritu crítico y comprometido con la sociedad a la que previene de su insolidaridad ante la violencia y del “acogotamiento” ante el miedo en el que nos encontramos. Mantiene ese matiz crítico hacia la modernidad mal entendida cuando nos muestra las casas del asesino y la del Fátima, la primera víctima; o cuando nos pasea por las calles del casco viejo -abandonadas de la mano de los ediles municipales- y las de los nuevos barrios crecidos por la especulación, barrios de obreros -en muchos casos en paro- en los que se respira la pobreza, la fealdad y el desencanto, como si los obreros no tuvieran derecho a disfrutar de los placeres de la vida.

Mantiene ese homenaje a los perdedores de la historia, los niños perdidos del franquismo y esa crítica hacia la actitud de la Iglesia en el pasado –con su labor “evangelizadora”- y en el presente –relegando a los curas obreros. Mantiene esa obsesión de nuestro autor por la identidad. Por reconocerte en tu pasado para poder saber quién eres en el presente. Mantiene el análisis del desencanto que invade al sector de la enseñanza en nuestro país. Susana Grey no sólo es una mujer madura que ha sufrido mucho en la vida y que por fin encuentra el amor que le da nuevas ganas de vivir. Ella es todo un sector de la población que está “quemado” ante el despreocupación que presentan los estamentos oficiales y sobre todo los padres por el embrutecimiento, el desinterés y la carencia de educación que presentan los niños y adolescentes de hoy.

Mantiene el carácter de psicópata que tiene el asesino y las tres versiones de su culpabilidad; la folklórica, es un lunero; la de la religión, él no es responsable, él es un instrumento del demonio; y la de los psicólogos que estiman no está loco, que es responsable de sus actos. Mantiene esa reflexión final sobre el funcionamiento de la justicia tan lenta y que no aplica penas reales, ni sirve para corregir conductas como la de nuestro protagonista.

Mantiene el tratamiento de los asesinatos sin morbosidad alguna. En el primer caso vemos un picado del cadáver y un plano medio del mismo siendo analizado por el forense. En el segundo sufrimos la tensión y el miedo que experimente Paula cuando es arrastrada por las calles hasta el terraplén, a continuación se nos muestra la niña desnuda que se va despertando y corre en busca de ayuda. Uribe podría haberse recreado con las escenas de la violación, pero respeta la novela y, como en ella, la

delicadeza del tratamiento es absoluta. Mantiene que el punto de vista de lo ocurrido no es el de la policía ni el del asesino, sino el de las víctimas y el de su entorno. Siempre olvidadas en este tipo de novelas y sobre todo en las películas en las que estamos acostumbrados a ver escenas de violencia gratuitas y en las que las víctimas importan bien poco.

Mantiene la crítica a la lacra social del terrorismo que se muestra latente a lo largo de toda la película y que finalmente actúa impactando al lector. Mantiene la importancia de esos personajes secundarios: el padre Orduña, la mujer del inspector, los padres de las víctimas y los del asesino, y la señora mayor. Tan sólo reduce al mínimo, a un breve comentario al “progre” exmarido” de Susana.

Introduce muy pocos cambios. Uno es el caso de la madre de Paula, mientras que en la novela está sedada, en la película ha muerto. ¿Tal vez sería poco creíble en pantalla el papel de ternura y de delicadeza que representa el padre si no se trata de un padre viudo? Otro cambio que nos ha llamado la atención es que al inspector se le ha puesto un nombre: Manuel. No llegamos a entender el motivo por el que lo hace el guionista. En el caso de la novela es evidente la equiparación que, en este sentido, existe entre los tres protagonistas de los tres ejes temáticos: el asesino, el etarra y el inspector. Creemos que no es necesario ponerle un nombre para que el personaje sea creíble en la película, como lo es en la novela.

Sin embargo sí entendemos creíble que introduzca un elemento nuevo, la lectura que hace el inspector de un poema que era el preferido de la primera víctima. Con él pretende mostrarnos la seriedad, el interés y la sensibilidad que presentaba esa niña, rasgos poco comunes en los niños de su edad, que no sólo no leen, sino que a la poesía la ven como un instrumento destructor de su personalidad. Pero, si escuchamos las palabras de ese poema, nos damos cuenta de que son las impresiones que tiene Muñoz Molina acerca de la “ceguera” que tiene la sociedad ante la violencia que la está dominando.

Es forzoso que Elvira Lindo e Imanol Uribe, con el consentimiento del autor, hayan dejado fuera no pocos pasajes magistrales de la novela –los pensamientos obsesivos del asesino, las reflexiones del inspector, las conversaciones entre él y el padre Orduña...- y que elimine por completo otros que no son necesarios para el

desarrollo de la película, como es el caso de la visita al burdel. E incluso creemos que es acertado el cambio de las dos escenas finales: la visita del inspector a la cárcel y la conversación con el asesino; y la del inspector a Susana y el atentado etarra. Mientras que la novela se cierra con éste provocando cierta desazón en el lector, que se queda un poco con la incógnita de que ocurre: ¿Vive? ¿Mere? ¿Se queda con su mujer o se va con la maestra? En la película se invierte el orden dejando bien claro el final feliz de la historia y cerrándola con la visita a la cárcel. Pero a pesar de estos ligeros cambios y de estas omisiones, inevitables por otra parte, como hemos podido comprobar la película es una lectura fiel y acertada de la novela.

UNA NOTA FINAL

Esta novela es una nueva muestra de la preocupación que siente Muñoz Molina por la realidad presente y pasada, una muestra de su compromiso ante el desbarajuste de nuestro tiempo, insensible a la crueldad y la violencia que nos rodea. Pretende que como lectores tomemos conciencia de la deshumanización en la que vivimos inmersos, cometiendo verdaderas aberraciones en defensa de una mal entendida “modernidad”. Esta preocupación por la sociedad entronca su obra con la de autores como Larra, Galdós o Baroja. Al igual que ellos tiene la voluntad de mostrarnos de una forma didáctica y crítica a lo que hemos llegado en nuestro afán deshumanizador e individualista. Sabemos que la literatura para Muñoz Molina es un medio de revelarnos su compromiso social y político, seguidor de Zola, Voltaire, o Jovellanos. Es consciente de que con sus obras no puede cambiar el mundo, pero sí llegar a las conciencias de los lectores. Con *Plenilunio* muestra esta actitud de compromiso atacando la violencia de la sociedad, una violencia arbitraria por motivos de aberración sexual y política. El terrorismo vasco, tema que ya anunciara en *Ardor guerrero*, coincide en esta obra con la cobardía y el envilecimiento del abuso sexual. Crimen sádico y terrorismo se sitúan en el mismo plano. Hay cierta semejanza entre el asesino y el terrorista, a demás de no tener nombre, los dos hacen llamadas, persiguen telefónicamente a las víctimas del la violencia que ejercen, y por otro lado,

estructuralmente, la caza del asesino por parte del inspector es paralela a la caza que sufre este por parte del terrorista.

Los elementos temáticos usados por Muñoz Molina, han sido trivializados miles de veces en películas y novelas de diversa categoría –un asesino de niñas psicópata, un inspector de policía que investiga los hechos, escenas de crueldad intensa, un terrorista que comete un atentado...- son más bien propios de una crónica de sucesos, de un reportaje televisivo, de un comadreo de patio de vecinos. Estos acontecimientos ocurridos en este caso a los personajes de una novela, perfectamente pueden ocurrirnos a nosotros. Con estos mimbres un escritor mediocre hubiese escrito con ellos una obra de escaso interés, un melodrama, e incluso un buen “best-seller”. Muñoz Molina los ennoblece al usarlos como una alegoría de la sociedad de nuestro tiempo. Esta novela viene a demostrar que el arte literario no es sólo cuestión de sustancias de contenido, sino de tratamiento formal.

El estilo que usa nuestro autor es el de la naturalidad, él siempre ha confesado que se desvela por mantener la naturalidad procurando decir las cosas con las palabras precisas, sin que se note la impostura literaria, el engolamiento. Usa un lenguaje preciso con el que consigue la máxima resonancia. Mary Luz Vallejo Mejía⁸⁹ explica este estilo como la desautomatización del lenguaje. Cuando el escritor toma al material informativo, como es el caso de esta novela, y lo convierte en literatura mediante el uso de un lenguaje poético se consigue una doble dimensión la estética y la informativa. Con ello Muñoz Molina contrarresta la neutralidad del mensaje informativo y sensibiliza al lector con el sufrimiento de las víctimas, incluso provoca la conmiseración hacia el asesino.

Mediante su pluma nos conduce desde la ternura hasta el desprecio, haciéndonos pasar por el horror de las víctimas. Pero lo hace sin que su propia voz intervenga, son los mismos hechos y los personajes que los viven, los que les hacen adquirir consistencia. Apenas usa recursos excesivos: un narrador omnisciente que nos presenta desde fuera los hechos, pero que se introduce en la mente de los personajes mostrándonos su complejidad; un estilo propio que le permite reproducir la

⁸⁹ Mary Luz Vallejo Mejía, “El pre-texto periodístico. Al texto creativo (Los relatos de Antonio Muñoz Molina)” *La información como relato Quintas Jornadas de la información*. Universidad de Navarra. Pamplona, 1998.

racionalidad del inspector, la desesperanza de unos padres, el desencanto de Susana, y la enajenación del asesino; una prosa precisa; la dosificación de los efectos en las escenas más duras; el salto entre el presente y el pasado perfectamente controlado. Es la comprensión de las debilidades humanas, la que le permite presentarnos la mente patológica del asesino, al tiempo que nos transmite la percepción asombrada de un sentimiento amoroso desconocido hasta entonces, son logros indudables.

El poder de observación de Muñoz Molina se traduce en un conjunto de equilibradas perspectivas acerca de unos usos y valores sociales que se relacionan con las relaciones familiares, la autocrítica de la izquierda, la actitud de la iglesia –en el pasado y en el presente_ y sobre todo la manera en que el miedo nos desposee de nuestra propia personalidad. A lo largo de la obra nos ha mostrado una imagen de una realidad inmediata. La sociedad que se nos muestra en estas páginas es rigurosamente coetánea –violencia social, desencanto en las aulas, la lacra del terrorismo...-Hay que aplaudir a nuestro autor por el valor mostrado al asomarse a esta realidad y ponerla ante nuestros ojos para que “despertemos”. También ha sido un gran acierto al adoptar el punto de vista de las víctimas, unido a la visión y el tono que usa para tratar al asesino. El contraste entre el terror de la violencia del asesino y la iniciación en el amor de Susana y el inspector, equilibran la obra. Ésta se enriquece con la búsqueda de la identidad de los protagonistas. La obsesión por la identidad real de las personas es una de las constantes en toda su obra⁹⁰. *Plenilunio* la vuelve a tratar sobre todo a través de dos de sus personajes: el asesino, y el inspector. En ella, como en toda su obra en general, ha creado un modelo de interpretación de la realidad en el que refleja unos valores humanos con los que nos identificamos.

A través de la figura del inspector indaga por la identidad del asesino y nos demuestra que las apariencias siempre engañan. A lo largo de toda la obra, el inspector recorre las calles de la ciudad mirando las caras de quienes se cruzan con él. Se despierta por las noches con la idea obsesiva que le inculcaron los jesuitas: los ojos son el espejo del alma, la mirada del asesino lo delatará. Pero al final se convence de algo

⁹⁰ Las apariencias engañosas de la realidad es uno de los temas que más obsesionan a nuestro autor, de hecho es el título con el que tituló la recopilación de algunos de los artículos escritos entre 1988 y 1991 en las secciones: “La última palabra” y “La cueva de Montesinos” del “Sábado cultural” del *ABC Literario*, y “Las apariencias” de *El País*, así como en las páginas de “Opinión” de este último periódico

que es obvio para el lector, que la inocencia o culpabilidad no se lleva escrita en la cara. El asesino actúa con una doble personalidad, unas veces es casi eclesial ante los ojos de quien lo conoce: educado, amable, respetuoso, un tanto pusilánime; pero esta realidad oculta su verdadero yo, es un acomplejado, un pervertido sexual y un amargado que odia a todo el mundo, comenzando por sus “viejos”.

Esta obsesión por indagar en las falsas apariencias, en la propia identidad la siente el inspector cuando se encuentra con el padre Orduña, quien le recuerda su pasado, su verdadero yo. Esta indagación del pasado es una muestra del interés de nuestro autor por rescatar nuestra memoria, prisionera de una versión oficial que había acallado los hechos. De igual modo nuestro inspector ha acallado sus orígenes. Él pretende encontrar un lugar en la vida y en este intento reniega de sus mayores, pero se engaña, porque siempre estará como perdido. Quien renuncia a su pasado pierde el norte que le da la referencia. Será cuando regrese a sus orígenes, cuando se reconcilie con su pasado y conozca el poder redentor del amor, cuando se encuentre a sí mismo y regrese de su exilio.

Esta recuperación de la identidad en el pasado y en el amor (de Susana y el inspector) nos remite a otros dos personajes: Nadia y Manuel de *El jinete polaco*. Esta semejanza y otras que hemos ido señalando, nos muestran la coherencia de la obra de nuestro autor, pero no sólo entre las novelas, sino que se da también con sus artículos de prensa. En ellos encontramos también los temas tratados en la novela. Su defensa de la cultura, el empeño de la madre de Fátima porque ésta estudie y mejore, porque logre una cultura que le permita superar un destino doloroso y sumiso como el suyo. La valiente denuncia que hace de la actitud frívola que tiene la prensa (convertidos en vampiros informativos) en casos tan dramáticos como el tratado en la obra. El valor que muestra al enfrentarnos con las justificaciones que damos a la violencia. El contraste entre la vida y las inquietudes de la juventud actual y la de tan sólo hace unos años; éramos más pobres, pero con miras más amplias y más responsables; ahora los jóvenes imitan lo peor de la sociedad americana.

Todo éste planteamiento nos lleva a cuestionarnos ¿Qué futuro tenía un muchacho de los años cuarenta o cincuenta en Mágina? En *El jinete polaco* nos ha presentado dos salidas, la de Manuel y la de Felix. En *Plenilunio* nos da otras dos posibilidades, la del inspector y la del asesino. Quizá el inspector, si no hubiese podido

estudiar, hubiese acabado siendo un ser violento como nuestro asesino. El destino humano es producto del azar, como nos indicaba el naturalismo, pero también es fruto de nuestro esfuerzo personal.

En esta sociedad de la nueva Mágina -sinécdoque de la sociedad española- encontramos mezclados restos del franquismo, la indiferencia y la insolidaridad generales, la impotencia de un mundo obrero que está en vías de extinción, la desesperación de los solitarios, el gran ojo que todo lo ve -la tele- y, como no podía ser menos, el terrorismo. En la novela encontramos todas las instituciones representadas y enjuiciadas en una clara muestra del declive social. La escuela casi ha perdido las esperanzas en ganar su combate (Susana). La Iglesia más rancia que margina a los que en su día, fueron una esperanza para la sociedad, los curas obreros (el padre Orduña). La Sanidad que esconde tras la medicación los sufrimientos de las víctimas (la mujer del inspector, y la madre de la segunda niña, Paula). La policía -de origen franquista en la mayoría de los casos- ineficaz. Nuestra sociedad es “una alegoría de una democracia al paio, todo el mundo vive solo, en su sitio (...) La ciudad es indiferente, habitada por odios simples, recorrida solamente por emociones primaria al ritmo de las informaciones televisivas”⁹¹. Es la España contemporánea, la del terrorismo, la de la tiranía de las imágenes televisivas, la de la canalización de la dignidad humana embrutecida por la dictadura de la televisión, la del paro, la del anacronismo entre modernidad y pasado rural.

Tan sólo nos restan dos cuestiones que tratar; en primer lugar, el título de la novela. ¿Por qué la titula así? A esta pregunta hecha por Juan Manuel de Prada en su entrevista, él contesta que “le parecía un nombre músico, peregrino y significativo” (Juan Manuel de Prada, 1997) Pero, significativo ¿en qué sentido? *Plenilunio* nos recuerda las noches de luna llena. Según la superstición recogida por la tradición, la luna llena influye en la mente de las personas, sobre todo de las que sufren cierto desequilibrio mental como nuestro asesino. Con esta superstición juega Muñoz Molina a lo largo de la obra, al situar los asesinatos en luna llena, al poner en la mente del

⁹¹ “Antonio Muñoz Molina” en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000*. t. IX/1 p. 361.

inspector que será en luna llena cuando el asesino acude al lugar del asesinato, y cuando la madre del asesino le justifica diciendo que es un “lunero”⁹².

Conociendo la opinión de Muñoz Molina, defensor del racionalismo, acerca de estas supersticiones, podemos deducir que se trata de un título un tanto paródico, ya que él no acepta esta explicación del comportamiento del asesino, como tampoco acepta las esgrimidas por los psicólogos, si son usadas para justificarle y eximirle de su culpabilidad. Pero con *Plenilunio*, Muñoz Molina alude también a la luz lunar que ilumina a los amantes reunidos en la Isla de Cuba la misma noche de la segunda violación. Él recurre al viejo recurso folklórico para presentarnos una obra que como el significado del título indica, está construida en continua expansión narrativa.

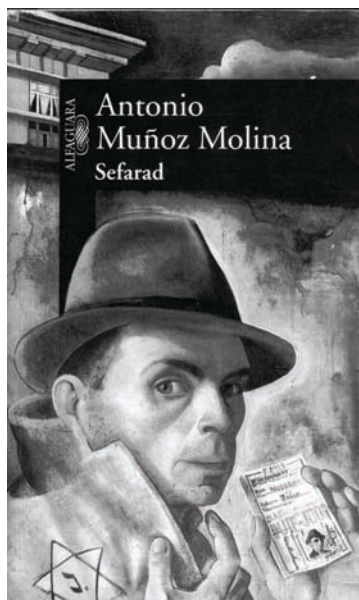
Y en segundo lugar, el epílogo de la novela (en cierta medida el último capítulo lo es). Son, sin lugar a dudas, unas de las páginas más perfectas y equilibradas del autor. En ellas sintetiza la combinación de hechos, momentos y sensaciones aparentemente incompatibles: la despedida amorosa, la salida del sanatorio de la esposa del inspector, la marcha de Susana, la resolución del caso, el atentado, la desesperación, la tristeza la impotencia ante la muerte, que se convierte en no-muerte o salvación en brazos del amor, Susana Grey. Un final tan propio de Muñoz Molina, un final favorable y feliz, está rodeado de la aplastante realidad que vivimos desde los noventa: sangre, disparo, ambulancias, estamos en el presente aplastante y no en una recuperación del pasado.

Tan sólo nos resta decir, que como meros lectores de la novela, en un nivel más profundo de su lectura, lo que realmente nos transmite son las formas en las que se encarna el mal en nuestra sociedad, y la evidencia de que en ella también se recogen sentimientos diversos del ser humano: ternura, soledad, solidaridad, y sobre todo el amor. Descubrir al asesino es importante en la intriga, pero, lo realmente importante es ver qué hay detrás de sus actos y ver como nuestra existencia es producto de la trayectoria recorrida por cada uno de nosotros. Nos quedamos de nuevo asombrados ante su capacidad de recrear los ambientes, de hacernos percibir las sensaciones, convirtiendo las cosas que se ven se tocan se huelen al convertirlos magistralmente en

⁹² Jean Alsina alude que el título en cierta medida la emparenta con la novela de folletín. El asesinato en luna llena, el carácter “lucero” del asesino sería perfectamente creíble en un folletín o en un culebrón televisivo. “Antonio Muñoz Molina”, p. 363.

materia narrativa. Cerramos nuestro análisis con las palabras de Gregorio Salvador que vienen a resumir nuestro criterio: “A mi juicio, Muñoz Molina se supera así mismo, lo que no es poco superar. Consigue una obra memorable `por su hondura humana, por su claridad narrativa, que tan poco se suele prodigar, por su destreza literaria” “Genio literario y certidumbre moral son a mi juicio, los dos pilares en que se asienta esta apasionante ficción tan verdadera” (Gregorio Salvador, 2000, 5).

SEFARAD. UNA NOVELA DE NOVELAS



Sefarad. La atención de los lectores de Muñoz Molina se despierta ante un título que resulta tan evocador. Es el título de un texto (entendamos en este caso texto como “tejido” de historias) de lectura no muy fácil para quien espera encontrarse con una novela al uso. Pero, una vez iniciada su lectura, resulta una obra de gran interés y difícil de olvidar para el lector. No es una novela recomendable para quien se inicia en el género, e incluso para quien lee por primera vez a Muñoz Molina. Exige del lector un grado de atención mayor que otras de sus obras, a demás del conocimiento de algunas claves de la biografía

del novelista. Se trata de una muestra de la madurez técnica, expresiva y temática de nuestro autor. A la par que nos demuestra la vitalidad de la narrativa actual y la adaptación a los nuevos tiempos.

Los lectores, acostumbrados conocedores de su obra anterior, encontramos en *Sefarad* la misma voz que perdura, un mismo estilo, un mismo dominio de la palabra, una misma preocupación temática (personal, histórica y moral) que la enlaza con toda su producción anterior. Pero también sabemos que no vamos a encontrar una obra repetida, que lo que tenemos ente nosotros será una nueva fórmula narrativa. Muñoz Molina nunca se repite, no se instala en la fórmula lograda. Los lectores leemos esta obra con expectación y confirmamos las novedades, los nuevos registros... De nuevo nos sentimos admirados ante este nuevo hallazgo literario.

Lo primero que llama nuestra atención es la profusión de personajes que habitan el relato. Estos seres que lo pueblan son (como no podía ser de otra manera) víctimas o supervivientes de los horrores provocados por los totalitarismos del siglo XX y, de las miserias de la vida diaria (la enfermedad, el consumo de drogas...). En otra novela suya (*El jinete polaco*) ya ha usado esta profusión de voces narrativas, de personajes con su pasado, sus sueños, sus esperanzas rotas que en este caso, conocíamos a través de Manuel y Nadia, y que ahora, en *Sefarad* conocemos por el yo del narrador.

Lo segundo que podemos apreciar es la mezcla entre lo real, lo histórico, lo autobiográfico y lo inventado⁹³. No es la primera vez que Muñoz Molina acude a la historia para recuperar el pasado un tanto desleído o ignorado. Y tampoco es la primera vez que acude a lo autobiográfico. Sin ir más lejos, en *Ardor guerrero* abandona la ficción para centrarse en sí mismo, nos relata sus cobardías, audacias y temores que había y que todavía continúan en él, como podemos comprobar en la obra que nos ocupa. En ella de nuevo lleva a cabo un autoanálisis, un deseo de refigurarse, de pensarse a sí mismo en un intento de conocerse a fondo.

Lo tercero que atrae nuestro interés es que cada relato es autónomo. Son relatos diversos que se cuentan y cobran vida propia, como si fueran esbozos de novelas que pueden extenderse, pero que quedan en estado latente. Igual que Sherezade en *Las mil y una noches* cuenta historias sin parar para evitar su propia muerte, en éste caso, el narrador de *Sefarad* cuenta y cuenta las vidas de otros sin parar. Son relatos de muertes o de milagrosa supervivencia, con el sólo deseo de provocar dentro de él el eco de otras voces y así multiplicarse. Son relatos contados en primera persona que en ocasiones llegan hasta él y en otras adivinamos retazos autobiográficos del autor de la obra. Estas historias cargadas de misterio, estas vidas posibles, alcanzan al narrador poblándolo y dándole forma, permitiendo pensarse a partir de esas vidas posibles que pudieron ser la suya. Por parte de Muñoz Molina la obra es un ejercicio de piedad, de compasión, de empatía hacia las víctimas que se contagia a los lectores.

Valiéndose de un género híbrido como es la novela actual, en el que se mezcla ficción e historia, invención y documento, Antonio Muñoz Molina revisa en *Sefarad* las vidas de unos personajes reales o producto de la imaginación que nos sirven a los lectores para evaluar nuestra postura ante los hechos que nos relata, para cuestionarnos nuestra postura ética. Como hemos comentado en el apartado de la novela actual, la lectura de unas historias narradas, de las peripecias de otros, amplía nuestra experiencia y conforma nuestra moral. Nos obliga a afirmar o desmontar unos principios que creemos ciertos y firmes.

Hay personas que creen que lo que se cuenta en una novela son hechos inventados que no nos conciernen a los lectores. Incluso las hay que piensan que leer

⁹³ Aclaremos que en el caso de Muñoz Molina, lo real, lo histórico y lo autobiográfico son partes inextricables de lo vivido, lo leído, lo imaginado y lo fantaseado.

novelas es perder el tiempo en historias que no son verdad. Pero lo de menos en una novela es si lo que relata es cierto o no; lo verdaderamente importante es que lo que en ella se cuenta nos concierne, nos interesa y nos debería conmover, porque toda novela contiene una carga moral; y sobre todo, relatos que como *Sefarad* nos reflejan un mundo casi desaparecido en el olvido de nuestro bienestar burgués.

En *Sefarad* Muñoz Molina condensa todas sus obras anteriores, tanto dietarios como novelas. Pero, sin embargo, se trata de un proyecto totalmente novedoso en la narrativa de nuestro autor. Estamos ante un relato de muy difícil clasificación. Se nos presenta como una novela, pero se trata de un volumen de relatos. Aunque se nos vende a los lectores como una ficción, está elaborado con numerosos elementos referenciales a los que se alude al final. Quizá por eso, las lecturas han sido tan diversas. Dependiendo de la postura del crítico, éste ha puesto más énfasis en ver la obra como un entramado perfecto de la literatura; o como una falsificación de la historia.

UN RELATO DE DIFÍCIL DEFINICIÓN

Su difícil clasificación es lo que ha llevado a que la acogida por parte de los lectores y de la crítica haya sido más fría que en el caso de otras novelas del autor. En los foros de Internet hemos podido rastrear una serie de reproches que, bien mirados, pueden ser tomados como atributos, tan sólo nos ocuparemos de dos de ellos.

El primero es su extensión, 599 páginas que “asustan” al lector, la mezcla de historias tan plurales, el que sean como cabos sueltos que no acaban de atarse, y sobre todo el hecho de que no haya una intriga común a todos ellos que permita unirlos. Tan sólo un narrador intermitente da unidad puesto que, esas historias se albergan dentro de él, él ha sido su receptor primero y su relator después. Pero, ¿esto es suficiente como para pensar que estamos ante una novela?

Los personajes son numerosos; parecen pertenecientes a una novela populosa donde los espacios y los tiempos son así mismo diversos, hasta abarcar casi un siglo. Sólo la voz narradora que les da la entrada en escena es la que les da sentido, la que hace que sean los verdaderos protagonistas de una obra que no sabemos si es novela o documental. Pero es desconcierto va más allá. A partir de esas historias que nos relata, el

yo del narrador inicia una introspección sobre su identidad, un autoanálisis de sus cualidades partiendo de las vidas de los otros. Como los *Ensayos* de Montaigne (verdadera mezcla de examen de la realidad, de ficción y exégesis de sí mismo), *Sefarad* es la inspección que alguien, el narrador, hace convirtiendo el relato en el contexto al que llega la historia y el pasado.

Él se piensa, se recuerda, se analiza contrastando, lo que otros relatan a través de su voz, con lo propio. Hay “capítulos” que son relato novelado y otros que son verdaderos ensayos. Hay partes que son recuerdos del autor y otros que son la reescritura de una lectura ajena que le ha impactado –ambos aspectos la sitúan dentro del ámbito del reportaje periodístico, y como no dentro del dietario-. Así pues, iniciada la obra nos obliga a dejar a un lado los límites y las fronteras entre los géneros, que nos habían enseñado. Sobre todo cuando la obra se nos presenta bajo el subtítulo de novela (relato de ficción de cierta extensión) ¿Qué hacemos, la consideramos como tal? ¿Cómo debemos considerar estos indicadores que descubrimos, para dar sentido a lo que vemos leyendo?

El segundo de los reproches/atributos es el exceso de documentalismo de algunas historias. Los materiales bibliográficos a los que hacen referencia. Algunos conocedores de estas fuentes, como veremos en el último apartado, han rastreado los errores en los que ha incurrido el autor y se los han echado en cara. Pero, no se trata de un documentalismo que se aprecie sólo en el apartado, “Nota de lecturas” situado al final de la obra, sino, al que hace referencia constante el propio autor a través de la voz del narrador. Éste, en no pocas ocasiones, se interroga en primera persona, “para qué inventar cuando la vida misma está llena de historias interesantes que contar”. Son las palabras del narrador, quien, haciendo un ejercicio de matanarración, se pregunta sobre la necesidad de la ficción, y ello en el interior mismo de una obra que se acoge, ya en el título, al género prototipo de la ficción, para predicar lo contrario a lo largo de ella.

Como podemos apreciar tras una primera lectura, en *Sefarad* se combinan elementos de diversa procedencia e incluso nos atreveríamos a decir de procedencia heterogénea –lo autobiográfico, lo ficticio, la reflexión ensayística, la reflexión histórica, la indagación metaliteraria- hasta conseguir un texto que adscribimos al género de novela, siempre y cuando, seamos capaces de borrar los límites amplios y movedizos del género. Y todo ello gracias al uso de una voz narrativa que consigue que ficción,

autobiografía, ensayo, reflexión, vida propia y vidas ajenas se transformen en una historia propia del autor, es decir, que se incorporen como parte inherente de su historia narrativa.

Esta voz narrativa no es un narrador al estilo de la novela, sino más bien la que ofrece una perspectiva reflexiva cercana al dietario que con tanta perfección utiliza Muñoz Molina. Cualquier lector que haya leído sus artículos periodísticos no tendrá dificultades en reconocer en ellos la misma combinación entre elementos biográficos, históricos, reflexiones sociales, políticos y personales. Este desafío de las costumbres y expectativas del género de la novela no ha sido bien aceptada por algunos críticos –a pesar de la buena acogida que ha tenido la obra- véanse las opiniones de Vidente Verdú en su artículo “¿Vivir o leer novelas?” en *El País*, 5 de agosto de 2001, ingeniosamente respondido por Javier Cercas “La dignidad de la novela”, *El País*, 18 de agosto de 2001.

■ *Una novela postmoderna*

Sefarad, una novela de novelas, ¿Por qué este subtítulo? ¿Acaso es necesario aclarar que estamos ante una novela? ¿Hay algo en este relato que nos haga dudar del género? En una entrevista concedida a Rosa Mora, Muñoz Molina confiesa que en varias ocasiones estuvo tentado de construir una novela con alguna de las historias que se encontraba, como la de Münzenberg. Pero, finalmente, vio que era absurdo, que siguiendo la trama de este personaje, encontraba otro, Buber-Neuman, y ésta le conducía a Milena, y ésta a Kafka. No era necesario que inventase una trama, ésta ya existía, él sólo tenía que darle un orden, aportando en ocasiones su punto de vista, contando lo que pudo haber sido y no fue ¿O quizás sí? Es indudable que se trata de un conjunto de relatos que juntos forman un todo: ¿una novela?

Si nos centramos en el narrador, vemos que no hay un solo narrador, hay una voz narrativa que se multiplica en muchos ecos de voces que cuentan; es decir, hay multiplicidad de narradores. Pero todas las voces son absorbidas por una voz que medita, que reflexiona, alejada de la voz narrativa novelística, como ya señalamos más

arriba, más cercana a la del ensayo, o a la del artículo, el dietario. Evidentemente es un acercamiento de los dos géneros, en una muestra de la evolución de la novela.⁹⁴

El lector se halla ante una obra que le absorbe y que le llama poderosamente la atención tanto por su temática, como por su técnica narrativa. Es consciente de que se trata de un ejemplo de la nueva narrativa, neo-postmoderna⁹⁵, en ella observa no pocos de sus rasgos. A demás de la ficcionalización del yo y del acercamiento al mundo de la información, vistos más extensamente, señalaremos alguna de forma breve. Uno de estos rasgos es la asunción de la tradición y de los tópicos del pasado con la intención de construir algo distinto. El regreso al pasado, con el fin de adentrarse en unas vidas que fueron y/o que pudieron ser, es una constante en Muñoz Molina; pero no sólo de él, sino de otros novelistas de su generación que llegaron a la narrativa en plena democracia, sobre todo a partir de los años ochenta, cuando tantas cosas del pasado remoto y cercano regresaban de la censura y del olvido.

Otro rasgo de su adscripción a la nueva narrativa es el hecho de que *Sefarad*, (como también lo fueron *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* o *Plenilunio*, por citar alguna de las otras de Muñoz Molina) es una verdadera reflexión sobre el poder creador de la ficción y los límites de la historia y de la autobiografía. En ella el proceso de escritura es objeto de reflexión meta-analítica, así como sus posibilidades y sus límites creativos. De la misma manera, encontramos una constante alusión al acto de la lectura y al acto de escuchar como fuentes del proceso creativo. Muñoz Molina en esta obra nos muestra que él es consciente de que al escribir, el escritor lee, y de que su relato hace uso de una tradición: rescribir lo que otros escritores ya han dicho. El yo narrador de *Sefarad* es un yo en el que confluyen los relatos de otros llenándolo y dándole forma.

En *Sefarad* constantemente se nos muestran los recursos mismos del relato sugiriendo una metareflexión por parte de los lectores. Un ejemplo de ello es el recurso de la lectura de un libro sobre Willi Münzenberg o de *Cartas a Milena* de Kafka, que nos remite al hallazgo de un manuscrito en *Beatus ille*. Es obvio que el recurso, que ya

⁹⁴ Recientemente, José-Carlos Mainer ha publicado un interesante estudio de los aspectos constitutivos del género: *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000; en el que hace interesantes observaciones sobre la narrativa de Muñoz Molina (pp56-58).

⁹⁵ Como respuesta a esa tendencia del experimentalismo postmoderno, Muñoz Molina, como también han hecho Javier Cercas, Javier Marías... han reaccionado contra esos excesos y han recuperado la narración pura, los personajes, sin dejar a un lado los deseos de innovación. Y por ahí es por donde entran en sus obras la historia, el ensayo filosófico y el periodismo; sin olvidarse nunca de que se encuentran ante una obra narrativa.

usara Cervantes o Fernando de Rojas, se ha renovado, pero el efecto creativo es el mismo.

Un tercer rasgo más de la actitud neo-postmoderna que Muñoz Molina presenta en la obra es el despliegue de cultura y las referencias eruditas que, como veremos se encuentran en ella. Lejos de ser una muestra de narcisismo o pedantería, esta constante referencia a lecturas previas, a músicas, a pinturas y a películas son un reconocimiento y un agradecimiento a la tradición que lo han hecho escritor. Pero no nos encontramos ante una obra en la que la referencia cultural se haga por el mero hecho de ser considerado como autor moderno. Esta obra, como lo son todas las suyas, es un “collage, un acto de reconocimiento, de diálogo. Para mí el agradecimiento es mucho más importante que la “anxiety of influence” tan celebrada (...)” (Muñoz Molina, 2005, 1)

Las citas son numerosas, inicia el relato con una de Kafka; titula varios capítulos con referencias a sus lecturas, “Tan callando” alude a Jorge Manrique (la alusión no se queda solo en el título, a lo largo del capítulo repite versos de *Coplas a la muerte de su padre*). “Do quiera que el hombre va” hace referencia a Galdós. “Oh tú que lo sabías” es un juego más complicado, es una cita de un verso del soneto de Baudelaire, “A una mujer que pasa”, que alude a otro poema de José Emilio Pacheco, quien usó como título la primera parte del mismo verso: “Oh toi que jè eusse aimé” (Oh tú a quien yo hubiera amado). Sin contar las constantes referencias a autores, pintores o músicos que hallamos en la obra.

Estos rasgos de la narrativa neo-postmoderna ya los encontramos en Cervantes o en Faulkner (autores en los que el acto de leer, de escuchar y de narrar son parte de su testimonio, y en los que la referencia a una tradición a una herencia cultural también es constante) de quienes los aprende Muñoz Molina. Pero la conciencia del uso de estos recursos utilizados en tantas ocasiones, no invalida su posibilidad creativa. Muñoz Molina, como han hecho otros escritores de la vanguardia anterior a él y los de su generación, mezcla la innovación, la creación de técnicas narrativas originales, con el uso de recursos usados en el pasado. ¿En qué consiste pues la novedad de esta obra? Nosotros creemos que la novedad radica en gran medida su difícil clasificación.

Admitamos que *Sefarad* es una novela, pero se trata de una novela llevada al límite, una novela hecha de relatos que parecen ajenos unos a otros. Es una ficción que

dice no serlo y que al proclamarlo, invalida su declaración de veracidad documental o de realidad. Bajo la rúbrica que él mismo elige como subtítulo, Muñoz Molina puede incluir todo, por ello debemos desconfiar de las protestas de falta de seriedad, o de falta de respeto a la realidad documental. Muñoz Molina elige deliberadamente la confusión, la mezcla entre literatura y vida, entre fragmentos personales y otros puramente imaginarios. Con ello se arriesga a que lectores y críticos le imputen a su persona hechos que son mera ficción, y que, como es el caso de Erich Hackl, se enemisten con él.

Debemos ser conscientes de que estas mezclas son algo propio de la literatura.⁹⁶ Esto es lo que han hecho siempre los grandes escritores cuando han creado sus personajes literarios, y que como en la obra que nos ocupa, se mezclan con los personajes históricos, pero no debemos confundirlos con ellos. Con esta novela ocurre como con las novelas realistas, el autor es tan fiel, tan verosímil que, consigue que la ficción se parezca tanto al mundo real, que los lectores llegamos a identificarla.

Partiendo de esta novela de Muñoz Molina, de *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías y de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas, José María Guelbenzu, en *¿Otro camino para la novela?* lleva a cabo un breve pero interesante análisis de la narrativa actual. Él denomina “otro camino” al género híbrido “que está ganando terreno en el mundo de la escritura y al que nadie ha sabido dar nombre hasta ahora, pero que se caracteriza por ser una mezcla de autobiografía, reportaje e invención. Es un género en el que la evidencia de lo real – y éste es el asunto principal – se convierte en un factor determinante, cosa que no sucede en la ficción” (J.M. Guelbenzu, 2002, 16)

Lo interesante en el caso de Muñoz Molina –como en el de Javier Marías y Enrique Vila-Matas- no es si su interés era encontrar una novedosa forma de novelar, sino el hecho de que conecta con la corriente literaria que está surgiendo en nuestra cultura occidental⁹⁷, y que según Guelbenzu, puede acabar en convertirse en un género nuevo, un género que los anglosajones ha dado en denominar “faction”.

⁹⁶ Como el propio autor dice en su respuesta a las acusaciones del señor Hackl, “¿imagina que yo, el autor del libro y de esta carta, soy médico, soy enfermo (...) tengo un solo hijo, he asistido a la agonía de un viejo nazi, etc., tan sólo porque cada uno de esos atributos pertenecen a alguno de los “yo” sucesivos que habla en mi libro?” (Muñoz Molina, 2001)

⁹⁷ Nos referimos a esa corriente iniciada por Truman Capote con *A sangre fría* y continuada por García Márquez con *Relato de un naufragio*, y más recientemente por G.W. Sebald en su obra *Los anillos de Saturno*, por Claudio Magris con *Microcosmos* y por Alexander Hemon y su *La cuestión de Bruno*.

Sefarad nos hace plantearnos de nuevo la relación que se establece entre veracidad y verosimilitud. Por lo general, y hasta la entrada de esa nueva corriente narrativa, lo verdadero no tenía valor literario, y era la verosimilitud –ya desde la época de Cervantes- la que daba a un relato su certificado de “validez”. Es decir que lo más importante en un buen novelista era hacer creíble su relato, en tanto que lo verdadero nunca podía tener categoría de obra literaria. Como decíamos obras como la de Muñoz Molina nos demuestran que estos axiomas no son los únicos válidos, dado que lo verdadero, lo real se convierte en parte necesaria del relato de ficción.

Sefarad nos muestra que Muñoz Molina se inspira en la realidad, partiendo de ella inventa o representa una realidad semejante a la original siempre guiado por su intención ética. Al lenguaje de la realidad, Muñoz Molina añade el código lingüístico con el que consigue que lo relatado sea verosímil. No se trata de que reproduzca fielmente lo ocurrido a esos personajes, sino de que construya lo que les ocurrió. Dada la insistencia que pone el propio autor en convencer al lector de que todo es verdadero en su relato, de que no tiene necesidad de inventar, es evidente que es necesaria una documentación que refrende lo verdadero para que sea verosímil. Quizás, si Muñoz Molina no hiciese referencia constante a las fuentes en las que se basa, tanto a lo largo de la obra, como en la nota final, el lector no podría cumplimentar su parte del pacto.

Muñoz Molina, como los escritores antes citados, secundan modelos como la metaficción y la mezcla de géneros. Tal vez se sientan cansados de la novela tradicional, tal vez duden de que ésta responda a sus necesidades narrativas, o tal vez sigan una moda pasajera. Lo que es evidente es que Antonio Muñoz Molina a través del narrador de *Sefarad* muestra su convencimiento de la fuerza novelesca de la realidad. Hace suya la creencia de uno de sus modelos, Claudio Magris, quien considera que, en todos nosotros hay una novela más interesante que muchas historias inventadas, la cuestión es ser capaz de narrarla. Es como si las vidas azarosas de personas reales (Primo Levi, Kafka, Münzenberg, Margarete Neumann...) y las de las personas corrientes reales o inventadas (un zapatero, una monja, un médico, un enfermo de leucemia, un drogadicto...), anulara la capacidad imaginativa de la ficción para crear. Por eso Muñoz Molina se nutre de la realidad que ve, de la que recuerda, de la que le cuentan y de la que lee, acudiendo a la memoria colectiva (libros, testimonios, fotografías, memorias, biografías, películas...) donde han quedado depositadas estas historias.

Las historias que recoge son las de las víctimas del totalitarismo de nuestro pasado y del totalitarismo moderno. Vidas en las que la invención apenas tiene cabida. Todas ellas están unidas por un aire de dolor que provoca cierto pudor al narrador a la hora de contarlas, no pretende escarbar en ellas buscando datos escabrosos. El respeto que le inspiran estas personas le llevan a decir en algún momento, “Apenas hay detalles, y da pereza inventarlos, falsificarlos, profanar con la usurpación de un relato lo que fue parte dolorosa y real de la existencia de alguien. Quién eres tú para contar una vida que no es tuya” (p. 487) Pero junto a ese pudor por contar, está la fuerza irresistible de prestarles su voz.

Muñoz Molina toma prestada de Galdós una frase recogida de *Fortunata y Jacinta*, “Do quiera que el hombre va lleva consigo su novela” como título de uno de los capítulos. Frase que repite de varias formas a lo largo de la obra, “Cada cual lleva consigo su novela, tal vez no el relato entero de su vida, sino un episodio en el que cristalizó para siempre (...) Nunca soy más yo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo de lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros” (pp. 530-531) Ni la cita ni las repeticiones son gratuitas. Para Muñoz Molina novelar es adivinar la historia que cada uno esconde dentro. Es decir, las fronteras entre realidad y ficción no existen, todo puede ser novelado.

Pero, repasemos de nuevo las definiciones que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua da de la novela, “obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, (...)” o “hechos interesantes de la vida real que parecen ficción”, vemos que si en el primer caso se identifica casi por completo novela con ficción, en el segundo queda patente que también pueden ser novelados los hechos reales. Es a esta definición de novela a la que se acoge nuestro autor.

El subtítulo que tiene la obra, *Una novela de novelas*, juega con los dos sentidos de la definición. Por un lado es un relato del género novela que reúne hechos vitales e interesantes que son o parecen fingidos; pero por otro viene a decirnos que las vidas son hechos ciertos y documentados que no precisan añadidos para ser novelas.

Muñoz Molina no pertenece a esos escritores que sienten nostalgia de unas narraciones del pasado que ya no regresarán. En su caso, lo que hace es ponerse a contar

y, cuando los lectores leemos obras como *Sefarad*, todavía tenemos la impresión de retroceder en el tiempo y escuchar a alguien que cuenta sin parar. Todavía encontramos ese río imparable de palabras que nos va invadiendo, a la par que va construyendo un mundo habitado por personajes derrotados pero dignos que recuerdan su pasado. Con *Sefarad* sentimos el goce del relato puro que nos va aturdiendo y nos va conmoviendo con esta sucesión de avatares e individuos desgraciados.

Pero a pesar de ello, y a pesar de que el propio autor ha decidido titularla como “novela de novelas”, Guelbenzu no la considera como tal ya que para él es un libro de episodios “que, aunque alguna vez se religan a propósito de un personaje o un detalle, nacen y mueren en sí mismos y tienen en común la condición de extrañamiento de todos sus personajes” (J.M. Guelbenzu, 2002, 21) Por otra parte, en toda la obra el autor se identifica, es decir los lectores sabemos en todo momento que el narrador representa al propio Muñoz Molina, identificación que no ocurre con la novela tradicional.

“Narración libérrima, novela libérrima, despojada de cualquier atadura”, la llama Miguel García-Posada (Miguel García-Posada, 2001, 2). Y es cierto, estamos ante diecisiete capítulos con su propio principio y fin, esto es autónomos, pero interdependientes entre sí, conexiones por motivos, frases, personajes que los van cosiendo y aunando todavía más un relato centrado en la exilio y la persecución. La libertad de la novela queda reforzada por la nota de las fuentes consultadas, rasgo nada común en la novela.

■ *La influencia de la información.*

Para poder escribir estas casi seiscientas páginas, necesitó investigar exhaustivamente. “Sin saberlo, me había estado documentando furiosamente para escribir la novela. Por honradez intelectual, en la nota de lectura final cito una serie de libros que me han servido para hacer éste. Podéis seguir leyendo, vengo a decir” (Rosa Mora, 2001, 1)

Llevaba años leyendo libros que le fueron formando. Leyó libros de ciencia (sobre las experiencias de un enfermo de leucemia y su médico), de historia (sobre el holocausto o sobre la época del estalinismo). Vio películas (como *La lista de Schindler* de Spielberg o las de Lanzmann) visionó grabaciones documentales sobre el sufrimiento

de los judíos en el Museo Judío de Nueva York. Leyó *El fin de la inocencia* de Stephen Koch, *El pasado de una ilusión* de François Furet. Las *Cartas a Milena* de Kafka, que Margarete Buber-Neumann recogió le llevaron a conocer a leer la autobiografía de su autora. Descubrió la personalidad de Eugenia Ginzburg. Las lecturas de las obras de Primo Levi y de Jean Amèry son vitales para entender el sufrimiento de los judíos. Investigó sobre el éxodo judío de la España del XV leyendo sobre la Inquisición. Y, cómo no, escuchó a quienes quisieron contarle sus historias (Francisco Ayala, José Luis Pinillos, Amaya Ibárruri, Adriana Seligmann y Tina Palomino...). Todas ellas le han sido útiles a la hora de poder recrear los mundos que “inventa”.

El documentalismo expreso de sus historias y, los materiales referenciales del que están hechas son uno de los rasgos que caracterizan *Sefarad*. No se trata sólo de la “nota bibliográfica” en la que especifica las fuentes en las que se ha basado, sino que este documentalismo se predica a lo largo del texto cada vez que el narrador se interroga para qué inventar si la vida le ofrece historias que contar, o cuando directamente hace referencia al acto de leer (sobre las vidas de Primo Levi, de Jean Amèry, sobre Münzenberg, o las cartas que Kafka escribiera a Milena), o al acto de escuchar (a José Pinillos, a Francisco Ayala, a Amaya Ibárruri o a Tina Palomino). Estas palabras, que no son del autor, sino, del narrador, son un verdadero ejercicio de metanarración.

En *Sefarad*, como ya hiciera en *Plenilunio*, nos ofrece testimonio exhaustivo de los hechos. A pesar de contarnos historias, que en muchas ocasiones ocurrieron en el pasado, lo hace con la inmediatez, la verosimilitud, la implicación emocional que le permite su capacidad de mirar. Ha reconstruido cada una de las historias partiendo de los datos que tenía, añadiendo en muy pocas ocasiones los matices descriptivos suficientes para hacerla verosímiles, siempre y cuando estos datos no se los hubiese proporcionado el protagonista. Es el caso del capítulo “Narva”, en el que él añade la localización espacial, situando la escena en un atardecer como el que él vivió cuando José Luis Pinillos se la refirió. O cuando se imagina a Jean Amèry huyendo en tren hacia Praga, una dirección contraria a la que en realidad siguió, Colonia.

Se trata de una Metaficción historiográfica, cercana al nuevo periodismo. Muñoz Molina tras una exploración previa de la realidad, y pretendiendo ser fiel a la historia y a los protagonistas, “he inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro” (p. 597); intentando ser fiel, como decíamos, desarrolla el relato al mismo

tiempo que, inevitablemente, plasma en él su visión ética de los hechos. Provocando una reacción del mismo tipo en el lector.

De esta manera consigue presentarnos a unas personas, no nos atrevemos a llamarlos personajes, de forma elocuente, plástica e inmediata. Adopta alternativamente la voz del yo narrador para pasar la voz narrativa directamente a los protagonistas de las historias. Mediante el estilo directo libre y el indirecto libre consigue que los lectores nos sintamos ante ellos, provocándonos la empatía que necesitan estas narraciones.

Así mismo describe a estas personas, los ambientes y las situaciones de forma pormenorizada (es en estos casos cuando se permite añadir los matices ficticios). Hay numerosos ejemplos a lo largo de la obra, tan sólo referiremos uno. Cuando a la que adivinamos Tina Palimino, se encuentra en la casa del autor y le está refiriendo su historia. Nos describe el ambiente relajado de la entrevista, los gestos de la señora, sus actitudes incluso sus pensamientos. “Toma con precaución unos sorbos de té, prueba las pastas que ella misma ha traído, no sin remordimiento, porque teme engordar, conversa jovialmente sobre películas o sobre chismes sociales, mira el reloj y dice que ya va siendo hora de irse, (nos relata el yo del narrador omnisciente, para pasar escuchar directamente a la protagonista) tantas cosas que tendréis que hacer vosotros y yo quitándoos una tarde entera” (p. 323)

El trabajo de documentación previa parece más propio de un periodista que desea escribir una crónica o un reportaje, que de un escritor de ficción. Aunque no debemos olvidarnos de la precisión documental de los escritores realistas y naturalistas del XIX y de los que tanto aprendió el nuevo periodismo y como no, nuestro escritor. A este trabajo de documentación Muñoz Molina ha añadido las convenciones propias de la gran novela de tradición decimonónica (descripción de personajes, composición compleja de los hechos situándolos en planos espacio-temporales, cambios de punto de vista, pasando de un narrador a las voces de los protagonistas...)

Comparando *Sefarad* con sus artículos periodísticos, la única diferencia que encontramos son ciertas normas estéticas propias de cada género. Pero la cercanía entre ambos géneros, el periodismo y la novela, en Muñoz Molina es evidente. En su novela pretende mostrarnos el mundo con la misma precisión con que lo hace la instantánea de

un artículo. Más que inventar un mundo, lo que consigue es transmitirnos la sensación de complejidad de la que está hecho.

La literatura ya no es sólo invención, y no es sólo la vida la fuente en la que se puede inspirar, también lo son la información, la cultura, los libros y las palabras de otros. Todas ellas permiten a Muñoz Molina construir su “novela coral” o “novela a noticia” como la denomina José-Carlos Mainer (José-Carlos Mainer, 2002, 50) Como en el “Aleph” de Borges, en esta novela cabe de todo.

■ *Lo autobiográfico en Sefarad*

Ya desde su primera novela *Beatus ille*, podemos darnos cuenta de la carga autobiográfica que contiene toda su obra. Desde esta primera novela Muñoz Molina ha forzado los paralelismos entre los personajes y el autor. En sus frecuentes declaraciones ha subrayado la existencia de este caudal personal. Y en ocasiones los críticos le han reprochado las opiniones que, según ellos convierten al narrador en copia del autor, como es el caso de *Sefarad*.

Pero ¿cómo no vamos a confundir las voces del narrador y del autor si en el paratexto de la contraportada se nos lo insinúa? ¿Cómo no vamos a confundir a Muñoz Molina y a ese yo de la enunciación, que nos va adentrando en las vidas de otros, si los datos que conocemos del autor parecen coincidir con esa primera persona que aparece frecuentemente en la obra?⁹⁸

Sin embargo, podemos darnos cuenta de que el yo enunciativo no es uno, sino plural, así podemos atribuir a Muñoz Molina varias identidades. El que haya coincidencias decisivas entre ambos, no significa que todo lo que aparece en la obra sea autobiográfico, y que no aparezca la ficción. Los lectores no tenemos garantías para poder documentar toda la verdad de lo dicho, de lo narrado. ¿Acaso podemos demostrar que Muñoz Molina es el enfermo que visita la consulta de un médico; o el propio médico; o el conductor que acompaña a su mujer al entierro de su tía en Valdemún, por poner algún ejemplo? Que se parezcan autor y narrador es, pues, fuente de confusiones, máxime, cuando a lo largo de la obra, nuestro autor ha confesado en numerosas ocasiones que él apenas inventa nada. De ahí la confusión del Erich Hackl, cuando

⁹⁸ ¿Podríamos pensar que Muñoz Molina toma de Francisco Ayala estos juegos con la enunciación?

ofendido por los “errores” cometidos con las personas reales de nuestra historia, le acusa de tirar la piedra y esconder la mano, es decir, de no ser claro y confesar que le había hablado burlescamente del señor Salama.

A riesgo de repetirnos de nuevo, tomamos sus propias palabras: “¿Imagina que yo, el autor del libro y de esta carta, soy médico, soy enfermo, soy vendedor de materiales de auto escuela, tengo un solo hijo (...) tan sólo porque cada uno de esos atributos pertenecen a alguno de los “yo” sucesivos que hablan en mi libro?” (Muñoz Molina, 2001, 3) Con estas palabras respondió Muñoz Molina a la acusación. Estos personajes que transitan la obra (el enfermo que visita la consulta del médico, el médico, el escritor que viaja a Tánger y conoce al señor Salama...) evidentemente no son el autor. El carácter autobiográfico sólo debemos buscarlo en la labor personal que realiza el autor al seleccionar los fragmentos de vidas de personas que son reales, unificándolos para dar forma a esos personajes verídicos -que no verdaderos- aportando entre estos algunos rasgos que le son propios. Pero ello no nos debe llevar a la confusión de creer que todas y cada una de las voces del narrador pertenecen a Muñoz Molina.

De todas formas, es innegable el hecho de que, como ocurre con *Beatus ille* y *El jinete polaco*, en *Sefarad* encontramos al propio autor. “Es lógico, trabajas con tu propia experiencia. El libro tiene también una parte de confesión. Pero lo real (...) es un simple punto de partida para la especulación de lo imaginario. Entonces no cuento lo que fue, sino lo que yo invento que pudo haber sido” (Rosa Mora, 2001, 2) Es decir, lo autobiográfico se debe, no sólo al hecho de que en algunos capítulos es el propio Muñoz Molina quien los protagoniza, sino a la proyección que de sí mismo realiza en cada caso implicando sus creencias morales y, también a la invención que realiza sobre las experiencias seleccionadas.

En primer lugar, hemos de tener bien claro lo que para Muñoz Molina es lo autobiográfico. Para él no sólo nuestra vida “real” es la autobiográfica, sino que a lo largo de su obra se repite un argumento, el que Justo Serna llama “las vidas posibles” (Justo Serna, 2002, 9). En la novela veremos una recreación de sí mismo, de los personajes que frecuentó (Francisco Ayala, José Luis Pinillos...) de las lecturas que realizó (enumeradas en la nota de lectura). Pero lo que más nos llama la atención, y de ahí las confusiones que provoca en los lectores y críticos, es que Muñoz Molina tiende a pensarse a sí mismo a través de las vidas de otros que pudieron ser la suya. “Hay muchas

vidas posibles en cada uno y creer que la vida que uno tiene es la única posible es una tontería. Todo es mucho más fácil y mucho más condicional y más arbitrario. Todo tiene como el temblor de lo que ha estado a punto de no ocurrir” (Rosa Mora, 2001, 2)

Vemos que la autobiografía para Muñoz Molina es algo diferente, es un modo de probarse en situaciones distintas a las que él ha vivido, y a partir de personajes que lo “poseen” de forma parcial y con los que comparte algunos rasgos y, hacia los que siente gran empatía. ¿Cómo sería yo de haber vivido en otra época, en otra ciudad, en otro medio? ¿Qué habría pasado si...? La vida del “yo” que habla en el libro puede ser uno más de las ficciones autobiográficas con las que el autor se relata

Pero, como hemos indicado, en esta obra aparece el propio Muñoz Molina de forma directa. Hay en ella un mundo nunca mencionado expresamente, nunca nombrado, podríamos decir que incluso evitado, citado sólo con expresiones como, “mi ciudad natal”, en las que todos reconocemos a Mágina-Úbeda. En los capítulos que suponemos más abiertamente autobiográficos, hay otra ciudad nunca nombrada como tal y que, por los detalles y pormenores de calles y plazas (Bibrrambla) identificamos como Granada. Hay un yo que aparece y reaparece en los capítulos que nos cuenta el hecho de escuchar, de escribir o de leer, en el que adivinamos a Muñoz Molina.

En los capítulos en los que más se evidencia el autor es en “Olympia”, “Dime tu nombre”, “Eres” y, finalmente, en “Sefarad”. En cada uno de estos capítulos hay un narrador que se describe a sí mismo en los diferentes momentos de su vida. En los dos primeros lo vemos cuando era un joven administrativo en el Ayuntamiento de Granada. Un joven que se sentía exiliado de su verdadera vida, la de ser escritor, viviendo la vida de un pusilánime administrativo angustiado por lo escaso de su sueldo, por no tener expectativas laborales y, sofocado en la vida familiar y en la de la sociedad granadina. Un administrativo aquejado de apocamiento y de rencor, que rellena su vida anodina con sus lecturas y sus fantasías literarias. “Vivía escondido en las palabras escritas, libros o cartas o borradores de cosas que nunca llegaban a existir, y fuera de aquel ensueño, de aquella oficina que concordaba con migo más que mi propia casa y era, de una manera rara y oblicua, mi domicilio íntimo (...)” (p. 502) Se siente ajeno a esa vida que lleva, como el personaje de Kafka, el señor Samsa (a quien tanto nombra a lo largo de toda la obra) que un día se encuentre viviendo en el cuerpo de un insecto. Él vivía más en el mundo de sus fantasías literarias que en la realidad que le rodeaba. Vivía en las obras de

Kafka, en las de Cavafis, en las de Cesare Pavese, en las de Pascal...evitando ver la realidad cosificante de su vida cotidiana.

En “Sefarad” lo encontramos cuando ya es un escritor maduro y cosmopolita que pasea por Nueva York acompañado por alguien en quien adivinamos a Elvira Lindo. Primero le acompañamos en su visita al barrio judío de Úbeda en el que encuentra la iglesia de Santa María, parroquia en la que han ocurrido alguno de los hechos relevantes de su vida (su comunión, sus visitas de adolescente pidiendo aprobar gimnasia, en ella se casó cumpliendo con lo que se esperaba de él). Le acompañamos en su visita a Roma y asistimos a la entrevista con Emile Roman. Le seguimos a la ciudad alemana de Göttingen y entramos en la cafetería llena de alemanes de cierta edad que debieron vivir la época del Holocausto. Y finalmente, con él nos trasladamos a la capital neoyorquina. Nos paseamos por sus calles, visitamos el cementerio de la comunidad judía hispanoportuguesa, y asistimos a la sede del ha Hispanic Society of América, donde reencontramos a la monja de clausura que fue recluida en plena posguerra española, que ha huido del convento de Úbeda, y conocemos a la joven del cuadro de Velásquez que cierra la obra.

“Eres” es quizá el más autobiográfico de todos ellos a pesar de que está escrito en segunda persona. En él, Muñoz Molina se interpela, a la par que interpela al lector. Se interroga y se responde acerca de su identidad y de la nuestra. Él es su vida, pero también las otras vidas propias, las que ha vivido, las que pudo haber vivido y las de los demás. Vidas reales, fantaseadas, imaginadas. El destino le ha hecho vivir una vida de la que está satisfecho, pero nadie le garantiza su duración. Y por otra parte, él siente que perfectamente podría ser cada uno de esos antihéroes de la intrahistoria que han tenido que sufrir el “sentimiento de desarraigo y de extrañeza, es decir, de no ser de ninguna parte(...)” (p. 454) Él que se sabe privilegiado, siente que otros valientes o cobardes han muerto víctimas del dolor y el sufrimiento de los totalitarismos del pasado (nazismo, estalinismo, dictadura española) o de nuestro presente (el sida, la droga, la leucemia o la muerte) Con todos ellos se identifica y siente que debe prestarles su voz para que su testimonio les rescate del olvido.

También a lo largo de los capítulos o “novelas” encontramos recuerdos del autor. Al abuelo de Muñoz Molina, don Manuel nos lo encontramos en un viaje de tren en Copenhague; a su a abuela Leonor la encontramos en “Münzenberg”; al chico

empollón, voluntarioso y negado para el deporte en “Dime tu nombre”; al joven que acepta su destino sin revelarse en “Olympia” y en “Dime tu nombre”; al estudiante que viaja en tren hacia Madrid en “Sacristán”; al escritor que viaja a distintas ciudades para promocionar una obra en “Copenhague” y en “Sefarad” ; al Muñoz Molina lector y escritor de esta misma obra que nos ocupa; al oficinista de vida anodina...

Las pinceladas autobiográficas son tantas y diseminadas a lo largo de las casi seiscientas páginas, que es normal que lectores y críticos nos llevemos a confusión y, lleguemos a pensar que también son Muñoz Molina el enfermo de leucemia que visita la consulta del médico, o que, esas vacaciones que realiza el médico con su esposa e hijo, son las que en su día hiciera él mismo. Pero, ¿acaso es realmente importante delimitar con exactitud lo que pertenece realmente al autor y lo que es fruto de su invención?

■ *Una autoficción.*

Alicia Molero estima que no es difícil distinguir entre un texto autobiográfico de otro que pertenezca a la autoficción. Para ello se basa en los dos niveles del texto: el comunicacional (pragmático) y el discursivo (sintáctico-semántico). “La autobiografía quedaría definida en el nivel de la enunciación por un enunciador real, por la transitividad en el destinatario real y la reflexividad en el destinatario textual, así como por su función pragmática (Mnemotécnica)” (Alicia Molero, 2000, 34)

La autoficción simula un acto enunciativo en el que, el enunciador real delega en un enunciador fingido (la voz narrativa de *Sefarad*), que narra un enunciado ficticio o semificticio. En cuanto a la coincidencia semántica, no es obligatorio que se de, puesto que, no se trata de representar la vida del autor de forma exacta. Tampoco hay analogía sintáctica; es evidente que los señalamientos sintácticos de *Sefarad* no remiten siempre a sujetos reales, y que el relato queda subordinado a un marco narrativo (un narrador que escucha o lee las vidas de otros), que organiza un segundo nivel de narración que lo diegetiza. Esto es, el grado de ficción de *Sefarad* comienza en el momento en que Muñoz Molina no responde enteramente de su enunciado, sino que delega en un narrador que la ficcionaliza.

Por otra parte, salvo en el caso de *Ardor guerrero* -en la que sigue un orden más o menos cronológico de su periodo militar-, en las demás novelas, podemos comprobar

que los recuerdos no fluyen de manera que se imite la vida, sino que, se “ordenan” de la misma forma en que fluye la memoria, esto es, un tanto inesperados. Atraídos por “llamadas” (como la magdalena de Proust). Se trataría, pues de una memoria proustiana, y no de la memoria que actúa en es escritura de unas memorias. Se nos muestra más un estado mental, un conjunto de creencias y de valores, que un conjunto de hechos objetivos. Éstos no interesan por sí mismos, sino en función de mostrarnos la conciencia de Muñoz Molina.

Mientras que en *Ardor guerrero*, el papel de la memoria es evidente, dado que la obra se va escribiendo sobre el acto de recordar; en *Sefarad*, como ocurre en sus dietarios, los recuerdos quedan disueltos en una ficcionalización del narrador que cuenta, que lee y que escucha y repite los recuerdos que otros le han entregado o bien les presta su voz.

Ni el título, *Sefarad*, ni el modo en que es presentada en la segunda página “novela de novelas” y en la contraportada, donde se insiste en su condición de una novela, nos delatan el autobiografismo. Su carácter autobiográfico nos viene dado por su lectura y por las identificaciones paratextuales (presentación de la obra, aclaraciones, reseñas), más que por la identificación del nombre del autor, ya que en ningún momento, en las casi seiscientas páginas aparece el nombre del autor, ni siquiera uno que lo sustituya. Su nombre, el del narrador que lo ficcionaliza es el nombre ausente.

También los datos intertextuales de que disponemos (entrevistas, declaraciones, otras obras del autor...), vienen a confirmar este autobiografismo. Muñoz Molina ha confesado abiertamente el carácter autobiográfico. Como queda reflejado en sus palabras, (pertenecientes a la entrevista concedida a Rosa Mora y reseñadas más arriba), él trabaja con su propia experiencia. *Sefarad* tiene también su parte de confesión. En el orden de la personalidad que le adivinamos al narrador, vemos en éste la conciencia de Muñoz Molina. Las referencias personales y espacio-temporales coinciden. Los recuerdos que nos relata han sido referidos ya en otras obras; es decir, la personalidad del narrador (los miedos, la indecisión, la impotencia, el deseo de salir huyendo de una vida que sabe predestinada pero que le oprime, el deseo de viajar...) coincide con la de los protagonistas de *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* o *El dueño del secreto*. Y los valores que en ella se defienden son los que siempre ha defendido en sus novelas y dietarios (la defensa de los valores que defendía la República, el compromiso con las

víctimas o, la recuperación de la memoria). Las constantes alusiones a sus lecturas preferidas, y la presencia del elemento artístico son también las mismas que encontramos en sus artículos (Primo Levi, Flaubert, Vermeer, Lorca, Max Aub, Velázquez...). Todos los datos nos señalan que se trata de una obra autobiográfica en gran medida.

La transformación de todo el material autobiográfico en novela se produce en *Sefarad* cuando Muñoz Molina abre una brecha entre las funciones del narrador y las de los personajes, y entre las de éstos y las del autor, para dar lugar a la variedad de voces narrativas que recorren la novela. Del mismo modo que encontramos marcas que nos permiten realizar una lectura referencial, también encontramos otras que nos encaminan hacia la ficción.

En la portada no hay ninguna referencia acerca del tipo de obra que tenemos entre manos, tan sólo se nos dice el autor y el título *Sefarad*, que, como decíamos, en nada nos alude a lo autobiográfico. Si nos atenemos a que ha sido editada por Alfaguara, en una colección de narrativa, y al subtítulo que aparece en el interior, “Novela de novelas”, es evidente que debemos incluirla dentro de los textos narrativos de naturaleza novelesca. En la contraportada, tras una sesgada declaración de autobiografismo sacada del capítulo, “Eres”, la editorial la llama novela de novelas, y “mezcla de géneros literarios”. Ya se nos ha puesto en aviso, no estamos ante una novela “normal”. En las reseñas (de Rafael castillo, M. García Posadas, Oscar Brando...) se le llama novela, incluso Erich Hackl, que le acusa de faltar a la verdad, la llama así.

Comenzada la lectura, en el primer y segundo capítulo, podemos comprobar que aparece un yo del narrador que nos relata recuerdos que sabemos son de Muñoz Molina. Pero, por otra parte, podemos constatar que no es él el protagonista, sino que son otros los que hablan a través de esta impostura del narrador. Como podremos ir comprobando a lo largo del relato, los señaladores de persona, tiempo y lugar nos remiten a una enunciación supuesta o fingida en la que el autobiografismo está mediatizado por sujetos ficticios y, en ocasiones, estructurado dentro de una situación enunciativa inventada, como por ejemplo en “Narva” o “Copenhague”. En estos capítulos aparece la figura de Muñoz Molina como escritor que viaja a Copenhague a promocionar una de sus novelas y entabla relación con una escritora que le relata su historia. O vemos a Muñoz Molina

en un restaurante escuchando lo que José Luis Pinillos la cuenta de su pasado. El yo del autor está en función del relato de las otras historias.

La profusa exhibición de técnicas narrativas más propias de la novela que de la autobiografía, es uno de los rasgos que evidencian la ficcionalización. Una de estas técnicas es la variación de las personas verbales del discurso. A pesar de que predomina el yo (ya sea un yo que apele al narrador, como el que represente a los personajes que pasan a narrar en primera persona) a pesar de este predominio, aparecen también las otras dos personas. La tercera es usada cuando se nos muestra abiertamente un narrador omnisciente que nos relata de un modo descriptivo los movimientos y pensamientos de estos personajes. Vemos a Muñoz Molina narrándonos y describiéndonos la visita de Tina Palomino a su casa; o lo vemos leyendo un libro o escuchando. El tú⁹⁹, que predomina en todo el capítulo, “Eres”, se trata de una segunda persona que evidentemente representa al narrador-autor, pero que al mismo tiempo interpela la conciencia del lector implicándole directamente. Esta expresión en segunda y tercera persona es un claro síntoma, por lo menos, del alejamiento que el autor real desea tomar respecto a su narración. Pero la mayor impostura que encontramos es el narrador, un narrador que es y no es Muñoz Molina, un ente de ficción en el que, en muchas ocasiones creemos ver a Muñoz Molina.

Otro de los rasgos que nos muestra su carácter narrativo es la forma de actualizar los recuerdos representándolos en imágenes. Se trata de una técnica cinematográfica, “el flashback”, que le permita mostrarnos el pasado como si fuera presente. Los recuerdos de Amaya Ibárruri, por poner un ejemplo, no están verbalizados en el pasado, sino que aparecen actualizados como si ocurrieran en el presente. Nosotros asistimos como espectadores privilegiados de los hechos.

La misma ocultación del nombre y de referencias espacio-temporales directas, nos deja el relato en una imprecisión entre la realidad autobiográfica y la ficción. La ficción es evidente cuando encontramos personajes verídicos, pero no necesariamente verdaderos, como es el caso del médico en su consulta, o cuando se halla de vacaciones en la paya. También encontramos ficción cuando hallamos cierta ambigüedad en la persona del oficinista del Ayuntamiento de Granada (que obviamente representa más

⁹⁹ La segunda persona narrativa fue muy usada por los escritores en los años sesenta, C. Fuentes, Goytisolo...

directamente a Muñoz Molina). En “Olympia” es Juan, un amigo suyo, quien siempre se encuentre esperando una carta; sin embargo, en “Dime tu nombre”, es el propio yo de Muñoz Molina el que se pasa las mañanas esperando una carta que nunca llega o contestándola cuando la ha recibido. Este desdoblamiento es una forma de enmascarar el referente real.

Hemos visto los muchos elementos que pueden restar o aumentar las posibilidades de una lectura de *Sefarad*, ya sea ésta más autobiográfica o más ficcional. Si la autobiografía “perfecta” contiene cierto grado de ocultación, en la novela vemos como la realidad queda enmascarada por el uso arbitrario de los hechos propios y los ajenos. De esta forma Muñoz Molina se ha asegurado la “invención” de su novela.

Esta ficcionalización de lo íntimo es una de las tendencias de la novela actual como réplica a las técnicas del realismo de los años cincuenta. *Sefarad* responde a la moda actual de anteponer al texto, que presenta cierta duda de carácter de género (autobiografía, ensayo, novela), una advertencia sobre su carácter novelesco, “Novela de novelas” la subtitula Muñoz Molina. Pero, las auténticas ficciones prescinden de esta aclaración. Como hemos señalado más arriba, Guelbenzu abiertamente declara a *Sefarad* como no novela, la considera junto con las obras de Javier Marías o Vila-Matas, como “otro camino para la novela”; José-Carlos Mainer la incluye en su definición de relatos en “relatos en el telar” o “novelas a noticia”; y Alicia Molero y M- Alberca la incluyen en lo que han dado en denominar autoficciones, siguiendo la denominación de Lecarme.

Es posible que estén en lo cierto y nos encontramos ante lo que Jacques Lecarme definió como autoficción, relato en el que autor, narrador y protagonista comparten una identidad nominal, pero sin dejar de estar ante una novela. Como ocurre en sus dietarios, en *Sefarad* la escritura surge motivada por el estímulo de lo que observa, de lo que oye y de lo que lee. Desde este punto de partida, penetra la superficie de las imágenes que ve y de las palabras que lee o escucha. La ficción le permite internarse más allá de la simple realidad. Desea alcanzar una realidad -en ocasiones imaginada-, con la que persigue el hallazgo de la autenticidad. Una autenticidad tamizada por la imaginación y por la literatura como formas de conocimiento.

Es cierto que a lo largo de toda la obra sentimos la voz y la personalidad de Muñoz Molina, respondiendo al compromiso del grado de autobiografismo que implican este tipo de obras. Pero el acogerse al subtítulo de “novela de novelas”, le da la libertad de incluir la fabulación cuando necesita dar formato de narración al texto. En este caso, es obvio que el término novela¹⁰⁰ responde a la intención de dar al relato una complejidad formal, una libertad expresiva y la altura literaria que las historias que nos relata precisan. Lo que pretende, tanto en esta obra, como en las otras novelas que analizamos y en sus dietarios, es mezclar autobiografía y novela, es decir, establecer puentes que unan la realidad de la historia y la ficción.

En toda la obra, apenas inventa nada, al igual que Javier Cercas en *Soldados de Salamina*, lo que hace es construir una novela en la que todo será verdad, en la que nada es inventado, en parte por la pereza que le da a nuestro autor hacerlo, y en parte por que la realidad nos da historias más interesantes que la propia ficción. Ambos autores se limitan a prestarles su voz rescatando del olvido sus historias de perseguidos y exiliados.

Tanto en *Sefarad* como en *Soldados de Salamina*, a pesar de reconocerse como novelas, sus autores recomiendan una lectura realista, las dos aspiran a contar unos hechos históricos ciertos no revelados por completo hasta el momento. La identidad entre autor y narrador no es de carácter narcisista, sino, en el caso de Muñoz Molina, de solidaridad con los exiliados, con los héroes anónimos al servicio de causas perdidas: la Guerra Civil española y los totalitarismos europeos; perdedores de todas las causas justas a lo largo de la historia.

Si nuestro autor elige la novela para contar estas historias, lo hace porque el hombre es eminentemente narrativo. Cuando relata su vida presente o su memoria, lo hace utilizando la narrativa como mejor medio de hacerlo, elige los recuerdos, por no decir que estos lo eligen a él, los ordena y les da una cronología novelística. El que los hechos reales en ocasiones se mezclen con otros inventados, es un mero ejercicio de novelización. Somos los lectores quienes debemos hacer el esfuerzo de dilucidar la veracidad o no de éstos. En *Sefarad*, los lectores participamos de modo activo ante la

¹⁰⁰ Bajo este término actualmente se acogen tantos tipos de realizaciones, como escritores la cultivan. Pero no debemos confundirnos y pensar que “narración” es sinónimo de “novela”.

ambigüedad de su lectura, oscilando entre el pacto de la ficción y el de la autobiografía¹⁰¹. ¿Todo lo que se cuenta es cierto? Puede ser que Muñoz Molina aproveche para relatarnos detalles de su vida que de otra forma serían “inconfesables.

Tanto las indicaciones paratextuales como las intertextuales, así como el propio texto nos llevan a la vacilación de su lectura. Muñoz Molina llena las obras de pistas o engaños que nos orientan y nos confunden, que nos muestran de manera alternativa que lo que nos relata es mentira y verdad, es ficción y autobiografía. Es por ello que su lectura se dificulta más, exigiéndonos un juego intelectual.

Frente a la creencia de épocas anteriores de que no debe confundirse al hombre verdadero que escribe la obra con el que la obra hace suponer, hoy por hoy la práctica de la autoficción tiende hacia lo contrario, confundir entre persona y personaje; hacer de la propia persona un personaje y provocar la confusión haciendo creer que el personaje, el narrador es y no es el autor. En estos casos el “yo” es un recurso retórico, lo que no excluye el hecho de que el relato contenga hechos autobiográficos. En este tipo de relatos, como en *Sefarad*, lo verdaderamente subjetivo y autobiográfico es la mirada del narrador, única perspectiva posible desde la que se legitima lo imaginativo, lo supuesto, lo leído, lo escuchado.

Ante la duda de a qué género podemos adscribir *Sefarad*, creemos que podemos referirnos a ella como: memorias, relatos reales, crónicas literarias, colección de recuerdos, o como indica José Andrés Rojo, “Mucho mejor aún, lo más sensato es evitar cualquier etiqueta” (José Andrés Rojo, 2001, 1) Desde su primera novela, *Beatus ille* y desde sus primeros artículos, ya Muñoz Molina descendió al mundo real para incorporar lo que en él veía en sus narraciones. Su narración está al servicio de la información que procede directamente del mundo real, de la historia y de las propias experiencias. Es un escritor en el que si mezclan la verdad y la mentira, la historia y la literatura. Él hace lo que ya hiciera por primera vez Truman Capote en *A sangre fría*, Claudio Magris en *El Danubio* o Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, por citar autores de distintas épocas y culturas.

¹⁰¹ De los que nos habla Manuel Alberca en su estudio: “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”.

Muñoz Molina ha recuperado historias reales sacadas de su entorno, pero también las ha buscado en otros libros. Ficción y realidad; literatura y mundo son sus fuentes de inspiración. Antonio Muñoz Molina viene a decirnos que, la materia con la que pueden trabajar los escritores no tiene por qué estar en su imaginación solamente, también puede tomarla de otros libros, de la historia, de su memoria o de la realidad del presente. Lo verdaderamente importante es la coherencia, el sentido y la llamada a la conciencia que nos despierta a los lectores.

ANÁLISIS FORMAL

“El dolor de los débiles jamás consigue redención ni memoria” escribió Muñoz Molina en uno de los “capítulos-artículos” de *Unas gafas de Pla*, se trata de un artículo escrito sobre la muerte de un escritor ruso Isaac Bábel, a quien sus verdugos pisotearon las gafa antes de asesinarlo, este artículo titulado “Las gafas rotas de Isaac Bábel” fue una anticipación de *Sefarad*.

Tras años de lectura obsesiva de la historia de los grandes perdedores de los totalitarismos europeos del siglo XX, se decidió a escribirla, “procede de un impulso anterior, una afinidad con ciertos temas que habían ocupado casi todas mis lecturas durante muchos años” (Camila Loew, 2001, 1) Estas lecturas durante un tiempo estuvieron bullendo en la cabeza de nuestro autor, y poco a poco fueron iluminando progresivamente la obra, “programé un relato, luego otro, y me di cuenta de que había un vínculo entre los dos (...) El primer relato salió de un artículo que yo había escrito para la revista “Viajar” (Camila Loew, 2001, 1) Es obvio que está hablando del segundo de los capítulos de *Sefarad*, “Copenhague”. En él, Muñoz Molina recoge todo el contenido del libro, se trata de demostrar como en un viaje se cuentan historias de otros viajes.

Se trata de relatos basados en historias que, o bien, se inspiran en vidas reales que llegan a él a través de la escucha o de la lectura; o bien, rondaban en la cabeza de nuestro autor, es decir, ya las tenía más o menos pergeñadas, como es el caso de la historia del señor Salama. Desde hacía varios años tenía en su cabeza la historia de un señor paralítico que viaja en un ten de Tánger a Casablanca y no se atreve a irse con una mejer

que acaba de conocer, por miedo a que le rechace por su parálisis. “Es una historia que me habían contado hacía muchísimos años y que yo tenía en la cabeza porque pensaba que podría ser un relato extraordinario. Y cuando me puse a escribirlo empezaron a surgir otras muchas cosas relacionadas con eso y salió todo lo que de algún modo estoy pensando siempre” (Rosa Mora, 2001, 1).

Otra historia que tenía guardada dentro era la del zapatero de su pueblo que entabla relaciones con una monja de uno de los conventos de su ciudad. De esta última historia fue edificando diversos capítulos de la novela –“Sacristán”, “Do quiera que el hombre va” y “América”- interconectándolos entre sí gracias a que Mateo, el zapatero, personaje protagonista en la última de las historias, pasa a ser secundario en las otras. El texto consta de historias hilvanadas, conectadas que pueden ser agrupadas en lo que podríamos llamar: bloques “relacionales”, como el que acabamos de ver. Las tres anteriores constituirían el primero de ellos.

Otro bloque, que se encuentra perfectamente conectado, es el que relata las historias de Greta Buber-Neumann, Kafka y Milena –“Copenhague”, “Quien espera” y “Münzenberg”-. Se trata de historias basadas en las lecturas previas. Él no hace una reconstrucción de sus vidas, sino que partiendo de su propia experiencia, nos las va relatando. Así como este bloque se basa en historia leídas, hay otros de dos capítulos que se inspiran en los relatos escuchados a segundas personas. Es el caso del formado por “Tan callando” y “Narva”, que surgen del encuentro con un amigo suyo, el profesor Pinillos, quien le relató su participación en la División Azul; o el constituido por “Valdemún”, “Cerbère” y Sherezade” inspirados en las historias oídas a Tina Palomino y a la hija de la Pasionaria, Amaya Ibárruri.

Podríamos decir que hay un último integrado por “Olympia” y “Dime tu nombre”, inspirado en su propia experiencia como funcionario del Ayuntamiento de Granada. La conexión entre los capítulos se establece gracias a la aparición de personajes que se trasvasan entre ellos, permitiendo que el lector establezca las interconexiones, a pesar de que su aparición a lo largo de la obra no sigue un orden lógico.

Por último hay cuatro capítulos que, aparentemente, no establecen relación con los demás, “Oh tu que lo sabías”, “Berghof”, “Eres” y “Sefarad “. Los dos primeros, se

trata de relatos de tal densidad dramática, y en los que se establece tal empatía con el lector, que no es preciso que sus personajes surjan de nuevo para que el lector quede impactado por sus historias. En los otros dos casos, el motivo es diferente, en ellos Muñoz Molina nos explica la esencia de su obra. En el primer caso, en “Eres” nos muestra su teoría de la identidad, “Eres cada una de las personas diversas que has sido y también las que imaginas que serías, y cada una de las que nunca fuiste y las que deseabas fervorosamente ser y ahora agradeces no haber sido” (444) Cada uno de nosotros somos múltiples personas, nuestra identidad se forma también con la identidad de nuestros antepasados, con la de aquellos que hemos conocido, y con la de aquellos que podríamos haber sido y no somos.

En el caso de “Sefarad” le sirve para dar la explicación de la elección del título, y de la obra en sí, tanto desde el punto de vista temático -se recogen las historias de personas que han sufrido el exilio, sea éste físico, o interior-; como desde el punto de vista de la técnica narrativa, la polifonía que hallamos en nuestro viaje diario -entendiendo por viaje, no sólo el traslado físico de un lugar a otro, sino también el que se realiza en la lectura o en la escucha de una historia, y el simple paseo-. Gracias a este viaje puede mostrarnos lo que le rodea con su mirada. Éste último capítulo, es el cierre de la obra y el anuncio de la siguiente *Ventanas en Manhattan*.

Se trata de historias que van surgiendo por subdivisión, como las “amebas” dice él, o por asociación, o por simple casualidad, producto de una lectura atenta, del acto de escuchar y como no del de inventar.

■ *Título*

“Una mañana, caminando por la calle, surgió, como un chispazo, la palabra “Sefarad” (Camila Loew, 2001, 1) ¿Por qué elige este título? Este término nos remite directamente al mundo judío. Jonatán Ben Uzziel (s. I a.C.-s. I d.C.), autor del *Targum* (pl. *targumím*: traducción parafrástica al arameo de los libros de la Biblia) y el más distinguido discípulo de Hillel el Sabio o el Viejo (Babilonia 70 a.C-Jerusalem 10 d.C.), identifica a Sefarad como Ispamia o Ipamia.

En la *Peshitta* (II siglo d.C.), la primera traducción siríaca de la Biblia, se vincula a Sefarad con la Hispania romana. Desde fines del siglo VIII, Sefarad se

convirtió en la usual apelación hebrea de la Península Ibérica (cfr. **Enciclopedia Judaica**, 17 vols., Keter Publishing House Jerusalem Ltd., Jerusalem, 1972, Vol. 14, Sepharad, pág. 1163).

El arribo y asentamiento de los judíos a la Península Ibérica están envueltos en la leyenda, remontándose las fechas hasta la época del Profeta Suleiman Ibn Daud (970-931 a.C.) —en hebreo Shlomó Ben David—, cuando las naves fenicias de Hiram de Tiro comerciaban con el mítico país de Tarsis o Tartessos —probablemente localizado en algún lugar entre Huelva y Ronda, en Andalucía, España (cfr. Libro I de los Reyes, 10-22).

Sefarad, como vemos, es una palabra hebrea procedente de Antiguo Testamento que los judíos usan para referirse a la España fantaseada de la que fueron expulsados, la España irreal de la que los sefardíes conservan el habla y el origen. Son recuerdos transmitidos de generación en generación. Una nostalgia de siglos y de cultura. La elección es bien evidente, con este término se hace referencia a la expulsión de los judíos en 1492, pero sobretodo y por extensión a todas las víctimas que han sufrido persecución¹⁰².

“Es una novela de judíos en el sentido de que son una construcción de aquellos que quieren expulsarlos de los sitios donde viven. En este sentido, todo el mundo es judío o puede ser judío en cualquier momento. Es la historia del siglo XX, la historia de la 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.” (Rosa Mora, 2001, 2)

La obra se inicia con una cita de *El proceso* de Kafka, “Sí”, dijo el ujier, “son acusados”, todos los que ve aquí son acusados”. “¿De veras?”, dijo K. “Entonces son enteramente míos.” (p. 9) Lo que les hace judíos, lo que les hace distintos es que fueron perseguidos como tales. Un claro ejemplo es la historia de Evgenia Ginzburg, comunista fanática, convencida de ser una comunista ejemplar, y que acabó siendo una traidora, una troskista, porque alguien decidió que lo era. A todos nos llama la atención, y a Muñoz Molina el primero, que una obra tan poco realista como la de Kafka, sea al

¹⁰² Muñoz Molina no es el único autor que utiliza el nombre de Sefarad con esta simbología, también el poeta catalán Salvador Espriu lo usó como sinónimo de España; en tanto que para Sinera-Arenys lo era de Cataluna.

mismo tiempo una obra premonitoria de lo que iba a pasar años después con los totalitarismos nazi, soviético o español. Kafka y su personaje es todo un símbolo y por eso aparece tanto a lo largo de toda la novela.

En ella se alude al exiliado, al desplazado, al que pierde su identidad y se encuentra con otra, al desarraigado, y estos son los asuntos de las historias que se recogen en la obra. En ella aparecen judíos perseguidos por el nazismo; pero, también lo hacen aquellos perseguidos por el estalinismo, los que sufrieron la Guerra Civil española, los que se ven obligados a vivir lejos de su hogar, los que son perseguidos por la enfermedad... Todos forman parte de nuestra historia, y él les presta voz a todos, porque todos somos posibles condenados, posibles perseguidos. “Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos”, dice Isaac Salama en las páginas de “Oh tu que lo sabías”. Se trata de un judío húngaro que evoca al éxodo de la familia cuando, tras la progresiva intolerancia de los siglos XIV y XV, el decreto de expulsión de los Reyes Católicos en 1492 les obliga a abandonar su casa de Toledo y a iniciar su vida errante.

Del mismo modo que fueron expulsados por España, lo fueron un siglo antes por Inglaterra y por Francia. Y en pleno siglo XX eran perseguidos y exterminados por el gobierno alemán y sus aliados. Ser judío era imperdonable, pero dejar de serlo era imposible. En muchos de los casos (Emile Roman, Jean Amèry, Primo Levi, el padre del señor Salama, no eran conscientes de ser judíos, se sentían alemanes, rumanos, austriacos o italianos. Fueros los demás los que decidieron estigmatizarlos, señalarlos con una estrella amarilla. “(...) desde entonces la enfermedad ya no podía ser escondida (...)” (p. 549) declara Emile Roman. Eran los otros los que les hicieron sentirse extranjeros de sí mismos. Pero judío puede ser cualquiera; lo es el enfermo que entra como un ser normal en la consulta del médico y sale estigmatizado por la marca de la enfermedad; lo es el señor Salama marcado para siempre por su parálisis; lo es el drogadicto que vive arrastrado por la calle y del que todos se apartan para que no les contagie. Y lo es Samsa que un día se despierta convertido en un insecto, en excluido.

Con la palabra “Sefarad” da título a su obra y al “capítulo” que la cierra. Se inicia éste con la búsqueda de una casa judía en el barrio del Alcázar de Úbeda que Muñoz Molina lleva a cabo. Finalmente la encuentra escondida en un rincón como si no quisiera llamar la atención. Esta casa le sirve a nuestro autor para plantearse y plantearnos al

mismo tiempo, que todos podemos ser judíos, y vernos obligados a escapar de una persecución. “Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte, que bastarían una firma y un sello de lacre al pie de un decreto para que tu vida entera quede desbaratada (...) expuesto a la vergüenza, obligado a despojarte de todo de todo lo que creías tuyo (...)” (p. 543)

La visita a esta casa la enlaza con una entrevista en Roma con un escritor rumano sefardí, Emile Roman quien le viene a corroborar que en muchos casos quienes hicieron judíos a los perseguidos en Europa en la Segunda Guerra Mundial fueron sus perseguidores estigmatizándolos. Ésta entrevista la enlaza a su vez con su visita a una cafetería alemana en la que las personas que se encontraban en ella rondaban los sesenta años, y ante los que se plantea ¿qué habrían hecho esas personas durante los años treinta y durante la guerra? ¿Cómo lo mirarían a él si llevase “una estrella amarilla cosida en la pechera del abrigo, si hubiera entrado en esa misma pastelería?” (p. 561) La caminata solitaria que emprende por las calles alemanas le lleva a otra por las calles de Nueva York en la que se encuentra inesperadamente con el cementerio sefardí en el que están enterrados los judíos de la comunidad hispano portuguesa. Este cementerio le lleva a otro también en ésta ciudad en el que se halla la tumba de otro perseguido y exiliado, Federico García Rodríguez (el padre de García Lorca) en este caso perseguido por otro totalitarismo, la Guerra Civil española. Y esta visita la enlaza con la que realiza, junto a la que adivinamos Elvira Lindo, a la Hispanic Society of América el último día de su estancia en la ciudad. Tanto el capítulo “Sefarad”, como la novela entera, es una sucesión de historias que, COMO HEMOS INDICADO, se reproducen como las amebas, y que se van entrelazando mediante hilos ocultos, pequeños relámpagos de la memoria proustiana.

■ *“Nota de lecturas”. Un final poco común.*

Un autor elige el final de su relato en función de dos criterios, las circunstancias en que ha escrito la obra y la recepción que espera que reciba por parte de los lectores, es decir la reacción que espera provocar en ellos eligiendo uno u otro final. Ambos criterios, la escritura y la recepción de la obra dependen a su vez de dos factores importantes, de la ideología de escritor y lectores, y de la moda imperante en el momento.

Siguiendo el estudio publicado por Marco Kunz en *El final de la novela*, podemos establecer varios finales básicos: *cierre*, *desenlace*, *epílogo*, *apéndice*, *acabamiento* y *clausura*. Contrariamente a lo que se pueda pensar, estas palabras no son sinónimas, hay matices que permiten distinguirlas entre sí. *Cierre* señala final del texto; *desenlace* final de la historia, por *epílogo* y *apéndice* entendemos diversos tipos de paratextos añadidos al cuerpo principal de la novel; por *acabamiento* una obra terminada, y por *clausura* el carácter completo y satisfactorio de la obra en cuanto a entidad estética.

Muñoz Molina, claro exponente de la narrativa peninsular actual, hace uso de una amplia gama de finales para sus novelas, el *cierre*, en *Los misterios de Madrid*, *Beatus ille* y *El jinete polaco*; el *desenlace*, en *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros*, el *epílogo* y *apéndice*, en *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *Carlota Fainberg*, *En ausencia de Banca* y en *Ventanas en Manhattan*. Como podemos comprobar, Muñoz Molina se decanta por la elección de dos tipos de final -el epílogo y el apéndice-, rasgo característico de la novelística contemporánea, (Andrés Trapiello, Isabel Allende, Ignacio Martínez de Pisón, Guillermo Cabrera Infante, Álvaro del Amo... son alguno de los escritores que utilizan variantes de estos tipos de final). Y estos son los finales que nos van a interesar en nuestro estudio.

A la hora de analizar los finales de estas obras nos hemos basado en la clasificación que Marco Kunz hace en su obra. Él distingue dentro de los epílogos los extraficcionales de los intraficcionales. Los primeros son aquellos que no pertenecen al texto, se trata más bien de un texto aleatorio, no necesariamente fijo, que se añade al final de la obra y en él, el autor u otra persona explica la génesis del texto. Los intraficcionales son inseparables del conjunto de la obra y pertenecen a la enunciación de la novela. Para distinguir unos de otros hay un criterio importante, mientras los intraficcionales deben aparecer siempre al final del texto, los extraficcionales pueden variar el orden de aparición y su consulta es esporádica y simultánea a la lectura.

Dentro de los intraficcionales Marco Kunz distingue varios tipos. El “epílogo dramático”, es el que se presenta como un tipo de monólogo en el que el personaje hace una especie de reflexión-moraleja. Sería el usado en *En ausencia de Banca*, cuando Mario desesperado ante la pérdida de Blanca, finalmente siente una inmensa dicha interior al haber reencontrado a la nueva Blanca que acude solícita a sus brazos. Este tipo de final es uno de los dos que utiliza Muñoz Molina en su obra *Ardor guerrero*. Lo

último que aparece en esta obra es una cita de Joseph Conrad, de su obra *The sadow line*, recogida en inglés y traducida después, en la que se recoge la moraleja de toda la obra, “el tiempo pasado debe quedarse atrás conforme uno va avanzando en la vida”.

El “epílogo metatextual” se centra en la forma del enunciado, estableciendo una relación entre escritor y lector. El autor reivindica su autoría y garantiza su autenticidad y le explica al lector cómo se ha llevado a cabo la gestación de la obra. Es el otro tipo de final elegido para *Ardor guerrero*. El capítulo XXIII es la explicación del origen de la obra, los encuentros fortuitos con dos personas -Marínez en Madrid, y el profesor Tibor Wlassics en Virginia- y la repetición obsesiva de los sueños sobre ese periodo de su vida son los tres motivos azarosos que le inspiran la obra, “Sólo me dejo llevar, dócil a los azares y a las solicitudes de la rememoración...” (p. 380).

El “epílogo-resumen” en franca decadencia actualmente, es el que recoge de forma rápida la continuación de las vidas de los protagonistas. Una variante de este es el “epílogo-meditación” que consiste en la reflexión que los protagonistas hacen de la historia, del título... Sería el usado en *Carlota Fainberg*, en *Plenilunio* y en *Ventanas de Manhattan*. En el primer caso, Claudio tras regresar de Argentina se enfrenta a la humillación de ser relegado en el Departamento en el que trabaja, pero a pesar de ello decide aceptar su cobardía y continuar trabajando en el mismo. En el segundo caso, en el capítulo final de la novela, el inspector, tras la entrevista con el asesino, reflexiona sobre la labor de la justicia; es en este capítulo cuando también debe enfrentarse a la decisión de continuar o no con Susana Grey, y sobrevive al atentado terrorista que sufre en las últimas líneas de la novela.

En su última obra, *Ventanas de Manhattan*, Muñoz Molina termina la obra con una secuencia escrita rápidamente en la última página de su cuaderno, en el último instante de su estancia en Nueva York. Pero, pasados unos días, añade dos secuencias más, en las que reflexiona sobre lo que significa para él esta ciudad, a la que se siente estrechamente vinculado. Pero, pesar de haberla visitado varias veces, y haber residido en ella, sigue siendo un sueño, un mito para él.

Por último, nos quedaría por ver el “epílogo apéndice”, “serie de documentos ficticios o reales, a menudo no narrativos y a veces combinados con una nota del “editor” , que se posponen en anejo al texto principal y pueden formar parte orgánica de

la novela” (Marco Kunz, 1997, 77). Éste es el tipo de final usado en *Sefarad*. Muñoz Molina ha añadido una “nota de lecturas” al final de la novela como 'un homenaje' a los autores que le han inspirado y como una llamada para que los lectores sigan buscando otras vidas destrozadas a lo largo del siglo XX por todo tipo de dictaduras. Nazismo y estalinismo han inspirado poca literatura en castellano, a juicio del autor.

Vemos como, a la hora de elegir el tipo de final de esta novela de novela, Muñoz Molina, se ha visto influido por la tendencia de la narrativa actual; pero, sobre todo, ha seguido una premisa de carácter ideológico, su compromiso ético, que le lleva a apelar a la conciencia de los lectores, no sólo con la lectura de su obra, sino proponiéndole la ampliación de la misma con las lecturas que le han ilustrado a él. La nota de lecturas no se limita a una simple lista bibliográfica, sino que cada una de ellas está acompañada por una sucinta explicación por parte del autor de cómo llegó hasta él y la influencia que han ejercido en su obra y en su formación como escritor y sobre todo como persona. Como decimos, se trata de todo un homenaje a estos escritores que han sido inspiración y guía en su vida.

Podríamos pensar que se trata de un epílogo extraficcional ya que el propio Muñoz Molina lo titula “Notas de lectura”, lo sitúa tras la reproducción del cuadro de Velázquez, *Retrato de niña*, y no aparece paginado. Pero se trata más bien de un posfacio fingido y ambivalente, propio de la narrativa moderna en la que la ficción y la realidad están tan borrosas. Si realmente fuese un epílogo extraficcional su presencia sería aleatoria; pero, no es el caso. La presencia de esta nota al final de esta obra es importante para señalar el tipo de narrativa que ha usado Muñoz Molina, una narrativa basada en la investigación, cercana al reportaje periodístico. Y, por otro, esta nota final es importante para su lectura, dado que implica directamente al lector, invitándole a tomar postura y a continuar ampliando su campo de lecturas sobre el tema.

Por otra parte, en este epílogo-apéndice, Muñoz Molina manifiesta de forma explícita el carácter de realidad de su obra, la nota comienza diciendo, “He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro” (p. 597). Es pues un epílogo metatextual en el que el autor explica la construcción de las historias contenidas en la novela. El “yo” del epílogo se identifica con el “yo” del narrador que ha conducido todo el relato, que los lectores identificamos como una impostura del propio autor.

La *Nota de lecturas*, que aparentemente debería pertenecer al ámbito periférico de la diéresis de la obra, en realidad está directamente comprometida con la lectura de la misma, de esta forma Muñoz Molina rompe el marco entre el texto y su exterior. ¿Dónde termina *Sefarad*? ¿Con el último capítulo, “Sefarad”? ¿Con la reproducción de la obra de Velázquez? O realmente, ¿Con la *Nota de lecturas*?

■ *Estructura*

Hay mil historias en *Sefarad*, casi todas reales. Unas más conocidas para el lector, como la de Primo Levi, la de Kafka o la de Milena; otras lo son menos, como la de José Luis Pinillos, la de Willi Münzenberg o la de Buber-Neumann. La lectura de esta obra nos lleva a encontrar personalidades de nuestra historia europea más reciente, Primo Levi, Kafka, Milena Jerenka, Heinz y Mária Neuman, Victor Klemperer, Jean Améry, Willi Münzenberg, Babette Gross, Walter Benjamín... Tan reales como sus historias, es la del combatiente de la División Azul, José Luis Pinillos, engañado con falsas consignas y más falsas promesas. La de Amaya Ibárruri, una anciana que fue niña de la guerra. La de Tina Palomino, hija de militante comunista que vivió el exilio de su padre desde su propio exilio interior. La del funcionario provinciano que vive exiliado de sí mismo una vida de refugiado en el cine y la literatura, y que no es otro que Muñoz Molina. Vive creyéndose cualquiera de los héroes de las obras que ha leído: Nemo, Robinsón, el oficinista de Kafka... Se siente perteneciente al linaje de esos desterrados secretos, extranjeros en su propia vida, viviendo un exilio dentro de su aparente y perfecta normalidad.

Junto a las historias de esos personajes reales, encontramos las de aquellos seres de ficción que vienen a completar nuestra intrahistoria; vienen a hacernos sentir ese sentimiento de ser relegados, de ser marginados en el presente cotidiano. Es la historia del anciano prisionero de su enfermedad, que observa desde su balcón el pasar diario de su barrio, el infierno de otros marginados, exiliados de sí mismos: drogadictos, indigentes, inmigrantes, travestis. El pasar amnésico del zapatero Mateo y sus conquistas amorosas de juventud con las mujeres de Úbeda, y sobre todo con Sor María del Gólgota. La nostalgia de aquellos emigrantes de su tierra natal que mantienen viva la añoranza asistiendo a su Casa Regional, que encontramos en “Sacristán”. El terror del condenado a muerte por una enfermedad como la leucemia. La agonía de un anciano

nazi en su búnker de la Costa del Sol. La vida de una exiliada uruguaya, o la de otro exiliado búlgaro, que buscan trabajo en las oficinas en las que trabajaba Muñoz Molina en su pasado de lacónico y aburrido funcionario. Son historias con una relación “capilar” como la define el propio autor, un tanto desordenadas como el entrecruzamiento que tiene lugar en la vida misma (Antonio Fontana, 2001, 1)

Las historias parece que se multiplican entrecruzándose con la biografía del autor y con sus reflexiones continuadas sobre lo que nos relata. Por eso estamos ante una novela de novelas, pero también y en cierta medida ante un dietario. Unos relatos se desarrollan en otros y estos en otros, y así sucesivamente. Sin embargo, carecen de ese cierre definitivo que da la novela. A lo largo de la obra, se invoca la realidad, parecen proceder de ella, y por ello carecen de la unidad y del cierre del que también carece la vida. Lo paradójico es que el formato que se elige es el de la novela, género que precisa del ese cierre y esa unidad para no provocar desazón en el lector.

En una lectura más detenida podríamos señalar que, como en los reportajes o en las crónicas periodísticas, hay dos líneas narrativas paralelas. La primera constituida por la autobiografía más o menos explícita; y la segunda por la recreación de otras vidas ajenas, leídas u oídas de manera un tanto azarosa, e incluso, como podemos leer investigadas a fondo con la curiosidad de un periodista o de un historiador. Los diecisiete capítulos de la obra se distribuyen de forma más o menos simétrica entre los dos bloques narrativos. Así en los capítulos 1, 5, 8, 11, 14, 16, y 17 predominan los elementos autobiográficos, en tanto que en los capítulos 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, y 15 presentan una mayor presencia de vidas ajenas. Es obvia la simplificación a la que estamos sometiendo la obra, ya que su estructura novelesca, los motivos temáticos y la estilística nos muestran los trasvases narrativos de uno a otro ámbito, mezclándose la experiencia autobiográfica, el diálogo, la lectura, la labor de escribir, la reflexión personal y la revisión de la historia.

Todas estas historias dentro de su desorden mantienen entre sí una serie de hilos conectores que dan unidad al entramado total de la obra. Uno de esos hilos es la abundancia de personajes que se entrecruzan en distintas historias. Un personaje que en una de ellas es protagonista, en otra pasa a un lugar secundario en otra, o a ser un figurante en otras; es el caso de Mateo, el zapatero de Úbeda, que es el protagonista de “América”, secundario en “Sacristán” y figurante en “Do quiera que el hombre va”; el

del enfermo de cáncer que aparece en “Berghof” y en “Sefarad”, de quien llegamos a pensar que es él propio autor- narrador; o el de la hija de la mujer, que muere tan joven de cáncer, y ella misma, que aparecen en “Valdemún” y en “Cerbère”; o todos esos personajes de la historia europea reciente: Primo Levi, Kafka, Milena Jerenka, Heinz y Márgaret Neumann, Victor Klemperer, Jean Amèry, Willi Münzenberg, Babette Gross, Walter Benjamín.

Él procuraba que, dado que el libro no tiene una unidad narrativa, tuviera una unidad temática “en el sentido musical”. “El libro funciona como una suite, que tiene un movimiento, un andante, un allegro, las historias están escritas en un orden completamente distinto al orden que tienen dentro del libro. Están organizadas para provocar el efecto de contrapunto entre la cercanía y la distancia” (Rosa Mora, 2001, 1). La novela está formada a partir de repeticiones de temas, personajes, imágenes e incluso frases que aparecen una y otra vez a modo de notas musicales.

■ *Elementos unificadores y estructurales*

Es bien cierto que se trata de historias independientes y autónomas, que están ínter conexionadas entre sí por el trasvase de personajes. Pero, lo que verdaderamente da unidad a la obra, son los temas que trata y los elementos unificadores que funcionan como verdaderos símbolos. Estos funcionan como notas de fondo que mantienen la melodía. “Me gustaba que el libro, que no tiene unidad narrativa, tuviera una unidad de temas en el sentido musical, temas que aparecen, que desaparecen, que vuelven a aparecer, que se ven desde muchos puntos de vista” (Rosa Mora, 2001, 1)

■ *Las fronteras*

“Su libro está lleno de fronteras” la comenta Rosa Mora en su entrevista. (Rosa Mora, 2001, 1). Es cierto, las fronteras son una de las constantes de la obra. Por un lado están las fronteras políticas que deben pasar algunos de nuestros personajes que huyen de sus verdugos, como Jean Amèry o Münzenberg. O las que cruzan en el silencio de la noche los que son trasportados en esos trenes de carga por toda Europa. Pero hay también fronteras físicas como la parálisis en se encuentra un día el Señor Salama a sus veintidós años en un accidente de coche. Desde entonces, su frontera, la parálisis, no le permite ser él mismo, no le permite pasar al país de sus sueños, y conquistar a una

mujer hermosa que viaja con él en el tren. La enfermedad para Muñoz Molina es también una frontera. “Me gusta la imagen de esa mujer que ha vuelto del hospital, con su camisón en su cocina, en su salón, que se va a morir, lo sabe, y ahí está la frontera” (Rosa Mora, 2001, 1)

En la obra desarrolla la idea que escribiera Kafka a Milena acerca de que no hay frontera más grande que la que separa a los vivos de los muertos. La que separa al enfermo de leucemia que entra “sano” en la consulta y sale condenado a muerte. La del enfermo encerrado en su casa y atado a una botella de oxígeno que se pasa la vida observando las vidas de los que pasan por su calle. La de la madre y la tía de la protagonista de “Valdemún”, ambas muertas de cáncer. O la de los drogadictos condenados a no poder traspasar la frontera que les separa de la vida y condenados a administrarse su propia muerte. O la de la monja que es recluida en un convento a redimir las culpas del padre liberal y rojo, y del que anhela huir a América, donde finalmente la hallamos disfrutando de la libertad de poder elegir su vida.

Eusebio Lahoz Rozas estima que es un acierto del autor el que haya concebido Sefarad como una novela de fronteras. De fronteras no sólo étnicas o geográficas, no sólo las que deben sufrir las minorías perseguidas por las dictaduras de Franco, de Hitler o de Stalin; sino, también las fronteras humanas “que niegan oportunidades y fijan límites inexpugnables, ¿o no son también dictaduras?” (Eusebio Lahoz Rozas, 2001, 2)

■ El tren

El viaje en tren es un motivo axial que vertebra estas narraciones. La negra noche de la historia europea esté llena de trenes. En la entrevista concedida a Rosa Mora, declara: “el tren es, por una parte, un elemento simbólico y, por la otra real. Te das cuenta de que la historia del mundo ha ido sobre trenes y lo he convertido en algo casi musical.” (Rosa Mora, 2001, 1) Es el tren que te lleva a la muerte o el tren que te lleva a la libertad.

El primer capítulo, “Sacristán” ya se inicia con el recuerdo de su primer viaje en el tren expreso a Madrid. En el segundo nos remite a un viaje en tren que hizo con su abuelo y que le permitió escuchar las historias que se contaban a su alrededor sobre los deportados. En tren viaja Kafka para reunirse con Milena. En un viaje por tren desde

Tánger a Casablanca conoce el señor Salama a la mujer atractiva y pelirroja (que nos recuerda a Carlota Fainberg). En tren van hacia su incierto destino y después huyen de él Willi Münzenberg y su mujer. En tren huye Jean Amèry para no ser apresado por los nazis. En tren viaja hacia la libertad el pusilánime funcionario que era Muñoz Molina.

Pero el tren no es sólo libertad, también es el camino hacia la muerte. Los trenes recorrían Europa llevando “acusados” (judíos, homosexuales, gitanos, disidentes...) a los Lager alemanes y a los campos soviéticos. En un tren son conducidos a la muerte la madre y las hermanas del señor Salama. En un tren es enviado al Lager Primo Levi. Evgenia Ginzburg, condenada a veinte años de trabajos es conducida a su castigo en un tren de vagones de mercancías. “La gran noche de Europa está cruzada de largos trenes siniestros, de convoyes de vagones de mercancías o ganado con las ventanillas clausuradas, avanzando muy lentamente hacia páramos invernales de nieve o de barro (...)” (p. 49)

El viaje en tren ya ha sido usado por Muñoz Molina en el comienzo de *Ardor guerrero*. Pero en este caso es un elemento estructural básico de todos estos relatos. Es la primera consecuencia de la razón o sinrazón de la historia de Europa. El viaje en tren presenta una poderosa sugestión cinematográfica y literaria. Es un escenario privilegiado en toda la obra para contar y escuchar historias. Los viajes de tren pueblan nuestras vidas como pueblan el capítulo “Copenhague”. En él nos refiere sus viajes, los de un amigo suyo de Granada; el que imagina que realizó Jean Amèry; el que condujo a Primo Levi, o a José Luis Pinillos a sus respectivos destinos siniestros. El tren para alguien como Muñoz Molina, que es de tierra de secano, representa el río “que nos lleva al mundo y que nos traía luego de regreso” (p 47) En un viaje en tren siempre se encuentran historias que alguien te cuenta o se encuentra por azar un libro. “Do quiera que el hombre va lleva consigo su novela” toma prestado Muñoz Molina de *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Cada uno de nosotros, incluso aquellos que viajan en silencio concentrados en la película del monitor o en su conversación por el móvil llevamos historias de viajes “vividos o escuchados o imaginarios” (p. 70).

■ El viaje

El viaje es el sueño de sobrevivir, de huir, de escapar, de poder hacer tu vida en otra parte. Este sueño que es una constante en la obra de Muñoz Molina, aparece de

nuevo en *Sefarad*. El viaje recorre tanto las historias de carácter más marcadamente autobiográficas (nos relata su primer viaje a Madrid, el viaje que hiciera de chico con el abuelo, el que hace ya en la madurez a Copenhague...), y recorre también aquellas en las que se relatan la vida de personajes ajenos al narrador.

El viaje aparece en muchas de las novelas de esta obra. En casi todas hay una raíz común, el éxodo, el viaje de huida que se ven obligados a hacer los personajes reales o inventados; las víctimas de las dictaduras del siglo XX desatadas en Europa (la del fascismo hitleriano y del totalitarismo estalinista y como no la de nuestra Guerra Civil). Pero no sólo hace aparición en aquellas que refieren los momentos más negros de nuestra historia, sino en las que se refieren a momentos cotidianos de la vida, traslados a ciudades provinciales, a Valdemún, a Madrid, a la costa... Por otra parte, el viaje es tratado con cierto carácter metafórico, así el paseo por una ciudad o el que realizamos en cada una de nuestras lecturas son también viajes. Y, es en los viajes en las conversaciones que entabla con otros viajeros, o en las escuchadas por azar, cuando surgen verdaderas historias que le arrastran, como la del Señor Salama.

Esta obsesión por el viaje se intensifica en los capítulos en los que el narrador habla de sí mismo. En “Olympia”, por ejemplo, se lamenta de su vieja tendencia al sedentarismo, de la renuncia y del retraimiento de los años en que era administrativo del Ayuntamiento de Granada. Pero incluso en estos momentos viajaba. Hacía viajes a Madrid por necesidades de su trabajo, que para él eran una verdadera liberación. Y cada vez que leía, el libro le transportaba lejos, a otras vidas que intuía mejores que la suya. En otros, como en “Sefarad” se ve a sí mismo como los sefardíes, un viajero y cosmopolita que no necesita sentirse perteneciente a ninguna parte. En “Eres” se define como “(...) el sentimiento de desarraigo y de la extrañeza, de no estar del todo en ninguna parte (...)” (p. 454).

■ El miedo a la muerte

Justo Serna estima que estos viajes que emprenden el narrador y los personajes que evoca son metáfora de al propia existencia y de la senectud. Está en lo cierto cuando señala que salvo el narrador, que se nos muestra en su juventud de administrativo o de escritor famoso o de paseante por Nueva York, salvo él, todos los demás personajes a los que lee, o a los que escucha son viejos. Son héroes anónimos de la historia. Cansados y

gastados por las experiencias vividas, que afrontan sus cobardías, errores y derrotas, como hacen Mateo Zapatón, conquistador empedernido que recuerda su debilidad ante la atracción sexual; José Luis Pinillos, que descubre sus errores y la verdad del Holocausto; o Amaya Ibárruri admiradora de Stalin, incluso a pesar de las críticas vertidas sobre él.

Los personajes más sobresalientes de la novela son ancianos. De su experiencia en la vida, y sobre todo de esa actitud entre irónica y entusiasta con la que se han enfrentado a la dura vida que han conocido, espera aprender algo este narrador que se confiesa asustado ante su propia muerte, la muerte que irrumpe nuestras vidas de forma azarosa.¹⁰³

La muerte aparece en no pocas de las historias que se relatan en la novela. A ella se enfrentan de forma serena las dos hermanas que mueren de cáncer, una joven y otra en plena vejez. Con compasión y entereza la afronta el médico que convive con ella todos los días. Pero en la gran mayoría de los casos es sentida con miedo. El miedo a la muerte, y la incredulidad de que pueda ocurrirles a ellos, es lo que mantiene paralizados a tantas y tantas víctimas del Holocausto y de la persecución estalinista, como a Victor Klemperer, a Trosky, a Margarete Buber-Neumann y a Evgenia Ginzburg. En otros casos, el miedo a la muerte (se esta real o metafórica) es lo que las hace huir coger un tren y viajar en busca de la vida y la libertad.

■ El Lager, la casa, la vivienda, el interior

Si la libertad y la vida son representadas por el viaje real o metafórico, la persecución la opresión y la muerte, lo están por los espacios cerrados, la casa, la habitación de un hotel, un vagón de tren, y sobre todo el Lager y los campos de trabajos forzados soviéticos¹⁰⁴.

¹⁰³ Toda la obra de Muñoz Molina es testimonio de este miedo a la muerte y a que el caos destruya de golpe nuestra vida. Hay en toda ella una constatación de que la vida acaba y de que todo lo que disfrutamos es perecedero.

¹⁰⁴ No pretendemos eximir a éstos últimos de su dramatismo, pero, como el propio Primo Levi señala en su obra, *Trilogía de Auschwitz*, la diferencia principal entre estos dos tipos de centros del horror consiste en la finalidad. Los Lager alemanes constituyen algo único en la sangrienta historia de la humanidad; al viejo fin de eliminar o aterrorizar al adversario político, unían un fin moderno y monstruoso, el de borrar del mundo pueblos y culturas enteros. Los campos soviéticos no eran, desde luego, sitios en los que la

Las duras experiencias vividas por Jean Amèry y Primo Levi en el Lager de Auschwitz son una buena fuente de conocimiento de los terrores que en ellos se vivían. El primero más desesperado que Primo Levi, pero los dos sabiendo que debían relatar su dramática supervivencia a la muerte a la que fueron condenados por ser judíos aún sin ellos saberlo. En la conversación con otro judío, Emile Roman, éste la comenta, “Lea el libro que escribió sobre el infierno del campo (refiriéndose a Jean Amèry). Después de terminarlo yo no podía leer nada ni escribir nada. Dice que en el momento en que uno empieza a ser torturado se rompe para siempre su pacto con los demás hombres (...)” (p. 551).

La lectura de *Sefarad* nos encamina hacia la obra de Primo Levi, en ella vemos que la premisa fundamental de la convivencia en el Lager es la ausencia de solidaridad. Dar testimonio es querer entender y para eso la ley primera es decir la verdad. Levi ve y cuenta la rivalidad y el odio entre los sometidos. Hay momentos de fraternidad entre hombre y hombre, pero son excepcionales.

En su obra podemos leer como, el hambre que en los Lager sufrieron no es la sensación de quien ha perdido una comida. Ni el modo de tener frío es el mismo de quien tiritita levemente a la intemperie. El «hambre», el «cansancio», el «miedo» y el «dolor» son para Primo Levi palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Por ello es necesario que conozcamos lo que sufrieron, por ello Muñoz Molina les presta su voz, para que nadie olvide las aberraciones que se cometieron en nuestra historia más reciente. De la misma opinión es Amelia Castilla: “Tenemos esa idea extraña de que el holocausto tuvo poco que ver con nosotros. Sin embargo miles de republicanos murieron en los campos de concentración” (Amelia Castilla, 2001, 1) Él tiene esta obsesión siempre presente, por ello una y otra vez hace este esfuerzo de recuperación de la memoria.

estancia sea agradable, pero no se buscaba expresamente en ellos, ni siquiera en los más oscuros años del estalinismo, la muerte de los prisioneros; ésta era un subproducto debido al hambre, al frío, las infecciones, el cansancio. En los Lager alemanes se entraba para no salir: ningún otro fin estaba previsto más que la muerte. En cambio, en los campos soviéticos siempre existió un término: en la época de Stalin los “culpables” eran condenados a veces a penas larguísimas (incluso a quince o veinte años) con espantosa liviandad, pero subsistía una esperanza de libertad, por leve que fuera.

No sólo el Lager, como manifestábamos al comienzo de este apartado representa el sufrimiento y la muerte. También los espacios cerrados son para quienes sufrieron ese horror una amenaza. “Decía primo Levi, poco antes de morir, que seguían dándole terror los vagones de carga sellados que veía a veces en las vías muertas de las estaciones” (p. 47) Estos trenes le recuerdan al que le llevó a él hasta Auschwitz. Del mismo modo las habitaciones cerradas eran la fobia que sentía la madre de Camille Pedersen-Safra. Éstas le recordaban la angustiada experiencia que vivió en una modesta pensión en la que se quedó encerrada con su hija cuando huían de los alemanes.

A su casa fueron a buscar a Evgenia Ginzburg. En la cuadra en la que se refugiaba del frío de la noche, casi encuentra la muerte José Luis Pinillos a manos de los rusos y, en ella la encontrará el compañero que le sustituyó. En el hospital y en la casa de Valdemún morirán la madre y la tía de la protagonista de “Valdemún”. La tienda y la vida que ella representa llevan al señor Salama a salir huyendo de Tánger, a viajar a la península y, en un viaje en coche en el que creía experimentar la libertad halló su frontera, la parálisis de sus dos piernas.

Münzenberg y su mujer esperan en su habitación del hotel, angustiados a que el gobierno del Kremlin les quiera recibir, y finalmente, el viaje, la huida en tren les permite alcanzar la libertad. La casa y la vida del joven administrativo de Granada son su prisión; las lecturas y los viajes que realiza a Madrid le permiten respirar esa libertad que tanto añora. En la consulta del médico espera agazapada la muerte al enfermo que aguarda en la salita de espera. El bunker que se ha construido el nazi en la costa española no será suficiente refugio para que finalmente le alcance la muerte. En contraste con la opulenta vida que llevaba en su refugio, encontramos la miseria de la que huyen en un viaje en patera, los emigrantes africanos en busca de una vida mejor y de la libertad.

Mientras el padre de Tina Palomino alcanza la libertad huyendo al exilio, la madre de ésta es encarcelada y, ambas sufren las humillaciones que la dictadura de Franco infligía a quienes eran familiares de rojos. En “Do quiera que el hombre va” encontramos a un enfermo encerrado en su casa y prisionero de su enfermedad que permanece atado a una botella de oxígeno.¹⁰⁵ Sor María del Gólgota, tras el fusilamiento

¹⁰⁵ Creemos ver una semejanza entre este personaje y el de *La ventana indiscreta* de Hitchcock, ambos pasan los días observando las vidas de los vecinos de su entorno. Y en ambos casos los lectores/espectadores vemos la realidad que ellos ven a través de sus ventanas/ojos.

del padre por parte de los nacionales, vive-muere encerrada en el convento, “a ella la habían atrapado, la habían encerrado en un convento y la habían forzado a hacerse monja bajo amenazas oscuras y terribles (...)” (p. 429) La conquista del zapatero, poder fumar a escondidas, le permiten soñar con la idea de irse con su hermano a América.

Un José Luis Pinillos joven e inocente llega a la sala de baile de una ciudad del norte, Narva, y en ella termina de perder la inocencia, comprueba que esa lujosa sala de baile es una prisión para una muchacha judía, quien para poder sobrevivir ha de acompañar a un militar alemán. Su única esperanza es escapar y le pide ayuda al joven soldado español.

Frente a estos casos en los que los espacios cerrados, la casa, representan la muerte, hay otros en los que la casa representa el refugio, la salvación. Es al caso de Amaya Ibárruri, quien, ya mayor, regresa a España y se asienta en una pequeña casa de Madrid. Esta casa será su mundo, en ella guarda toda su vida, y teme salir de ella por miedo a perderse en una ciudad que le resulta desconocida.

El otro caso es el que observamos en “Dime tu nombre”. En este capítulo, encontramos al narrador refugiado en su oficina. Desde lo alto de su ventana observa al mundo como hiciera el protagonista de su dietario *Diario del Nautilus*, y el propio Nemo de Julio Verne. Permanecía encerrado entre las paredes de su oficina de ocho a tres, pero en su pequeño refugio él se sentía libre, se creía Nemo, Robinson o el detective Phillip Marlowe. En ese pequeño reducto de libertad, él se “imaginaba que pertenecía igual que ellos a un linaje de desterrados secretos, de extranjeros en el lugar donde han vivido siempre y fugitivos sedentarios que esconden su íntima rareza y su exilio congénito bajo una apariencia de perfecta normalidad” (p. 499). Lo único que la libraba de esa vida de “pasados ilusorios y de porvenires quiméricos” en la que vivía el resto del día, era encerrarse en esa habitación y huir en un viaje continuo por la literatura.

■ *Las voces narrativas*

En la obra, el acto de leer no sólo es necesario como medio de inspiración, sino, que hace alusión a él como parte de la misma actividad creativa, como cuando nos refiere las noches de insomnio provocado por la lectura de *El fin de los inocentes* de Stephen Koch en la que descubre la personalidad de Willi Münzenberg. El capítulo lo

inicia citando esta actividad, “Me quedo leyendo hasta muy tarde, resistiéndome al sueño para avanzar un poco más en la lectura (...)” (p. 185) Y a lo largo del mismo irá haciendo numerosas referencias a la lectura, “se me cierran los ojos, el libro casi se me desliza entre las manos (...)” (p. 186) “He dejado el libro en la mesa de noche y he apagado la luz y justo al quedarme con los ojos abiertos en la oscuridad me he dado cuenta que el sueño que me vencía hace un instante ahora ha desaparecido” (p. 188) Una lectura, que llega a ser tan obsesiva, que le mantiene despierto sufriendo una noche de insomnio poblada de fantasmas. Fantasmas de su pasado, de los del pasado de sus mayores, pero sobre todo, el que vuelve una y otra vez a él, es el del protagonista del libro que ha leído, Willi Münzenberg, “En un momento de la lectura se produjo sin que yo me diera cuenta una transmutación en mi actitud, y quien había sido sólo un nombre y un personaje oscuro y menor me estremeció como una presencia poderosa, alguien que aludía muy intensamente a mí, a lo que más me importaba, a aquello que soy en el fondo de mí mismo” (p. 196)

Se siente poseído por la personalidad de Willi Münzenberg, en un intento de que su historia no sea olvidada. Le ocurre lo mismo que le ocurría a su abuela Leonor a quien, una vez muerta, se la aparecía su madre noche tras noche, para rogarle que le hiciese un favor; así estos personajes son una obsesión, y “parecen decirle que no los olvide él también, que diga en voz alta sus nombres” (p. 192). Al igual que su abuela se libera del fantasma de su madre diciéndole unas misas, él se liberará del de Münzenberg contando su historia.

En *Sefarad* leer es una actividad tan creativa como la de escribir, por ello representa tan fielmente el acto mismo de la lectura. La frontera entre lectura y escritura está muy diluida ya que la empatía que encuentra con los temas que le ocupan es tal que anula la frontera que pudiese existir, en estos casos, escribir y leer se convierte en un todo.

El acto de escuchar y el de contar son también mecanismos fundamentales en la obra. Él mismo confiesa a Rosa Mora, “mas que la narración que se vuelve abstracta en un libro, he querido tratarla como vital, como algo de lo que la literatura es derivación, la sofisticación del acto de contar” (Rosa Mora, 2001, 1) *Sefarad* es una novela de oyente. Como en la propia vida, contar y escuchar son dos actos fundamentales. Sin

ellos el escritor pierde el contacto con las fuentes y tiende a creer erróneamente que “él es quien inventa” dice Muñoz Molina, (Camila Loew, 2001, 1)

En la “Nota de lecturas” junto a la enumeración de los libros que consulta para poder contarnos las vidas de esos personajes de la historia europea, también confiesa que ha escuchado numerosas voces que le contaban la novela que llevaban escondida dentro. Se muestra agradecido a José Luis Pinillos a quien debe dos de los relatos, “Tan callando” y “Narva”; a Amaya Ibárruri de quien toma prestados los recuerdos para escribir “Sherezade”; a Adriana Seligmann que le contó las pesadillas que sufría en alemán su abuelo; a Francisco Ayala quien le refirió el encuentro en el exilio argentino con don Niceto Alcalá Zamora; y a Tina Palomino de quien tomó prestado “Cerbère”.

En todos los casos encontramos alusiones directas al hecho de contar y escuchar, “(...) al principio no había escuchado bien, porque mi amigo no habla muy alto y su voz se perdía en el estrépito del restaurante donde hemos ido a almorzar” (p. 466) Con estas palabras inicia el capítulo de “Narva”; el narrador del relato se presenta hablando con un amigo en un restaurante, amigo que en términos genettianos, es el narratorio o destinatario del relato. A lo largo del capítulo siempre nos recordará que es otro quien le dice y él sólo escucha para poder luego recogerlo por escrito.

En otras ocasiones, como en el caso de “Tan callando” o “Sherezade” escuchamos directamente la voz de este personaje contándonos la historia, sin apenas intervención directa del narrador, “Mire usted a lo que fueron, o a lo que fuimos, porque yo he sido ciudadana soviética, y mire como está ahora el país (...)” (p. 371) Son las palabras de Amaya Ibárruri dirigidas a ese narrador, que al mismo tiempo hace las funciones de narratorio. “Tendría que irme, dice, o que llamarlo por teléfono, porque ya estará nervioso (...)” (p. 321) escuchamos decir a Tina Palomino a través del narrador.

Cada uno de nosotros tiene multitud de historias, tan sólo hay que estar atento a las que te cuentan, y eso es lo que hace Muñoz Molina, “No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento, a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera” (p. 319) Comenta ante la visita inesperada de Tina Palomino quien sin ella saberlo le está regalando una novela. Él se limita a escuchar procurando añadir lo menos posible, lo meramente imprescindible para que el relato tenga formato literario y sea verosímil. Sólo añade pequeñas

pincladas, como la luz del atardecer en el relato de “Narva”, o los matices creativos de su imaginación cuando ve a José Luis Pinillos paseando por las calles de esta ciudad, pero procura ser fiel a la esencia, “Él no quiso ni pudo olvidarla en más de medio siglo, me la ha legado ahora, de su memoria la ha trasladado a mi imaginación, pero yo no quiero inventarle ni un origen ni un nombre, tal vez ni siquiera tengo derecho: no es un fantasma, ni un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real como yo (...) una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura” (pp. 484-485)

A pasar de su voluntad, como lectores debemos ser siempre conscientes de que ya en el acto de recordar que hace José Luis Pinillos y, en el de contar a través de su imaginación, hay inevitablemente un proceso de manipulación de los hechos, máxime cuando lo que se pretende es darles formato literario. Con ello no estamos diciendo que las palabras de Muñoz Molina no sean ciertas, y que él invente y mienta, como le acusa Erich Hackl, tan sólo que la aportación de matices es en cierta medida inevitable.

El acto de contar y escuchar, así como el de leer- que no es sino otra forma de escuchar las palabras de otro- vertebrada toda la obra, las referencias a las voces que hablan y al narrador que escucha son constantes. Son elementos fundamentales en ella. Una de las complejidades de esta novela es precisamente ésta: de las múltiples voces narrativas. Al igual que en *El jinete polaco* descubrimos la influencia de Faulkner y su obra *Absalón, Absalón*. En este caso, de nuevo no encontramos ante una novela de gente que cuenta cosas pero llevada hasta el límite, toda ella está plagada de voces.

Una alusión directa a este hecho de contar y escuchar es el título que le da al capítulo que recoge la historia de una anciana que fue una niña de la guerra, la propia Amaya Ibárruri, la hija de la Pasionaria: “Sherezade”. Con este nombre nos remite al personaje de *Las mil y una noches*, que hilvana historias noche tras noche, en su intento de sobrevivir. Contar las historias en *Sefarad* es una forma de supervivencia, de dilatarse en el tiempo, de multiplicarse en cada una de esas historias contadas o escuchadas, y es una forma de que estas personas sigan viviendo en el presente. Muñoz Molina es como Sherezade, deja que las vidas de otros lo llenen, lo habiten, en un intento de vivir las vidas posibles.

Asistimos al desarrollo del “yo” del autor y a una multitud de otros “yo” que pueblan las historias, antepasados nuestros que nos han legado su herencia. Él no se apropia de estas historias, deja que sean los protagonistas quienes nos las cuenten, por eso nos encontramos no una sola voz narrativa, no un solo narrador, sino las voces de cada uno de ellos a los que les cede paso mediante la tercera y la primera persona. “Hay muchas voces en la novela, la del narrador, la de los protagonistas, en tercera y en primera persona, mezclándolas continuamente” (Rosa Mora, 2001, 1) Le pregunta Rosa Mora, Su respuesta es bien elocuente, esta polifonía se debe a su deseo de reflejar la autenticidad de la vida. Detectamos que lo que él pretende no sólo es contar la historia, sino que sepamos la forma en que fue contada. Así ese momento en que el protagonista le está refiriendo la historia forma parte de ella.

El narrador principal es el narratario, un narrador destinatario y transmisor al mismo tiempo de una historia; unas veces es un mero cronista o historiador que rastrea e investiga otras vidas; y, en otras, cuenta su propia vida se convierte en personaje o en testigo. Como personaje protagonista lo encontramos cada vez que nos cuenta uno de sus recuerdos (sus llamadas telefónicas a su madre desde Madrid; la comida a la que asiste en Copenhague; su paseo en solitario por las calles de una ciudad alemana...) pero sobre todo en cuatro capítulos completos. “Olympia” y en “Dime tu nombre” nos remonta a su pasado como administrativo en Granada. “Eres” nos muestra a un narrador-autor con el que dialogamos a través de la interpelación directa que nos hace con la segunda persona. Y finalmente en “Sefarad” volvemos a encontrar ese yo de Muñoz Molina. Pero en su madurez actual, en sus paseos más recientes por Úbeda, Roma o Nueva York.

En el resto de los capítulos (salvo en “Tan callando”) aparece el yo del narrador como lector, como narratario, persona que escucha a otro que cuenta o como escritor de la historia que estamos leyendo. En algunas ocasiones se nos presenta como narrador omnisciente en tercera persona, que generosamente cede su voz a la primera del personaje, transmutándose en él. Podemos estudiar el caso de “Cerbère”. Este capítulo comienza con un “yo” en el que pronto reconocemos a una señora que nos está relatando un momento concreto de su vida. A lo largo de un párrafo que se mantiene durante ocho páginas escuchamos la voz de esta mujer referirnos sus recuerdos y los que le transmitió su madre. En él se intercalan la voz de la narradora en la primera persona y en la tercera, junto con la voz de la madre o del padre en estilo directo libre, “mi madre no decía

nada, bajaba la cabeza y se quedaba mirando el suelo, y mi padre perdía los nervios, hablarte a ti es como querer hablarle a una pared” (p. 318).

Tras este largo párrafo aparece la voz del narrador omnisciente que pasa a relatarnos y describirnos la escena en la que se ha producido el hecho de contar esta historia. En las páginas siguientes este narrador omnisciente se irá intercalando con el yo de la señora que aparece en estilo directo libre. “Lee libros, le gusta mucho el cine, pasó años asistiendo a la escuela nocturna. Me acuerdo de tu Madre, la rabia que le daba que estuviéramos tan sujetas a nuestros maridos, el empeño que ponía en que tu hermana y tú estudiarais (...)” (p.323).

A lo largo del resto del capítulo asistimos deslumbrados al uso magistral del narrador omnisciente mezclado con los distintos “yo”, tanto el de la señora que relata la historia como el de su madre, superpuestos al narrador mediante el estilo directo. Pero nuestra sorpresa es mayor cuando nos damos cuenta que el “yo” de la señora no se dirige directamente al narratario, al que nosotros sabemos de sexo masculino; sino, a una tercera persona, una mujer cuya presencia es latente, pero nunca se manifiesta directamente, salvo por las alusiones que hace la señora en su diálogo, “Era muy lista, y se daba cuenta de que los tiempos iban a cambiar, y por eso sentía aún más pena al comprender que iba a morir, y que ya no os vería a tu hermana y a ti hechas dos mujeres adultas (...)” (p. 323) ¿De quién se trata? ¿Quién es la que habla y quién es la que escucha? ¿Podemos deducir tras la “Nota de lecturas” que son Tina Palomino y Elvira Lindo?

Otro caso también interesante es el capítulo “América”. Se inicia con la voz narrativa de alguien que nos relata sus noches amorosas en su ciudad (de la que nunca se dice el nombre, pero por los datos, adivinamos Mágina-Úbeda). Este señor está hablando con alguien que no es nuestro narrador, y que en este caso es el narratario, el destinatario de la historia que luego la relatará a su vez ante otros oyentes. Pasadas las primeras páginas, nos encontramos con otro narrador que cuenta en tercera persona la historia de este Don Juan y hay unos vosotros que le escuchan, “ya sabéis que sigue siendo un viejo de gran porte, aunque en los últimos tiempos parece que tiene un poco rara la cabeza (...)” (p. 397) La tercera persona es usada por este narrador para referirse al que hemos reconocido como Mateo Zapatón, pero al mismo tiempo la usa él para referirse a sí mismo, como tomando distancia, objetivando el relato, “Le gustaba acordarse de eso, de

que la monja más joven, sor María del Gólgota, tenía la barbilla como Imperio Argentina (...)" (p. 402)

Creemos que ya no va a aparecer otro narrador, que son Mateo el protagonista, o un conocido -quizá pueda ser Sacristán, el narratario de esta historia-, quienes nos van a contar los hechos. Pero, aparece otra voz narrativa que realiza toda una labor metaliteraria, describe el lugar en el que se está contando la historia, al narrador y a los que escuchan. El narrador se encuentra hablando con unos amigos en un bar, y es el narrador omnisciente el que nos lo presenta en pleno acto de contar y a los otros escuchando "enganchados" a este relato oral, "Rondas de cañas rebosando espuma, voces de camareros, olor de aceites muy fritos (...) el que cuenta tiene una cara de algún modo infantil, jovial y muy redonda, pero está casi completamente calvo (...) Bebe cerveza, se enjuaga la boca por si se le ha quedado entre los dientes una pizca negra de morcilla. Baja la voz, imaginaos esa plaza de Santa María, dice, (...)" (pp. 408-409) Más adelante ese narrador omnisciente realiza todo un ejercicio metaliterario, describe el mismo acto de narrar, "Según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de morcilla" (p. 413) y también el de escuchar, "En torno suyo el grupo se hace más compacto, la espuma se queda tibia y se deshace en alguna jarra de cerveza, olvidada sobre la barra (...)" (p. 413)

El juego de voces se intensifica avanzada la historia, aparece la de la esposa de Mateo que habla con el narrador, las de las monjas que visitan a Mateo en su zapatería, y sobre todo la de sor María del Gólgota, cuando Mateo se reúne con ella en el convento. Ésta voz nos referirá su doloroso pasado como hija de rojo ejecutado por los nacionales. Escuchamos también la de uno de esos amigos que, intrigado por la historia, pregunta al narrador, "¿Y ya no supo nada más de ella, no volvió a verla?" (p. 439) Este juego de voces narrativas en ningún momento lastran la comprensión del relato, más bien al contrario, mantienen alerta la atención del lector a lo largo de la historia. Ésta finalmente se cierra con las dos voces narrativas, la del amigo en el bar y la del narrador omnisciente.

En otros capítulos como "Tan callando" o "Sherezade" el narrador no aparece. En estos casos, son los personajes los que directamente se presentan ante nosotros contándonos sus historias. En el primer caso escuchamos la voz de un soldado que vive

angustiado el presente y adivina su pronta muerte cuando los comunistas entran en la cabaña, en cuya cuadra está refugiado, en busca de soldados alemanes. Escuchamos la voz de ese soldado angustiado. Las frases y los párrafos son cortos, el ritmo de la narración es rápido y nos transmite esa angustia del soldado. Creemos encontrar otra voz narradora, un “tú” y en “él” pero no señalan al narrador-autor, sino al propio soldado que se ve a sí mismo como a través de los ojos de una cámara y nos relata su traumática experiencia.

En “Sherezade” el ritmo del relato es mucho más relajado. Escuchamos la voz de una señora mayor que nos cuenta su vida en Rusia, adivinamos que se trata de uno de esos niños que fueron llevados a ese país durante la guerra, y que ya en plena vejez ha conseguido regresar a España. A lo largo del capítulo nunca aparece el narrador, es la mujer la que nos relata su viaje a Rusia, la muerte de su hermano héroe ruso-español, a mano de los alemanes, la muerte de Stalin, la recepción que éste dio y a la que asistió acompañando a su madre... El narrador presta su espacio a la voz de quien por la “nota de lecturas” sabremos que es Amaya Ibárruri.

Los lectores quedamos apresados entre los distintos movimientos narrativos. Los artificios literarios favorecen este efecto. Por ejemplo, los dos primeros párrafos de “Copenhague” oscilan entre la forma impersonal y la intimidad del yo narrador, con la intercalación del “nosotros” que colectiviza el relato, para señalar directamente al lector con el “tú”, “Si viajas solo en un tren o caminas por una calle de una ciudad en la que nadie te conoce eres nadie: nadie puede averiguar tu angustia (...) Pero al viajar siento que no peso que me vuelvo invisible, que no soy nadie y puedo ser cualquiera (...)” (p. 41) En un mismo párrafo ha unido tres personas verbales, la impersonal, el “tú” y la primera. La transición entre las tres personas se realiza de un modo mecánico, y la función es claramente reflexiva.

En otras ocasiones el “tú” alterna con la primera persona del singular y la primera persona del plural. En este caso, el plural “nosotros” resume a las dos personas “yo” y “tú” en el mismo acto de reflexionar.¹⁰⁶ Este uso del “tú” puede deberse al desdoblamiento o multiplicación en diversas personas en las que estamos formados cada uno de nosotros. Es uno de los planteamientos que del uso de la segunda persona se hace

¹⁰⁶ El uso del “tú” en esta obra de Muñoz Molina se corresponde con el que hace Juan Goytisolo en *Señas de identidad*. Ambas son novelas personales, con un alto grado de reflexión.

Francisco Yndurain, “el del desdoblamiento en otro personaje, en un heterónimo que lleva la proyección de un aspecto de la personalidad múltiple del yo” (Francisco Yndurain, 1969, 232)

En varios de los relatos se recurre al “tú” para simular un diálogo entre el narrador y el personaje que al mismo tiempo envuelve al lector. De ésta forma los lectores nos sentimos directamente señalados por esa segunda persona, nos ponemos en el lugar del personaje y entramos en diálogo con el narrador, pasamos a formar parte del relato. Este juego de personas, de acercamientos y alejamientos nos obliga a los lectores a reflexionar, y al mismo tiempo nos somete emocionalmente. Proyecta sobre nuestra conciencia una descarga que nos sacude de la cómoda actitud contemplativa que siempre tenemos cuando leemos novela. Apela a nuestra responsabilidad poniéndonos en la situación de las víctimas.

Este uso de la segunda persona que hace Muñoz Molina se corresponde con tres de los estudiados por Francisco Yndurain. Se trata de un “tú” que equivale al desdoblamiento del “yo”, un “tú” reflexivo; por otra parte, se trata de un “tú” que apela al lector, interpeándolo e implicándolo en la reflexión; y, por último, se trata de un “tú” moralizador, un “tú” generalizador, o como él llama, “parenético” (Francisco Yndurain, 1969, 234), como el que se usa en los mandamiento o más bien en las obras picarescas, como *El Lazarillo* o *El Guzmán de Alfarache*.

La voz del narrador nos lleva desde Úbeda o Mágina, ciudad donde ha nacido nuestro autor, hasta la Nueva York de nuestros días. En este viaje el autor juega hábilmente con las personas narrativas del discurso. Combina la tercera, la primera, la segunda, la primera del plural y la impersonal. Pero en última instancia es el sujeto autorial, la voz de Antonio Muñoz Molina, la que nos suena en el texto, La que hace coincidir a Mateo Zapatón con la presencia recurrente de Kafka; a Willi Münzenberg, comunista, con el joven que participa en la División Azul; a la monja reprimida por la orden con la mujer judía argentina huida del terror de la Junta Militar Argentina; a sí mismo con el enfermo de leucemia...

En el capítulo “Eres”, el narrador nos muestra como podemos ser todos los personajes posibles, y esta declaración la permite entender la polifonía de voces. Muñoz Molina, tomando como modelo a Faulkner, estructura su novela de forma polifónica.

Introduce tantas voces narrativas como personajes tiene la obra, a las que hemos de añadir la del narrador. Cuando leemos las historias, a cada una de ellas le ponemos un tono, le atribuimos un confidente, y unas ropas y miradas diferentes. Todos cobran vida cuando les escuchamos, aparecen y desaparecen en los capítulos de la novela sin dramatismos sin provocarnos tensiones, como si fuesen fantasmas que regresan del pasado.

El uso de otras personas distintas al “yo” en una obra autoficcional como *Sefarad* se debe al deseo de objetivar y desdoblar el sujeto de la novela. Antonio Muñoz Molina establece una relación de identidad entre el enunciador y el sujeto del relato, es decir, el personaje. El uso de la segunda y la tercera personas produce un efecto bien distinto, provoca una tensión entre la identidad y la diferencia al tiempo que interpela al lector introduciéndolo dentro de la narración como interlocutor del narrador.

■ *Los usos verbales*

Sefarad es una novela de novelas basadas todas ellas, salvo la titulada “Eres”, en el pasado. Generalmente, toda evocación que el narrador hace de mundos anteriores suele formularse en pretérito o en presente histórico, y pese a ser la recuperación que los personajes hacen de lo vivido, los acontecimientos siempre están focalizados a través de la percepción presente de ese pasado. En un relato clásico, el narrador trataría los hechos en tiempo acabado, introduciendo el pretérito imperfecto sólo en los casos en los apareciese una descripción de las circunstancias. De esta forma se da la sensación de que los hechos se evocan desde su superación.

Pero no es éste el caso de *Sefarad*. Los acontecimientos narrados en ella son historias dramáticas que han marcado las vidas de sus víctimas, por ello, la evocación no se hace sólo y exclusivamente en pretérito perfecto simple, sino que en todas ellas Muñoz Molina introduce el pretérito imperfecto y el presente real para transmitirnos la sensación de que esas imágenes de la memoria son imperecederas. Mientras en una narración clásica la narración retrospectiva lleva implícita la distancia entre el tiempo de los hechos y el presente narrativo; en relatos como el que nos ocupan, nos hallamos ante una evocación descriptiva que acerca uno y otro tiempo, provocando en ocasiones la confusión entre el sujeto protagonista del relato y quien se manifiesta desde una postura meramente verbal, es decir el narrador.

La confusión aumenta al incluir en el relato las voces históricas mediante el estilo directo libre, sin delimitar de ninguna forma los estados mentales y el lenguaje que corresponde al narrador. Ambas voces se funden ante la falta de unas marcas que señalen al lector la entrada de la voz que procede del pasado. Pero en este tipo de textos lo importante no es tanto distinguir las dos voces para ubicar correctamente la perspectiva de los sujetos (protagonista y narrador), sino que lo verdaderamente importante es la creatividad literaria que aporta este salto de los límites de los reguladores temporales.

Los juegos temporales en esta obra son múltiples y distintos en cada caso. En “América” el relato se inicia con un párrafo en el que aparecen a lo largo de las trece primeras líneas, el condicional, el pretérito imperfecto simple de subjuntivo, el pretérito imperfecto compuesto de subjuntivo, el pretérito imperfecto de indicativo con valor de pasado y con valor de futuro y el pretérito perfecto compuesto, que nos acerca a los dos interlocutores hasta el presente. A partir de ahí la narración continúa en pretérito imperfecto, “Dabas un paso alejándote del brasero y de la luz y enseguida entrabas en el frío y en la oscuridad. Pasábamos la bombilla y el cable de una habitación a otra por un agujero abierto en un rincón de la pared (...) Qué ganas daban entonces de apretarse contra el calor de una mujer bien carnosa y desnuda. (p. 392) El uso del pretérito imperfecto de indicativo permite mostrarnos a un personaje que relata unos hechos no superados, nos da la sensación de que de nuevo los vuelve a vivir.

El objetivo es mostrar a los lectores cómo esa impresión, experimentada en el pasado por Mateo, perdura hasta el momento de la narración. Este efecto se intensifica cada vez que el narrador incluye las palabras de María del Gólgota en estilo indirecto, en presente de subjuntivo con valor de imperativo, “Por lo que más quieras, me decía ella, no salgas antes de tiempo, no te dejes ver” (p 393) En el acto de evocación se combinan los hechos y las sensaciones o sentimientos que estos hechos provocaron y siguen provocando en Mateo, de ahí el carácter descriptivo que domina en la evocación del pasado.

Nuestro personaje es un enfermo de Alzheimer, que olvida las cosas más cercanas y sin embargo el pasado se mezcla con el presente de tal forma que se hace más real que éste. Esta mezcla temporal en la cabeza de Mateo se traduce al texto, el pretérito imperfecto se usa para evocar el pasado lejano y el más cercano que se ha convertido en

casi prehistórico, “Ahora que se le borran tantos recuerdos y se le olvidaban los itinerarios, obligaciones y palabras, le volvían de vez en cuando voces muy precisas mezcladas con las que escuchaba con las que iba paseando (...) Ave María Purísima, le decían y el contestaba: /-Sin pecado concebida” (p. 395)

Hasta ahora ha sido la voz de Mateo la que nos refería sus recuerdos, un poco más adelante escuchamos al otro narrador, alguien que intuimos que está relatando a unos terceros esos recuerdos que Mateo le refiriese un día a él. En este caso, el tiempo usado es el presente de indicativo, que nos sitúa ante el momento mismo de la narración, “Ya sabéis que sigue siendo un viejo de gran porte, (...) lo sé porque él mismo me lo ha contado (...)” (p. 397) El presente es usado en un mismo párrafo para referir el momento de la narración, pero también para traer a ese presente las palabras que le dijese Mateo en su día, “Entonces las mujeres eran mucho más ardientes que ahora, dice, (...) Mira, no te lo pierdas, mira qué culo, qué tetas tiene esa, qué andares. “ (p. 398).

Salvo en contadas ocasiones en que aparece el pretérito perfecto simple, el relato continúa en pretérito imperfecto de indicativo usado por un Mateo que evoca sus recuerdos, y por el narrador del bar que cuenta a sus amigos la aventura que escuchase en su día. De vez en cuando es interrumpido por el presente que, o bien nos sitúa en la escena de la narración, “Según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que le gustan (...)” (p. 399); o bien trae el presente la voz de la monja, “justo después de las doce espera a que yo encienda y apague tres veces la luz en la ventana más alta y empuja la puerta (...)” (p. 413) Se trata de un presente con valor de mandato que usado con el estilo directo permite que los lectores seamos capaces de visualizar las imágenes de lo evocado.

Las palabras casi se convierten en imágenes fotográficas capaces de atraer lo vivido en el pasado por Mateo como si se tratase de un proceso de ensoñación a los que le tiene acostumbrado su cerebro. Muñoz Molina, mediante esta alternancia de valores temporales ficcionaliza el traslado de un mundo ausente, y por descontado ya desaparecido, pero lo hace como si se tratase en realidad de una experiencia del presente, obviamente salvando las distancias entre el contexto del Mateo conquistador, del Mateo narrador y las del adulto que recuerda ante la barra de un bar, lo escuchado en un pasado próximo.

“Sherezade” se trata de otro caso en el que se mezclan los tiempos narrativos. Amaya Ibárruri nos relata los recuerdos de su exilio de España y de su vida en Rusia usando, preferentemente, el pretérito imperfecto de indicativo; salvo, cuando nos relata el pasado histórico de Rusia o la muerte de Stalin, que lo hace en pretérito perfecto simple. Incluso en esos momentos del relato, se va intercalando el pretérito imperfecto y el presente. Si el pretérito perfecto es usado para relatar los hechos, el imperfecto lo es para hacernos llegar las impresiones recibidas por la protagonista, “(...) y entonces empezó a sonar esa música en la radio, dejó de sonar y hubo un silencio, y luego habló un locutor, empezó a decir algo pero se le quebró la voz con el llanto, y casi no le entendí cuando dijo que el camarada Stalin había muerto.(...) Me eché a la calle, sin saber adonde iba, (...) en la calle me encontré a mucha gente igual que yo, que iba como sonámbula, que se paraba en un esquina y se echaba a llorar, mujeres viejas que lloraban con la boca abierta (...)” (p. 373); en tanto que el presente aparece para situarnos en el momento de la narración en el que Amaya Ibárruri evoca estos recuerdos, “Me siento ahora aquí y me parece mentira haber estado en Moscú esa mañana (...) me veo perdida entre tanta gente, llorando yo también y abrazándome a alguien (...)” (p. 374). Mediante el presente la voz de Amaya Ibárruri interpela a un interlocutor en quien adivinamos al narrador, impostura de Muñoz Molina, “Judíos, sí señor, no me mire con esa cara, como si no hubiera oído hablar de eso nunca, ¿no sabe que hubo un complot de médicos judíos para asesinar a Stalin? (...) Pero ahora quieren ocultarlo todo, borrarlo todo, hasta los nombres quieren hacer creer que el pueblo soviético estaba oprimido (...)” (p. 372) Los lectores nos sentimos al mismo tiempo identificados con este interlocutor y nos sentimos directamente aludidos, es como si fuésemos nosotros los que escuchamos la voz de la protagonista en nuestro propio presente.

Cualquiera de los relatos que elijamos “Narva”, “Münzenberg”, “Cerbère”, son saltos continuados en la localización temporal. En todos ellos el pretérito imperfecto es el tiempo elegido para la evocación. Pero, dado que se trata de relatos en los que encontramos distintos momentos de evocación y distintos narradores, este tiempo verbal es referido a los pasados de los distintos narradores. El lector necesita estar atento a la lectura para situarse en el contexto necesario. Pongamos el caso de “Narva”, en este caso, el pretérito imperfecto es usado para referirnos lo vivido por José Luis Pinillos, y para señalarnos lo que Muñoz Molina recuerda del instante en que, en plena comida, José Luis Pinillos le relatara. Del mismo modo, el presente es usado para situarnos en el

momento mismo de la narración, y al mismo tiempo, nos acerca el momento en que José Luis Pinillos se encontraba visitando esa ciudad, descubriendo una dramática realidad que le hizo despertar de su engaño.

El presente también nos trae las palabras del diálogo entre José Luis Pinillos y la hermosa joven pelirroja, “-Pero tú estás viva y libre, te invitan a sus bailes/ -Porque me acuesto con ese puerco (...)” (p. 482) De nuevo aparece el presente en la narración para mostrarnos de un modo más intenso la conciencia del protagonista, las cavilaciones que le suelen acosar desde ese instante vivido, “(...) todavía vuelven a su conciencia en las noches de vela, cuando la lucidez excesiva del insomnio y la oscuridad se le pueblan de voces y caras de muertos sepultado y olvidados en toda la anchura de Europa. Le parece, me ha dicho, que los muertos le hablan, le exigen que de testimonio (...)” (p. 483) Este uso del presente permite a los lectores ver la escena en que el protagonista conoció a la joven judía y, escuchar y visualizar a los fantasmas que le acompañan desde entonces. Es evidente que el efecto no se hubiera conseguido con otro tiempo verbal.

“Eres” es el único de los capítulos que carece de estos saltos temporales. Está relatado todo en presente, “No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables. El pasado se mueve y los espejos son imprevisibles” (p. 443). Cuando toma recuerdos de las vidas que ha leído, de Primo Levi, de Jean Amèry, o los suyos propios, lo hace en pretérito imperfecto o en pretérito perfecto, pero son leves pinceladas del pasado; el resto está relatado en presente. Acostumbrados a tanto cambio de voz narrativa y a tanto salto temporal, este capítulo llama poderosamente nuestra atención. Intuimos que quien habla en él es el propio Muñoz Molina a través de su ente de ficción, el narrador; pero, nos sentimos un tanto desconcertados por partida doble. En primer lugar por el uso de la segunda persona, un “tú” en el que adivinamos al propio autor, él se dirige a sí mismo, pero al mismo tiempo nos sentimos como sus interlocutores, ese “tú” nos está señalando a nosotros directamente, estamos dialogando con Muñoz Molina.

En segundo lugar, nos desconcertamos ya que dejamos a un lado los cambios narrativos, para ser conscientes de nuestro presente. Ya no se nos están contando historias del pasado de otros (de personajes reales o de ficción o del propio Muñoz Molina) somos nosotros y nuestro presente los que pasamos a formar parte del relato. De

esta forma la implicación del lector en el acto de la lectura es mayor, y la descarga en nuestras conciencias también. De haber usado otro tiempo narrativo y otra persona no hubiese conseguido el mismo grado de compromiso por parte del lector.

No queremos ser reiterativos en nuestro análisis, tan sólo queremos dejar muy claro que esta profusión de tiempos verbales, (que puede llegar a cansar a los lectores que desconozcan el estilo narrativo de Muñoz Molina o no hayan leído a Faulkner), es el único posible en una obra como *Sefarad*, en la que el narrador pretende no sólo relatar un pasado, sino hacer que protagonistas y lectores pueden experimentar las sensaciones que experimentaron cuando lo vivieron.

En muchos de los relatos tenemos la sensación de encontrarnos ante una forma especial de hacer memoria, una casi mirada fotográfica del pasado. Simultáneamente vemos ante nuestros ojos el hecho narrado, el sujeto y el objeto del acto de narrar-mirar y escuchar. La obra está en gran parte conducida por impresiones sensoriales (las que sintieron los protagonistas que vivieron los hechos y las que experimentó narrador cuando los escuchó). Por ello es lógico el uso de estos saltos temporales entre el pretérito imperfecto y el presente, dando así un carácter eminentemente descriptivo al texto, que viene a representar la inmediatez de la memoria. Muñoz Molina anula las distancias espacio-temporales entre lo que vivió Münzenberg (por poner un ejemplo) la suya en el momento de leer su vida y ser poseído por su “fantasma” y la del momento en que escribe la novela

■ *Un relato descriptivo*

Como en las otras obras de Muñoz Molina, el carácter retrospectivo de *Sefarad* condiciona el valor evocativo del relato de estas historias, valor que se va formando en la interdependencia de los hechos y la descripción; ambos están tan estrechamente relacionados, que la forma que adopta la novela es la de “relato descriptivo”, llegando a ser difícil en ocasiones distinguir donde acaba el relato y donde comienza la descripción. Tal vez se deba este hecho a que la memoria, en el caso de Muñoz Molina no se comenta, sino que se narra o describe. Es decir, Muñoz Molina no se limita a referir unos acontecimientos del pasado, sino que nos relata la percepción de los mismos y las sensaciones y emociones que provocaron en los personajes; todo es tema que interesa al narrador.

Ya hemos señalado que Muñoz Molina relega las formas clásicas de narrar, dando paso a la experimentación narrativa, en el sentido de que la forma estética de la descripción no varía de la que domina el relato de los acontecimientos. No se trata de que en la novela anterior (realista y naturalista del XIX) no se buscara el efecto de realidad, exhibiendo pormenorizadamente los rasgos de lo relatado; a lo que nos referimos es a que Muñoz Molina toma de los escritores del XIX este gusto por el realismo descriptivo, pero asume también la riqueza estilística de las descripciones poéticas de los modernistas de principios del XX. Es decir, junto a la descripción tradicional, encontramos una descripción más metafórica.

Muñoz Molina nos tiene acostumbrados a una expresión de las descripciones altamente poetizadas intercaladas en los segmentos de la narración. Tanto en sus novelas anteriores, como en sus dietarios (exceptuando *Ardor guerrero* de mayor compromiso referencial) en todas ellas podemos comprobar una abundancia del elemento adjetivador, su cuidada selección y colocación en la cadena escrita; el uso de la sinestesia, de la metáfora, de la sinécdoque, de la metonimia, de la greguería, del esperpento y como no de la comparación, que nos viene a demostrar la cuidada selección de los términos, su colocación y las relaciones que se establecen entre ellos; es decir, una riqueza estética que nos ayuda a descifrar la personalidad de Muñoz Molina como escritor.

A la hora de analizar una obra como *Sefarad* hemos de ser conscientes de que, dado el tema que trata (son historias dramáticas casi todas ellas) Muñoz Molina se muestra más contenido en sus descripciones, es decir no despliega esa riqueza expresiva que sí podemos encontrar en otras obras. La seriedad de los temas es tratada con un estilo más sobrio, con la selección de la palabra exacta y justa. Pero ello no implica que la descripción no impregne toda la obra, y que como decíamos casi sea difícil separar descripción de narración de los hechos.

Se trata de una descripción dinámica por la que podemos observar que desde la acción se simula la inmediatez de la imagen ante la mirada, es decir como si estuvieran pasando ante los ojos del narrador los hechos, las palabras y los espacios que en realidad sólo existen en la representación imaginativa de los personajes o en la suya propia, si lo que nos está contando pertenece a su pasado.

La nutrida narración descriptiva de *Sefarad* depende de cuatro elementos: la imaginación, la invención, el recuerdo y la citación. Se trata de una obra en la que a la descripción de lo percibido visualmente por el narrador (las vidas del enfermo encerrado en su piso de Chueca, la de el médico que pasa sus vacaciones en la playa, la del funcionario gris en Granada...), se suman el recuerdo de lo que ha leído y de lo que ha oído contar a los demás (las vidas de Primo Levi, la de Jean Amèry, la de Münzenberg, la de José Luis Pinillos, la de Amaya Ibárruri...).

Muñoz Molina, o su alter ego, el narrador, maneja los cuatro elementos citados formando imágenes de continuidad entre los distintos planos narrativos. Se trata de presentarnos los recuerdos como si se proyectase una película ante nuestros ojos. Y este efecto lo consigue a través de una técnica que imita al “feedback” cinematográfico. De esta forma actualiza el pasado como si fuera presente. En “Narva” encontramos una muestra de esta técnica. Muñoz Molina se encuentra en un restaurante escuchando en plena comida la experiencia que José Luis Pinillos vivió como voluntario en la División Azul. En un mismo párrafo (pp. 478-479) se superponen varios planos, el que nos presenta a los dos comiendo y hablando (vecinos de mesa, ejecutivos celebrando algo, teléfonos móviles sonando...) y el del salón de baile de 1943 que visitó en su estancia en esa ciudad (el sonido de la orquesta, al brillo de los correaes en los uniformes alemanes, el crujido de las botas negras sobre el parquet reluciente...). Estos planos quedan eclipsados por la imagen de la mujer con la que estuvo bailando, “Me fijé en ella nada más entrar en el salón (...) Una pelirroja alta, con vestido escotado, de una tela muy ligera con medias de seda y con un perfume en el pelo y en la piel que me gustaría oler de nuevo antes de morirme” (p. 479). De esta manera el pasado es actualizado como si fuese presente y así es presentado ante nuestros ojos.

A esta superposición de planos constante, se une el hecho de que la descripción en esta obra nunca aparece sola, siempre está mezclada con la narración, “Entonces vi algo que no he olvidado nunca. Mi amigo deja sobre la mesa el cuchillo y el tenedor, bebe un sorbo de vino con uno de esos gestos vivaces y como furtivos (...) Se pone ahora muy serio y habla mirándome (...) (estamos en el plano del presente de la narración) Vi venir hacia nosotros un cortejo de gente que llenaba toda la anchura del camino, hombres nada más, casi niños y otros viejos que andaban tambaleándose y se apoyaban los unos en los otros. (...) (Hemos pasado al plano del pasado del recuerdo, de

lo narrado) Me acuerdo de un viejo con la barba larga muy larga, pero sobre todo de un joven que iba en primera fila, en el centro, muy alto y amarillo, con cera de muerto, con uno de esos abrigos largos que había entonces y una gorra azul marino, como si lo estuviera viendo, igual que te veo a ti, con sus gafas de pinza y con la cara oscura de barba (...)” (p. 474) En esta superposición de planos y en esta mezcla de narración y descripción, vemos a ambos interlocutores -uno hablando y el otro escuchando respetuosamente-, pero también vemos el desfile de los judíos demacrados que pasa ante los ojos atónitos de Losé Luis Pinillos.

Pero, la mezcla no sólo se da entre narración y descripción, sino que se extiende a las palabras del pasado recuperadas y traídas al presente mediante el estilo directo libre. En plena descripción de Tina Palomino surge su voz que habla con su interlocutora, “(...) hay otras que reflejan en sí mismas cualquier claridad próxima, irradiándola como si fuera suya. Ay hija mía, cómo le gustaría esta casa a tu madre, si pudiera verla, si no se te hubiera muerto cuando era tan joven. Esa mujer de sesenta y tantos años que vivió tiempos mejores se recrea en la juventud que tiene cerca (...)” (p. 322). En otras ocasiones lo que se intercalan no son las palabras del pasado, sino las palabras del relato oral que está escuchando el narrador, “(...) Yo me había negado a escuchar hasta entonces, aunque seguramente lo habría oído muchas veces, ya te digo que no quiero disculparme, que no puedo decir lo que dijeron luego muchos, que no sabían, que no llegaron a enterarse de nada. No sabíamos porque no estábamos dispuestos a saber” (p. 477)

Como ha quedado dicho, Muñoz Molina considera que cada personaje viene definido por el ambiente que le rodea, de ahí que se recree tanto en la descripción de los ambientes y escenarios en los que se mueven los personajes. Así en “Cerbère” se detiene morosamente en la descripción de Tina Palomino tomando su taza de té y comiendo una pasta en el salón de la casa del narrador, “Apenas fue a la escuela de niña, pero habla como una mujer sensata y cultivada, (...) Lee libros, le gusta mucho el cine, pasó años asistiendo a la escuela nocturna (...) Toma con precaución unos sorbos de té, prueba unas pasas que ella misma ha traído (...)” (pp. 322-323)

La descripción es precisa, con unas leves pinceladas que apuntan simbólicamente hacia una intencional dirección del cuadro intelectual y psicológico de los personajes. Hay numerosas pruebas de ello, como la descripción del médico en su sala de consulta

con una mano en el teclado y con otra en la concha que le trae los agradables recuerdos de sus vacaciones junto al mar -que contrastan con el dramatismo de la enfermedad que padece el enfermo que se halla en la sala de espera-. O la descripción detallada de los robinsones que pueblan Chueca -la de esa mujer que aparece aferrada a una carpeta y que poco a poco va degenerando y ajándose su aspecto, verdadera muerta en vida-. O la que nos describe la escena en la que el narrador asiste respetuosamente a la muerte de la tía enferma de su mujer.

Muñoz Molina se muestra convencido del efecto rápido y preciso que tienen las descripciones de los ámbitos personales en las que se mueven los personajes de las historias que relata. A estas descripciones de los ambientes colaboran en gran medida la peculiaridad de los objetos (la carpeta, los labios pintados de rojo y las medias rotas en la mujer de Chueca; la concha en el médico, el sombrero tirolés en Mateo Zapatón...) Esta técnica apela en gran medida a la imaginación de los lectores que nos vemos inducidos a formarnos un juicio de los personajes.

En “Oh tú que lo sabías” encontramos dos descripciones que son verdaderas pinceladas, hechas con rapidez pero que nos permite a los lectores formar la imagen completa de ese “cuadro”. Uno de ellas es la que encontramos en la página 153 dedicada, no sin cierta ironía, a las casas de España repartidas por distintos países, todas ellas con tejadillos falsos, imitaciones de rejas andaluzas. La otra nos muestra las calles abigarradas del zoco de Tánger, “Las teteras doradas, los estrechos vasos de cristal donde humea un té verde muy dulce. El laberinto en un zoco donde huele a especias a los alimentos de la infancia. Un mendigo ciego con una chilaba desgarrada y marrón (...)” (p. 165)

A pesar de la austeridad de las descripciones de *Sefarad* seguimos encontrando rasgos de esa invención poética que le es propia a Muñoz Molina. El lirismo evocativo lo aportan descripciones metafóricas como la del indigente que habita las calles de Chueca, “Se hacía con cartones, periódicos y bolsas de plástico sus cabañas de naufrago en la oquedad de algún portal” (p. 340). El esperpento es inevitable cuando describe a la mujer que, cual naufrago demente, recorre las calles del barrio, “Caminaba desarbolada y demente como si llevara prisa, o se quedara inmóvil, su figura perfilada contra una esquina, los ojos acuosos brillando tras los rizos del pelo desordenado y sucio, una sonrisa ebria o idiota en la boca en ruinas,” (p. 354) En este mismo capítulo aparece la

animalización que nos describe a estos seres –verdaderos náufragos de la vida- que no son ya otra cosa que animales a la deriva, “Se les veía en la sombra como dos animales al fondo de su madriguera, confabulados y solos en la lejanía de otra especie, como retrocedidos al salvajismo o a la inocencia de su irreparable perdición, (...)” (p. 358). La realidad que se nos describe en este capítulo es tan sórdida que el uso de estas figuras literarias es inevitable y necesario.

El método comparativo es quizá con el que más se identifica nuestro autor en un intento de metaforizar verbalmente el mundo. La descripción por comparación es uno de los elementos que más colaboran con al carácter poético de un texto. “Se han quedado como si no hubiera ningún peligro, como si la amenaza no fuera con ellos” (p. 71). “Iba de un lado a otro por el barrio como un gran pájaro trastornado que se golpea contra las paredes y no sabe donde está ni acierta a encontrar la salida, cabalgando sobre sus tacones y sus enérgicas piernas de modelo, recta todavía, como con residuo de la disciplina de las pasarelas(...)” (p. 353)

El modelo de relato elegido por Muñoz Molina, el narrativo-descriptivo es el más adecuado para esta novela que presenta una técnica narrativa tan compleja (mezcla de géneros literarios; mezcla de realidad e invención; mezcla de autobiografía y realidad; mezcla de voces narrativas, cambios de tiempos verbales...) Un relato de estas características no puede acoger una forma tradicional de relatar y de describir, sino una técnica en la que lo relatado se enriquezca con lo descrito y con las palabras de los personajes traídas al momento de la narración mediante el estilo directo libre.

Pero esta complicada técnica narrativa acarrea el peligro de no ser entendida por todos los críticos, ni por todos los lectores. “Lenguaje insoportable” hemos leído que califica un internauta en uno de los foros de Internet. No estamos de acuerdo con él. Cuando, como lectores imprimimos al texto el ritmo de la respiración, el ritmo de la prosa de quien lee para dentro, hemos conseguido comprometernos con su lectura. Para conseguir este efecto, la puntuación de Muñoz Molina no es dogmática. Las comas sustituyen a los puntos creando secuencias largas que funden fases del relato y nos obliga a los lectores a hacer pausas procesando la información y la continuidad. Se trata de una prosa que hipnotiza, que nos cautiva cuando conseguimos someternos a un ritmo pausado de lectura.

Toda la obra destila piedad al hacernos sentir de manera minuciosa el dolor de cada uno de esos exiliados y perseguidos. La piedad, la ternura y la sensibilidad del autor nos llegan gracias al dominio magistral de la prosa, llena de resonancias, de amplificaciones, mediante la que expresa rabia, serenidad, amor, provocando en el lector las evocaciones que siente el narrador, haciéndole vivir las mismas vivencias que él. Su magistral plasmación del discurso narrativo alternando las tres personas, provoca al lector constantes cambios de perspectiva, y mediante el dominio de su tan característica prosa, envolvente, densa, morosa es capaz de adentrarnos en la memoria y pasarnos de improvisado a la vida vivida y a las oídas o leídas, a lo que hemos de añadir su capacidad de proyectar su mundo interior, su idea de compromiso social.

■ *El humor. Una fórmula para moderar la asfixia del abatimiento*

El humor es un instrumento reservado, o de uso restringido en la obra de Muñoz Molina. Él lo ha usado en novelas que son burlescas representaciones de la mentalidad española. Lo usó en *Los misterios de Madrid* y en *Carlota Fainberg*. “Quizá cuando Muñoz Molina entiende de menor entidad al empeño literario cede al registro del humor, como si su naturaleza equívoca, como si las ambigüedades interpretativas o la desazón de la ironía le estuviesen vedadas al tinte oscuro de su narrador más potentemente literario...” (Jordi Gracia 2001, 213). Las vidas de las que se ocupa Muñoz Molina en sus obras son vidas truncadas, sus personajes, en mayor o menor medida son víctimas, por ello Muñoz Molina evita el humor, para evitar perder dramatismo, y sobre todo para evitar perderles el respeto, si las recrea desde la postura del bufón trágico.

Sin embargo, en una obra tan dramática como *Sefarad* encontramos tres relatos, “América”, “Olympia” y “Dime tu nombre” que con un cierto tono de parodia e ironía están destinados a moderar la asfixia del abatimiento. En ellos vemos como Muñoz Molina detiene la tendencia piadosa y compasiva de su narrador, ofreciendo un contrapunto con el tinte un tanto ridiculizante de estas tres historias. Las tres bordean el territorio de lo ridículo y lo grotesco. En ellas lo humorístico, lo patético, lo cómico y lo fantástico tienen fronteras inestables. La función de estas historias es mostrar lo parejo de un mundo que es al mismo tiempo risible y doloroso, como la propia condición humana.

“Olyimpia” y “Dime tu nombre” son dos episodios que nos presentan al propio autor cuando era funcionario del Ayuntamiento de Ganada. Se muestra a sí mismo como un frustrado funcionario de oficinas provincianas viviendo una vida de burocracia y unas improbables ensoñaciones. Como Claudio de *Carlota Fainberg*, nuestro protagonista -el propio Muñoz Molina-, es un personaje amputado, inseguro, apocado, cobarde, lleno de dudas y de zozobras, “Un empleado municipal de muy pobre cualificación, auxiliar administrativo, aunque con mi plaza en propiedad, casado, con un hijo pequeño” (p. 230). Un triste empleado que se pasa la vida sólo en una oficina esperando la llegada de una carta, y respondiéndola cuando llegaba, “escribía cartas, las esperaba, y cuando recibía alguna y la contestaba tumultuosamente...” (p. 496) Su vida anodina se reduce a esperar; espera que alguien entre a su oficina, espera que le autorice los presupuestos sus superiores, espera la llegada de una carta, pero sobre todo espera que algo cambie su vida.

Como Claudio, es un personaje varado, aguardando lo que tenga que suceder. Son personajes que siempre aparecen como obedientes a su destino, hacen lo que todos esperan de ellos que hagan, “Durante años me gustó recordar, fabulándolas, las rebeldías turbulentas de mi adolescencia, pero ahora no creo que formasen más parte de mi carácter que el afán de conformidad que me guió tan poderosamente hasta el final de mi infancia y que volvió sin duda a actuar sobre mí en mi vida adulta...” (pp. 231-232). Nunca se rebelan a pesar de creerse unos rebeldes.

En el caso de Claudio, nunca acaba de entregar la carta de renuncia que ha escrito tras haber sido humillado por el jefe del departamento en el que trabaja. En el caso de Muñoz Molina, acata los actos que se esperan de él, saca buenas notas, sale con su novia de siempre, es un obediente hijo, novio y después esposo y padre. Sólo hay dos intentos de rebelión que acaban en el mayor de los ridículos, y ambos relacionados con un amor imposible. En el primer caso decide romper con todo y seguir a Madrid a la mujer, de la que está enamorado, y cuando la encuentra ve que él para ella ya no existe, regresa al redil humillado, se reconcilia con su novia y se casa. La segunda vez, el ridículo es todavía mayor, tras llamar a su puerta, se encuentra ante una mujer que no responde a la de sus recuerdos, y él también se sabe cambiado, más viejo, gordo y calvo. Sabe que ha hecho el ridículo más absoluto, allí entre el desorden de pañales sucios, chupetes, y

periódicos, se pregunta, “Qué estoy haciendo yo aquí, un fantasma, una visita, ni siquiera un intruso...” (p. 261).

Este funcionario es un ser grotesco que se cree poseedor de una cultura, depositario de un saber formal, de un saber de humanidades inmaterial y de nula utilidad práctica. Posee una licenciatura, es un ávido lector y cree merecerse una vida mejor que la que lleva, una vida como la de los personajes de los libros que lee. El único lujo que se permite es soñar con viajes maravillosos y mujeres espléndidas como las que ve en el cine.

Se cree un triste oficinista como Kafka: solo en su oficina, se compara con el capitán Nemo en su submarino; Robinsón Crusoe en su isla; con Phillip Marlowe...viviendo un exilio, desterrado de su verdadera vida. Como si la vida de la cultura que él desea vivir, y la vida que vive realmente no pudiesen nunca encontrarse, y al mismo tiempo le impidiesen vivir. La cultura actúa como un dique que le frena disfrutar de forma hedonista y sin culpabilidad.

Claudio –como su propio nombre indica, “claudicante”- y el Muñoz Molina de los años de oficinista son unos personajes derrotados que no se hacen valer por su dignidad, por su hombría. A pesar de haber triunfado en la vida –uno es profesor en Estados Unidos, y el otro tiene un trabajo fijo, cuando tan difícil es encontrarlo- son unos cobardes, unos papanatas, unos sumisos provincianos, que con su sentimiento de inferioridad y de paletos aceptan la humillación y la comodidad de la vida que llevan. A pesar de poseer una cultura académica carecen de cultura mundana y viven con retraimiento. Son dos personajes patéticos que bien podrían representar en cierta medida al propio Muñoz Molina; los dos, enfrentándose a distintos momentos de su vida –en su etapa de funcionario en Granada, y las distintas veces que ha trabajado como profesor en Estados Unidos-.

En “América” lo que encontramos es un vodevil de provincias. Las conquistas amorosas Mateo Zapatón, el zapatero solterón y don Juan empedernido de Mágina. Un beato hipócrita, directivo de una cofradía de Semana Santa, un feligrés que desfilaba con una vela en la procesión del Corpus Cristo y que mimaba a la clientela de las iglesias. Temeroso del castigo divino, pero no por los pecados que comete,- por acostarse con casadas y con una monja, por lo que en ningún momento se arrepiente-, sino por las

irreverencias que le escucha decir a esta monja obligada, y por el deseo de ésta de huir del convento.

“Pero él las mataba callando, os asombraría saber a cuantas damas de buen ver y de comunión diaria se pasó por la piedra...” (p. 397) leemos que comenta el narrador que nos relata la historia. Tal vez por su enfermedad, -padece de Alzheimer- tal vez por su carácter expansivo y un tanto vulgar, no tiene ningún reparo en contar los lances sexuales de su juventud, y el que nosotros leemos es del que más orgulloso se siente.

Se nos presenta como un gran conquistador, capaz de conseguir los favores sexuales de las casadas y en este caso de una monja. El morbo es mayor. Durante días su imaginación calenturienta le hace imaginarse cosas. Por fin un día la monja cae en sus brazos. Él se siente todo un valiente enfrentándose a las leyes terrenales y a las divinas. Por las noches tiene el valor de esperar ante la torre del convento a que sor María del Gólgota le haga la señal con la luz, y sube a oscuras y en silencio hasta su habitación; y en ella permanece hasta el alba.

Pero sin embargo es un verdadero cobarde, le tiene miedo, “a ver si me lo puedes explicar, tú que tienes estudios y sabes tantas cosas. Si me gustaba tanto, ¿cómo es que también le tenía miedo?” (p. 426) Le tiene miedo por el ardor sexual, por la avidez continua que le obliga a mantenerse despierto toda la noche; le da miedo que sea ella la que siempre demande sus favores y tome la iniciativa; pero sobre todo le da miedo la forma que tiene de hablar, y las ansias de libertad que tiene la monja.

Para este beato hipócrita, lo que verdaderamente está mal es que la monja tenga pensamiento propio y desee escapar en busca de la libertad, es a la libertad a la que Mateo tiene miedo. La monja no lo quiere como las otras mujeres, para consolar sus deseos sexuales insatisfechos por los maridos, sino para que le ayude a escapar. Él como un cobarde le promete la ayuda, pero a la hora de la verdad, el miedo a lo que le pueda pasar, a lo que dijeran lo demás, al castigo divino, a perderlo todo, el miedo al fin y al cabo le mete en cama durante casi un mes. Y allí se acaba la aventura de este don Juan de provincias incapaz de aprovechar la oportunidad de libertad que la vida le ofrecía.

Tanto el protagonista de “Olympia” y “Dime tu nombre”- el propio Muñoz Molina-, como Mateo, son unos personajes apocados, cobardes, incapaces de rebelarse

al destino. Representan al ridículo, patético y paleta habitante de una ciudad de provincias varado en su destino.

ANÁLISIS TEMÁTICO

Desde el punto de vista temático, es evidente que la novela se organiza a partir de su título, que nos evoca uno de los símbolos universales del exilio –Sefarad- la patria perdida y nunca olvidada por los judíos expulsados de España en 1492 ordenada por los Reyes Católicos. El título es en sí mismo una sinécdoque. Mediante él, Muñoz Molina señala no sólo a esa parte de exiliados, sino que nos remite a los innumerables ejemplos de hombres y mujeres desterrados, deportados y perseguidos por los totalitarismos del siglo XX en Europa (nazismo, estalinismo y la Guerra Civil española)¹⁰⁷

No nos cabe la menor duda de que, tanto en la elección del tema, como en la del título hay una clara intención ética. Para cualquier lector conocedor de la obra de Muñoz Molina, es bien evidente que en este caso, como en las otras obras anteriores (novelas y dietarios), hay una dramática y emocionante llamada a la solidaridad. Los lectores, del mismo modo que le ha ocurrido al autor, nos sentimos identificados con los recuerdos de esos hombres y mujeres que vieron desplazada, negada y destruida su existencia por la persecución, el exilio la enfermedad o la muerte. La llamada a la solidaridad es constante. Una y otra vez se repite en sus múltiples variantes una misma pregunta retórica, “qué habrá sido de él...”, “cómo será de verdad...”, “quién sabe si ahora mismo...”, pregunta en la que se combinan la empatía y la melancolía que percibimos en la recuperación de unos recuerdos casi olvidados para todos nosotros.

Las circunstancias de la persecución, la huida y el exilio, que conforman el núcleo temático fundamental de los capítulos que tratan sobre vidas leídas u oídas, aparecen asociadas continuamente a una aguda sensación de desarraigo. El desarraigo lo experimentan también los protagonistas de las otras historias; desarraigado se siente

¹⁰⁷ Nos llama poderosamente la atención que los críticos (salvo Ana Rodríguez Fischer), en sus reseñas se hacen eco de los dos primeros, del nazismo y del estalinismo, pero no comentan nada de los capítulos en los que se hace referencia a los perseguidos en la Guerra Civil y en la dictadura españolas.

Sacristán, desarraigado se sienten los fantasmas que pueblan las calles de Chueca, desarraigado se siente el enfermo que les observa desde su casa, desarraigado se siente ese funcionario que vive una vida que le es totalmente ajena... Todos y cada uno de los personajes de esta obra son desarraigados, incluso el que vive a trescientos kilómetros de su casa y añora todo lo que esta implica. “Esa sensibilidad me produce rechazo, pero por otra parte no deja de fascinarme.” (Rosa Mora, 1) Frente a esta necesidad de sentirse vinculado a un lugar, nuestro autor se ha forjado una identidad mediante el rechazo de muchas cosas que le venían dadas por esa cultura establecida, rigurosa de su provincia, Jaén (de ello nos ha hablado en *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *El viento de la luna* y en sus dietarios) Sin embargo detectamos una enorme simpatía hacia esas personas que se sienten perdidas.

Exilio y desarraigo funcionan como dos puntos de engarce entre los dos ejes narrativos que hemos establecido en la estructura. A través de imágenes sucesivas que comprenden un amplio catálogo de emociones, desde la más dramático o trágico -como la muerte de un ser querido o la persecución y posterior condena a muerte en un Lager-, hasta historias eróticas o melodramáticas –como la vivida por Mateo y sor María-, alucinadas, grotescas e incluso ridículas. A través de este catálogo, Muñoz Molina conecta la dramática experiencia del exilio y la persecución con las experiencias de los seres humanos enfrentados a las persecuciones de la vida cotidiana, la enfermedad, la soledad, el desengaño amoroso, la frustración vital o la existencia falsa. Tanto unas como otras situaciones representan la negación del yo. En los primeros casos se trata de un exilio físico, real, en los segundos, el autor lo denomina, “Exilio inmóvil” (p. 541). Tal vez éste sea menos terrible si lo miramos en términos históricos, pero desde el punto de vista del ser humano, es tanto o más angustioso para quienes lo padecen.

Como nos recuerda Justo Serna. “Esta novela, como otras anteriores del autor, es testimonio del miedo irreparable a la muerte, al caos, al azar que irrumpe en nuestras vidas, al destino que nos fractura y que acaba por dar un rotundo mentís a nuestras vagas e infundadas esperanzas.” (Justo Serna, 2001, 8) Así la califica este profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia. Todas y cada una de las historias que en esta novela se narran tiene esta presencia letal de la muerte, ya sea real o simbólica, como la de Sacristán, o la del envejecido Alcalá Zamora, o la del señor Salama, e

incluso la de ese funcionario del Ayuntamiento de Granada que se siente muerto en esa vida llana de obligaciones y carente de libertad que se ve obligado a vivir.

■ *Compromiso con las víctimas*

Si *Plenilunio* era un compromiso con las víctimas de la violencia (terrorista o sexual), *Sefarad* presenta esa piedad que viene a cobrar una dimensión casi de tragedia clásica y de horror ante el que no cabe reparación posible.

No estamos ante una “novela denuncia”; “las denuncias no se hacen con novelas, hay formas mucho más eficaces de hacerlas. El propósito de hacer el libro procede de un impulso anterior, una afinidad con ciertos temas que habían ocupado casi todas mis lecturas durante muchos años” (Camila Loew, 2001, 1) Se refiere, sin lugar a dudas, a su interés por las víctimas de los totalitarismos europeos, desde el nazismo hasta el que está sufriendo actualmente del pueblo vasco. El impulso que dirige la novela es contar historias. Él recoge en ella las que más le tocan su conciencia. “No puedo contar historias que me sean indiferentes, tengo que escribir sobre lo que me toca. Tiene que ser en el fondo algo muy personal y autobiográfico” (Camila Loew, 2001, 2). En el capítulo “Eres” realiza un intento de definir por qué elige escribir sobre estas historias. Él tiene la sensación de que todas ellas le retratan en su lado más íntimo, él podría ser o haber sido quien viviese esos destinos. Sus creencias políticas y éticas le llevan a sentirse cercano, afín a todas esas personas que han sufrido y sufren esas situaciones de exilio, persecución y desarraigo.

Él se siente identificado con los perseguidos, con los judíos (verdadera sinécdoque del perseguido). Son perseguidos porque alguien ha decidido que son culpables (como en *El proceso de Kafka*). Como en el caso del padre del señor Salama, el de Jean Améry o el de Primo Levi son judíos desconocedores de su condición. Es cuando se saben amenazados, cuando se conciencian de la misma. La persecución se lleva a cabo, no por cuestiones religiosas o ideológicas, sino por el mero hecho de haber nacido judío o el de haber sido delatado por quien siente odio y desea la venganza (es el caso de Münzenberg o el de muchas de las víctimas del estalinismo, y sin irnos tan lejos, el de muchos de los presos políticos y asesinados en nuestra Guerra Civil y en la cruenta posguerra).

Las persecuciones y la intolerancia son los grandes tópicos de estos capítulos. Para poder escribirlos acudió a documentos escritos históricos y testimonios de casos reales que atestiguaban esos exterminios nazis, las persecuciones de la Unión Soviética, la Guerra Civil española y los horrores del Río de la Plata (en “Dime tu nombre” se relata el caso de una uruguaya perseguida, Adriana Seligmann, descendiente de un judío perseguido a su vez por los nazis).

Como decíamos, Muñoz Molina presta especial atención a “los elegidos”, los judíos, elegidos por otros para ser culpables. Ya en “Sacristán”, capítulo que abre la novela, hay apenas una disimulada referencia al tema judío. A partir del segundo relato, éste entra de lleno a dominar la obra como paradigma deshumanizador. Todos esperan (judíos, comunistas, enfermos, drogadictos...) incapaces de reaccionar ante la amenaza de la muerte. En “Eres” nos señala que la víctima es una, y que la responsabilidad es de todos nosotros, la responsabilidad ciudadana (valor defendido por la República) es el nudo principal que domina este tema de la persecución y el exilio.

La responsabilidad y la fraternidad humana aparecen estampadas en todas las páginas de esta obra como única respuesta posible a las atrocidades y calamidades del siglo XX. No estamos ante un ideario de carácter ideológico (nos referimos a una ideología política). Se trata de una ideología de carácter moral, de una moral inherente al ser humano, una moral natural, no política ni religiosa. Si en *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto* o *Ardor guerrero* se trataba de la restitución de la memoria; en *Sefarad* -donde la recuperación de la memoria cumple un papel también muy importante-, lo que predomina es el compromiso iniciado en *Plenilunio*, la solidaridad, la fraternidad con los acusados, los exiliados y los perseguidos de todo tipo, desde el gris funcionario encerrado en una vida que no le pertenece, como Samsa de Kafka, hasta los judíos y los comunistas en España, o los disidentes caídos en desgracia en la Unión Soviética.

Dacha, Auschwitz, Berger-Belsen, Ravensbrück, Mauthausen...son los nombres de los Lager alemanes donde eran llevados los “condenados”. Leyendo *Trilogía de Auschwitz* de Primo Levi, podemos llegar a entender el sentimiento de espanto que sintió Muñoz Molina ante el horror de las víctimas. Pero quizá lo que más le llama la atención en todos los casos, -en el de Primo Levi, en el de José Luis Pinillos o en el de Tina

Palomino- es que en medio del horror y de la desgracia han sido capaces de sobrevivir sin odio y, sin resentimiento y desencanto ante la vida.

Las vidas de estas víctimas y su legado se presentan ante Muñoz Molina con tal fuerza narrativa que para él no es necesaria la ficción, e incluso inventar en exceso llegaría a ser indecoroso. Quizá por eso percibimos cierto pudor a la hora de indagar en esas vidas y de exponerlas desnudas en la texto. En algunos casos apenas tiene detalles para poder narrar, pero “da pereza inventarlos -dice en algún momento-, falsificarlos, profanar con la usurpación de un relato lo que fue parte dolorosa y real de la experiencia de alguien. Quién eres tú para contar una vida que no es tuya”.

El pudor del narrador ante la apropiación de las vidas de otros se relaciona con el sentimiento que experimentan los que han sobrevivido, ellos también sienten que están usurpando las vidas de los que han fallecido. Su supervivencia no tiene justificación alguna. Figuras como Primo Levi o José Luis Pinillos son representantes de estas presencias apesadumbradas que hay en la obra. Ellos recuerdan a los que no pudieron salvarse de la guerra, de los Lager, de las deportaciones, de las persecuciones.

Esta conciencia del incómodo privilegio de sobrevivir les ha llevado a ser testigos de sus sufrimientos. Primo Levi, Jean Amèry, Amaya Ibárruri, Tina Palomino, José Luis Pinillos son verdaderos agentes de una exigencia ética de rememoración que encontramos repetida a lo largo del relato, “Pero también yo estoy vivo –dice Muñoz Molina-, y otros murieron, valientes o cobardes, y muchas noches, cuando no puedo dormir, me acuerdo de ellos, me parece que vuelven para pedirme que no los olvide, que diga que existieron” (p. 456). Esos muertos existieron y exigen a la conciencia de los que sobrevivieron que cuente su testimonio. “Es una pura casualidad que yo no fuese uno de ellos, (...) me parece que los veo a todos, uno por uno, que se me quedan mirando como aquél judío de las gafas de pinza y me hablan, me dicen que si yo estoy vivo tengo la obligación de hablar de ellos, tengo que contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada y dejar que les olviden” (p. 491)

Estas son las palabras que el profesor Pinillos le dijera en su día, y que Muñoz Molina hace suyas, de ahí el impulso de testificar por los que ya no pueden hablar. Es este impulso lo que lleva al narrador de *Sefarad* a colocarse en una posición de neutralidad, con respeto hacia las víctimas y hacia sí mismo. De este modo se deja

poseer por las historias de otros, permitiendo que los recuerdos ajenos le pueblen. “Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para centrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por la experiencias y los recuerdos de los otros” (pp. 530-531).

Todas las novelas que forman *Sefarad* aparecen unidas por la mente del narrador en un tono de recitado. Cuando las leemos las sentimos como una letanía rítmica en las que se siente el extrañamiento y el desamparo de sus protagonistas. Pero también sentimos la compasión y la implicación del narrador en cada caso. Una implicación de orden moral que le impulsa a satisfacer la necesidad de continuar con el testimonio de estos héroes anónimos de la historia y del presente; así lo recoge en su análisis José María Guelbenzu: “para que sus miradas no mueran, para que el tiempo no borre los sucesos con la muerte de los testigos. He dicho “mirada” (la de ellos) no muera y no para que su “testimonio” no muera, porque lo que realmente pretende el autor es reproducir la mirada del testigo” (José María Guelbenzu, 2002, 23)

La voz del narrador que unifica todas sus historias nos trasmite la mirada con la que vieron y vivieron sus experiencias. La mirada de estos testigos, individual en cada caso, se entremezcla muy a menudo con la del propio narrador, que se manifiesta como mero documentalista de los hechos, como su trasmisor. “Un documentalista que recubre su voz con la compasión que le produce la presencia del dolor” (José María Guelbenzu, 2002, 23) Muñoz Molina elige el mismo tono de claridad y precisión informativa que tomara Primo Levi, y, como en el caso de este escritor, mezclada con la compasión ante tanto dolor. Un despojamiento que dice mucho de su actitud moral. Ambos estiman que “el horror no necesita ser enfatizado ni subrayado” (Muñoz Molina, 2005, 17)

Días atrás, en una conversación con una lectora de la obra, ésta me comentó que una de las cosas que le llamaban poderosamente la atención es que Muñoz Molina se acerca a estas víctimas con entereza, con ternura y con delicadeza, pero sobre todo desde el respeto hacia su sufrimiento. Y que en ningún caso carga las tintas de dramatismo, ni se ensaña con el dolor ajeno. Ella venía a decir que era como si fuese él, el que estuviese viviendo esa experiencia. Ese ponerse en su lugar, ese contarnos lo que sintieron, o lo que él cree que sintieron es el modo más humano de compromiso ético. Los lectores

somos conscientes de ello y el dominio que tiene del lenguaje Muñoz Molina nos hace sentir esta empatía hacia estos perseguidos.

Queremos dejar bien claro que esta identificación que nos propone Muñoz Molina no tiene tintes “ñoños” de compasión y de caridad (en el sentido cristiano de la palabra), ni tampoco perfiles de activismo político alguno. Muñoz Molina, fiel a sus creencias, y en una revisión constante de ellas, ya nos ha mostrado en obras anteriores la reivindicación activa de la memoria, no sólo como mecanismo que le permita configurar su identidad personal, y como fuente de su creación literaria, sino, como una forma de compromiso total y absoluto con la dignidad del ser humano.

“No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que alguno de vosotros repitáis lo que hemos contado” (p. 492) Son las palabras que le dice José Luis Pinillos, y Muñoz Molina ha decidido coger la “antorcha” de la justicia del recuerdo. En un momento histórico en que parece que nuestro bien estar burgués nos “impide” volver la vista hacia atrás y tomar conciencia de nuestro no tan lejano pasado, Muñoz Molina decide hacer lo que hicieron algunas de esas víctimas, dejar constancia por escrito de lo que sufrieron; por eso opta por recoger en esta obra las vidas de tantas víctimas del pasado y del presente en las que no queremos saber nada.

“Ojos que no ven corazón que no siente”, dice el refrán y en esta sociedad en la que el sufrimiento y el dolor rápidamente es borrado por Lexatín o Prozac, nos negamos a saber de ese doloroso pasado, incluso del dolor de tantas víctimas que pasan a nuestro lado (enfermos de cáncer, de Alzheimer, drogadictos, dementes mentales...) en un intento de que su sufrimiento no nos “toque”. ¿Vamos a acabar como los ciudadanos americanos, que ni siquiera tienen la curiosidad de mirar a su alrededor por miedo a que lo que vean les afecte o implique?

Por fortuna quedan obras como la de Muñoz Molina que no son una mera distracción, sino que llaman a la puerta de nuestra conciencia y nos hacen sentir el mismo compromiso ético que las ha inspirado, nos hace sentir humanos. Obras como la de Primo Levi o Muñoz Molina nos ayudan a construir nuestras vidas a partir de lo que hemos vivido y de la conjetura de lo posible de nuestro pasado y futuro. Esa es la calve de la que parte Muñoz Molina, el que, gracias a obras como las señaladas, y sobre todo

de la postura humana que representan, nos conozcamos mejor, intentando adivinar nuestra reacción ante momentos o situaciones parecidas.

■ *La recuperación de la historia*

Esta extraña capacidad de recordar los recuerdos ajenos adquiere en *Sefarad* la fuerza de intentar corregir el pasado que afectó a las víctimas. Él siente la tentación de intentar -al menos en su imaginación- torcer los hechos de la historia para mejorarla. Este es uno de los rasgos del relato moderno, el deseo utópico de hundirse en sus raíces e intentar mejorarlas.

No de otro modo lo ha entendido José-Carlos Mainer: “El mundo de Antonio Muñoz Molina se construye entorno a la responsabilidad misma que tenemos contraída con la Historia, escrita con inevitable mayúscula” (José-Carlos Mainer, 2002, 45) Un compromiso con el pasado que inició en su primera novela *Beatus ille* y que no ha abandonado nunca. En *Sefarad* de nuevo reincide en esta conciencia moral e histórica, que como decíamos antes, contrasta con un desinterés general de nuestra sociedad por todo lo que represente seriedad, compromiso y moral. Como señala José-Carlos Mainer, a Muñoz Molina por este tono “machacón”, ese continuo amonestarnos por nuestra despreocupación, le llaman “dómine un poco anticuado y maniático”.

Lo hemos podido constatar nosotros mismos cuando hemos intentado comentar los temas de sus obras (la permisividad de la sociedad con todo, la educación de los hijos, la satisfacción de la población en su propia incultura, el no querer saber nada de lo que ocurrió en el pasado...). Cuando hablamos de ellos con algunas personas, siempre nos dicen que es un autor “pesado y machacón”. “Qué manía con mirar el pasado, lo pasado, pasado está y hay que olvidarlo”, o “no hay que complicarse la vida, hay que disfrutar y pasar de todo”; es la tónica general, nadie quiere leer a un “Pepito grillo” que constantemente apela a tu conciencia.

Por otra parte, hay lectores que -defensores de unos valores políticos más bien conservadores, y tal vez ignorantes (intencionados o no) de los que Muñoz Molina representa-, se declaran “grandes admiradores suyos”, se sienten identificados con lo que leen y creen a Muñoz Molina cercano a sus postulados políticos. Es esta una lectura manipulada e interesada de sus obras. O bien una lectura superficial de las mismas, ya

que a un verdadero lector de Muñoz Molina no se la escapa que, aunque, en no pocas ocasiones a vapuleado a la izquierda, él siempre se ha declarado ilustrado de izquierdas.

Él nunca se ha aferrado a posturas políticas i-revisables, siempre ha hecho reflexión pública de sus convicciones políticas individuales, que no de partido. Ya desde sus primeras obras, hemos podido comprobar que Muñoz Molina pone en cuestión los postulados de una izquierda de la que se siente un tanto descreído, y es en *Sefarad*, donde podemos comprobar que confronta sus convicciones de ahora con los dogmas que tenía cuando era joven. Pero eso no implica que haya olvidado cuales son sus valores, los valores republicanos que nada tienen que ver con una ideología conservadora.

Escribir esta obra le hizo enfrentarse con las dudas sobre sus convicciones, y afianzar éstas. En ella reúne los testimonios de las víctimas, de los perseguidos del nazismo, los del estalinismo y los de nuestra guerra. Frente a la “indiferencia” o falta de interés que España ha manifestados sobre esta parte de nuestro pasado y las consecuencias que sufrimos en el presente, Muñoz Molina se siente comprometido con, llamémosle una “revisión” de los hechos. Los políticos y los intelectuales españoles nunca se han sentido inquietados por estos temas, quizás, como él dice, porque “hemos vivido muy al margen de la dimensión europea de nuestra historia” (Camila Loew, “2001, 2) Parece que ahora se comienza a debatir en los foros políticos y en los intelectuales sobre el tema.

La memoria y la infancia son la base de nuestra identidad ante un futuro incierto, el género humano puede repetir los errores del pasado, sobre todo si éste no se conoce. “Primo Levi dijo que, puesto que algo ha pasado, puede pasar otra vez; que si algo ha existido puede existir otra vez. Y, de hecho, existe, vuelve a existir...bajo otras formas (...) en los años noventa hemos asistido a la guerra de Yugoslavia y a la matanza de Ruanda. Constantemente se está produciendo la posibilidad de que, en nombre de una ideología, en nombre de una raza o de una patria, las personas nos convirtamos en insectos o seamos designadas como no-personas” (Antonio, Fontana, 2001, 2) ¿Acaso no asistimos a esta realidad en nuestro propio país?

Afortunadamente cada vez hay más apuestas narrativas que tienden a nutrirse de la memoria colectiva donde están depositados. Se acude a libros, películas, fotografías, correspondencias, memorias, autobiografías, biografías que permite documentarse a la

hora de escribir historias como las de *Sefarad*, de hombres corrientes sumergidos en la marea de la historia. Contra la carcoma del olvido se ha escrito esta novela, al escándalo del horror padecido se añade el del olvido. Contra esa doble injusticia es contra lo que lucha Muñoz Molina, para que el dolor de los antihéroes, el de los héroes anónimos, el de los débiles, también consiga redención y recuerdo

El regreso al pasado que encontramos en *Sefarad*, ese deseo de recordar lo que fue o lo que pudo haber sido y no ocurrió, es una constante en la generación de Muñoz Molina. Es un deseo de repensar nuestra historia, de recordar lo ocurrido, pero, incluso, lo que no les sucedió; es decir recuperar un “pretérito imperfecto” al que se sienten ligados y del que se saben en parte deudores, incluso a pesar de no haber ocurrido. Si la memoria personal suele siempre inventar y recrear los recuerdos, la memoria de otros, referida por un narrador, es un intento de remedar con la exactitud que le es posible en las vidas pasadas.

El pasado es para Muñoz Molina un lastre del que no consigue desembarazarse. Es una maleta propia, pero, también heredada de sus mayores. Crear este pasado, de recomponerlo con trazos nuevos es un intento de librarse de él o de, cuando menos, aprender de él para evitar cometer los mismos errores. Él es fiel a esos antepasados, sin por ello dejar de auparse por encima de sus derrotas. “Me temo que mi imaginación es retrospectiva (le confiesa a Justo Serna): me interesa más lo que existe o lo que ha existido que lo que aún está en proyecto, y cuando invento algo es algo que podría haber/me sucedido, que de algún modo pertenece a un pasado conjetural o verdadero” (Justo Serna, 2005, 9)

Rehacer el pasado es una operación en la que es inevitable que participe la imaginación. Es la que nos permite ir más allá de lo estrictamente documentado y nos hace adentrarnos en ese pasado como si fuera el futuro que esperamos. Recordemos cuando Muñoz Molina se imagina a Jean Amèry cogiendo el tren que le permite huir; o cuando se imagina a José Luis Pinillos ante el majestuoso edificio que albergaba el salón de baile donde minutos después conocerá a una misteriosa joven; o cuando se mete en la piel de quien acude a despedirse de una enferma de cáncer...Es la imaginación la que le permite completar lo que la documentación no le aporta, la parte de los sentimientos y de las sensaciones que experimentaron esas personas. Esto es lo que Muñoz Molina nos aporta con su mirada. Y es esta mirada, que hemos encontrado también en sus dietarios,

la que le permite imaginar y completar o conjeturar lo que hay detrás de lo que realmente vemos.

Sefarad no sería el microcosmos narrativo que conmueve a los lectores, si a las tragedias del hombre que tienen dimensión histórica, las que están protagonizadas por personas reales y documentadas (Heinz y Margarete Neumann, Evgenia Ginzburg, Willi Münzenberg y Babette Gross, Jean Amèry, Primo Levi, Milena Jesenska, Trostky, Alcalá Zamora, Francisco Ayala, José Luis Pinillos, Amaya Ibárruri...), insistimos, la novela no sería tan impactante para los lectores si a esta historia Muñoz Molina no le sumase la intrahistoria que representan las historias ficticias o no. Son estas historias más “personales”, más cercanas al lector las que ramifican y completan esta dolorosa experiencia del dolor, del exilio y del desarraigo, trayéndola desde el pasado cercano al presente más cotidiano.

Así encontramos la historia del señor enfermo que desde su balcón de su casa en Chueca mira a los robinsones urbanos que diariamente transitan como fantasmas dominados por el infierno de la droga. La del errático Mateo y sus aventuras amorosas con sor María del Gólgota. La de esta misma, obligada por los asesinos de su padre a meterse monja. La de la enferma de cáncer en su lecho de muerte. La de los cofrades, emigrantes en Madrid y añorantes de su pueblo. La del enfermo y su médico, uno condenado a no pasar la frontera de la muerte y el otro a ser el heraldo de la noticia. La del pianista huido de la dictadura comunista de un país del este europeo. La de la exiliada uruguaya: la de las viudas y los huérfanos de nuestra guerra. Y como no, la del propio Muñoz Molina, ese funcionaria gris del Ayuntamiento de Granada. Todas son historias de naufragos manejados por el destino, y todas tienen el derecho a ser recordadas. Su sufrimiento no debe ser en balde, debe ser dignificado por el recuerdo.

Con *Sefarad* Muñoz Molina viene a decirnos que después de la muerte, lo peor es el olvido, el de los demás y el que nos acarrea la pérdida de nuestra propia memoria, como le ocurre a Mateo, y en el que caemos tras nuestra muerte. El olvido es una de las peores formas de erosionar nuestra identidad. La memoria es por eso tan importante.

La memoria es recordarnos, es relato en el que se van encajando las historias unas con otras; pero, la memoria es sobre todo, la que da sentido a lo que recordamos. Esta novela no es sólo la recuperación del olvido, sino la búsqueda de un sentido a todo

lo que ha ocurrido, a la persecución sufrida por los judíos; a cómo pudieron llegar a ser sospechosos Willi Münzenberg o Evgenia Ginzburg; a el hecho de que existieran los niños de la guerra; a la caída de los náufragos en las garras de la droga; pero sobre todo a la llegada imprevista de la muerte.

■ “*Revisionismo*” de los totalitarismos europeos

Más arriba hemos utilizado la palabra “revisionismo”, con ella no nos queremos referir a la revisión totalmente manipulada de la historia que algunos historiadores o pseudo historiadores como Pío Moa están haciendo. Sino al deseo de revisar la historia, de volver la mirada atrás y hacer justicia con los grandes olvidados de esa historia oficial que nos ha contado.

Si, en obras como *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *El dueño del secreto*, o *Ardor guerrero* ha revisado nuestra historia más reciente –la Guerra Civil y la posguerra-; en *Una gafas de Pla*, *La vida por delante* y *Sefarad* el revisionismo es doble. Por un lado, continúa el revisionismo de nuestra Guerra Civil y de la primera posguerra, pero por otro, se ocupa de revisar la historia del siglo XX europeo. Querámoslo o no, nuestro presente está estrechamente ligado a ambos pasados.

La intención que justifica esta “novela de novelas” es bien obvia, y ya su título (que corresponde también a uno de sus capítulos) nos lo anuncia. Lo que Muñoz Molina viene a demostrarnos es que más allá de nuestras fronteras, en Europa y en América, otros horrores han nacido y crecido. Nuestra guerra fue sólo una prueba del cúmulo de impiedades que luego asolarían el continente europeo y el americano. Lo que nuestro autor nos quiere decir es que debemos aprender de testimonios como estos, para fortalecer nuestra memoria y despistar el olvido.

Tal vez como lastre de la Dictadura y, como herencia del siglo XIX (dejamos al margen la Generación del 14 y la del 27, integradas por intelectuales interesados por lo que ocurría más allá de las fronteras), nuestra política y nuestros intelectuales han vivido de espaldas a Europa. Las dos grandes guerras, en las que no participamos, y el totalitarismo soviético, no interesaban. En España no hubo judíos encerrados en Lager, no hubo persecuciones estalinistas (y si los hubo nadie los recuerda), por eso, eran vistos como algo ajeno a nuestra cultura.

Obras como *Sefarad* vienen a demostrarnos todo lo contrario. Es una obra de judíos y de los perseguidos por el estalinismo, del éxodo, del viaje de huida que se ven obligados a emprender estas víctimas de las dos grandes persecuciones político-ideológicas desatadas en la Europa del siglo XX. Ambos totalitarismos han inspirado poca literatura en castellano. “Tenemos esa idea extraña de que el holocausto tuvo poco que ver con nosotros” (Amelia Castilla, 2001, 38) Pero en realidad, los tres totalitarismos (nazismo, estalinismo y la guerra española y su dictadura posterior) están estrechamente ligados.

Durante esos años el futuro de Europa se debatía entre fascismo y comunismo. Nuestra guerra fue el prelude de la siguiente contienda. Tras perder la guerra a los leales a la República les esperaba la cárcel o el exilio. Pero tan sólo cinco meses más tarde, en septiembre del treinta y nueve estalló la II Guerra Mundial. Muchos de los republicanos lucharon con los aliados contra el fascismo. Otros acabaron en campos de concentración o purgados por Stalin. Otros fueron enviados a la División Azul. Michael Del Castillo y José Luis Pinillos son dos claros ejemplos de españoles que sufrieron las dos guerras en distinto bando. En el primer caso tras sufrir el cerco de Madrid y conseguir pasar a Francia, sufrió los campos de concentración alemanes. En el segundo participó voluntario en la División Azul. Ambos son víctimas. El horror de la guerra duraría para ellos diez largos años. La piedad ha de ser igual para todas las víctimas. Generalmente nadie se ha acordado nunca de ellos. Afortunadamente, parece que ahora hay ciertos indicios de recuperar su memoria, tanto por parte de la clase política como por parte de esos escritores, que han roto los límites entre narrativa e historia.

En los capítulos, “Copenhague”, “Quien espera”, “Tan callando”, “Oh tu que lo sabías”, “Narva” y “Sefarad” encontramos historias de estas víctimas de los totalitarismos europeos. “Copenhague” está dedicado a uno de los motivos axiales de la obra, el viaje; el que hicieron los que huían de sus perseguidores, como Jean Améry; pero, también el que hacían los judíos que, cargados en vagones de ganado sellados, viajaban a lo largo de la noche europea; o el que hicieron Willi Münzenberg y su esposa a Moscú a sabiendas de que allí les esperaba la muerte. El viaje, el éxodo es la libertad, pero también es el camino al Lager, es la muerte.

“Quien espera” es un intento de llegar a entender el motivo por el que esas personas, conocedoras del grave peligro que corrían sus vidas, no reaccionaban. Muchos

de ellos eran incapaces de salir huyendo. El miedo y la incredulidad les mantenían en estado de inquietante espera. Inicia el capítulo con una pregunta retórica dirigida a sí mismo y al lector, “Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden venir a buscarte, que talvez ya figura tu nombre en una lista mecanografiada de presos o de muertos futuros, de sospechosos, de traidores” (p. 71). Todos ellos sabían lo que les estaba ocurriendo a los vecinos, notaban que los conocidos, cuando se cruzaban por la calle, les retiraban la palabra, por miedo a ser vistos con un sospechoso y ser incluidos en la lista negra. Escuchaban los pasos en la escalera.

Todos pueden irse de un día para otro, pero, no son capaces de romper con la vida de siempre, “quién no se aflige al pensar que debe perder su casa, sus libros, su sillón preferido, la normalidad que ha conocido siempre (...)” (p. 72); confían en que la normalidad será sólida y esperan con paciencia y disimulo que pasen los malos tiempos. No son sólo los judíos, como el profesor Victor Klemperer, los que permanecen esperando; también León Trostky se cree a salvo en su refugio de México; el señor y la señora Neumann paralizados en su habitación del hotel, esperan a despertar de esa horrible pesadilla en la que se han visto empujados por ser considerados sospechosos; Evgenia Ginzburg -dirigente comunista, gran admiradora del Stalin, y fiel seguidora de las consignas del partido-, cuando se sabe condenada, desoye los consejos de su suegra, incapaz de creer que sus propios compañeros la acusen; y acude mansamente a su “muerte”; se despide de sus hijos y de su marido como si les fuese a ver poco después, pero en el fondo sabe que será deportada; Willi Münzenberg y su mujer acuden a las insistentes llamadas de Moscú. Poco después se verán buscados y perseguidos por alemanes, franceses, ingleses y los comunistas soviéticos. Pero de momento pueden refugiarse en Francia o pasar a Suiza, sin embargo, acuden a la llamada. Ninguno huye, “(...) no hacen nada, se refugian en la sugestión de una normalidad que no es más que un simulacro.” (p. 80). Cuando finalmente son apresados, no sienten temor, sino un gran alivio y una gran incredulidad.

En “Oh tú que lo sabías”, el señor Salama, heredero de los dolorosos recuerdos de dos éxodos -del que sufrieron sus antepasados en 1492 al ser expulsados de España, y el que sufrirán él y su padre huyendo de los nazis-, sufre su propio éxodo, se siente condenado a permanecer atado a sus piernas paralizadas, a no poder aspirar a vivir con

entera libertad, a no poder soñar con enamorarse de una hermosa mujer por miedo a ser rechazado.

“Tan callando” y “Narva” son dos capítulos dedicados a los horrores que sufrieron los soldados, que como José Luis Pinillos -protagonista de ambos capítulos- participaron como “voluntarios” en la División Azul. Luchando contra los comunistas rusos, pasaron hambre, frío y un constante terror a la muerte que siempre llega “Tan callando” -citando uno de los versos de Jorge Manrique-. Estos jóvenes soldados españoles fueron engañados por falsas soflamas del gobierno de Franco. Muchos de ellos perecieron, y los que sobrevivieron fueron conscientes de las mentiras que les habían contado.

Dirigidos de la mano de Muñoz Molina, hemos ampliado nuestras lecturas y, a pesar de ser conscientes de que todo ocurrió tal y como sus protagonistas lo relatan, nos parece increíble que el ser humano haya sido, y siga siendo capaz de semejantes atrocidades. Sus relatos y el de Muñoz Molina también, son relatos del coraje, de la audacia. Son la exaltación del valor de los débiles que salva realmente la humanidad.

¿Cómo ocurrieron estos hechos tan horrendos? ¿Cómo el hombre culto europeo es capaz de cometer semejantes atrocidades por la defensa de unas ideas políticas? Se pregunta Muñoz Molina, y nos hace preguntarnos a los lectores. Una dictadura no llega a ser total sin el apoyo y la indiferencia de una gran parte de la población. Por mucho poder policial que se tenga, éste nunca es suficiente si no colabora la población. No se trata de una colaboración “directa”, sino, de que la gran mayoría, frente a las víctimas, tendemos a ponernos de parte del verdugo. Por un lado, por miedo a que se nos confunda con una de las víctimas, por otro, por creer fielmente los que el totalitarismo dice. Esto pasó en Alemania, en la Unión Soviética, en Argentina, en Uruguay en Chile o en España -en la guerra y la posguerra-, y sigue pasando en el País Vasco. Las víctimas se convierten en culpables, “algo habrán hecho”.

Los vecinos de Victor Klemperer o de Evgenia Ginzburg no le ayudaron; todo lo contrario, se apartaban de ellos como apestados. Muñoz Molina nos relata como, en uno de sus viajes a una ciudad de Alemania, entra a tomar un café en una coqueta cafetería, cuando mira a su alrededor, observa que todas las personas rondan los sesenta o setenta años, y se pregunta, “cuantos de los que estaban a mi alrededor habrían gritado “Heil

Hitler” qué habría en la conciencia de cada uno de ellos, hombre o mujer, cómo me habrían mirado al cruzarse conmigo si yo hubiera llevado una estrella amarilla cosida en el abrigo, si hubiera estado en esa misma pastelería (...)” (p. 561) Es posible que alguno llamase a la GESTAPO. Este pensamiento le hace salir rápidamente de la cafetería sintiéndose señalado, observado por los demás, sólo por ser extranjero, por ser distinto. Es la misma sensación que sentirían los judíos o los perseguidos por Stalin, extranjeros y perseguidos por ser distintos a ellos.

Como podemos ver, en estos capítulos, revisa los dos grandes momentos de nuestra historia europea equiparándolos en el horror. Algunos lectores como Erich Hackl le acusan precisamente de ello, de equiparar fascismo y comunismo, “Pero ante esa equiparación hecha desde un país que cuente, en la historia del siglo XX, con un desequilibrio tan acentuado entre la práctica estalinista y el terror fascista, siento vergüenza ajena” (Erich Hackl, 2001, 3) A esta dura acusación Muñoz Molina responde que el hecho de reunir a las víctimas de uno y otro totalitarismo no los equipara a ambos, sino, que equipara el derecho de los que los sufrieron a ser tratados de forma justa. *Sefarad* “se demora en las víctimas, en el horror padecido” (Justo Serna, 2001, 2) La obra no trata de hacer hincapié en los totalitarismos, sino en el sufrimiento de quienes los padecieron. ¿Acaso hay víctimas de primera y víctimas de segunda?

Su ideología, claramente de izquierdas, no le lleva a ser subjetivo y considerar que los crímenes cometidos por el totalitarismo estalinista son de menor gravedad, o estaban justificados por una causa justa. Comunismo no es lo mismo que estalinismo, y criticar éste no implica dejar de ser progresista o ser “revisionista” en el sentido negativo que tiene la palabra. “Lo que desde luego no ha hecho, y no voy a hacer nunca, es identificar progresismo con estalinismo, entre otras cosas porque muchísimas de las víctimas de Stalin fueron precisamente comunistas. Enrique Lister no se encuentra entre mis héroes, pero eso no quiere decir que yo no sepa distinguir, o que yo no tome partido, o que pretenda una ecuanimidad vergonzosa” (Muñoz Molina, 2001, 3) la respuesta arremete contra esos falsos progres que por miedo a dejar de serlo son incapaces de cuestionarse las actitudes de quienes siempre han creído defensores de los derechos humanos.

Cuando él decidió unir en esta obra las víctimas del nazismo, del estalinismo, de la Guerra Civil española, de la dictadura uruguaya, por la acogida que le dieron algunos

críticos, se dio cuenta de que “en España no se ha reflexionado en absoluto sobre el pasado y las consecuencias que ha proyectado sobre el presente. Y los primeros en evitar la reflexión han sido los partidos políticos” (Muñoz Molina, 2002, 1) Por otro lado el que los mezclase en esta obra provocó no pocas susceptibilidades en los “valores ideológicos” de más de uno.

Ninguna víctima es más importante que otra a la hora de compadecer su sufrimiento. *Sefarad* es un compromiso moral con esos momentos de nuestra historia plagada de perseguidos y acusados. El tema está en pleno vigor en nuestro país, donde seguimos sufriendo un totalitarismo, el terrorismo, heredero de estos otros totalitarismos de nuestro pasado.

Pero la pregunta más dramática que se hace es: ¿Cómo puede ser que todo esto haya pasado y nadie quiera saber nada de todo ello?

Ni los alemanes ni los soviéticos creían que cuando se relatasen estos horrores, los demás les creerían. Los que sobrevivieron intentan calmar esa pesadilla que se repetía una y otra vez en sus noches, la de que ellos contaban y nadie les escuchaba, nadie era capaz de creerse tanto horror. Por eso ellos, y en su lugar Muñoz Molina insisten en contarnos estas historias de los perseguidos, de los desterrados, de los humillados. Contarnos cómo fueron hostigados y cómo se sobrepusieron a su derrota, a su humillación, cómo se sobrepusieron a sus perseguidores.

Muchas personas creen que los Lager eran lugares de castigo, a los que eran conducidos criminales, presos políticos y todo aquél que había desobedecido gravemente una orden. No quieren creerse la realidad. Tampoco querían creerla personas como Rafael Alberti y su mujer María Teresa León. Tres semanas después de la deportación de Evgenia Ginzburg, asistieron a una recepción dada por Stalin, le ven como alguien en quien confiar, “Nos sonrió como se sonríe a los niños a los que hay que animar” (p. 88). Tampoco se cree esta versión negativa de Stalin Amaya Ibárruri que lo veía como un padre salvador. Y como muchas otras personas salió a la calle asustada ante la noticia de su muerte. Ellos tampoco quieren ver la verdad. Cuando habla con el narrador, le comenta que todas esas mentiras son un complot de los judíos contra Stalin. “Pero ahora quieren ocultarlo todo, borrarlo todo, hasta los nombres, quieren hacer creer que el pueblo soviético estaba oprimido, o muerto de miedo, y que la muerte de Stalin fue una

liberación (...)” (pp. 372-373). La verdad es siempre dolorosa, sobre todo cuando ataca a los cimientos ideológicos; pero sólo aceptándola se llega a entender de verdad la historia y a no repetirla.

■ “*Revisionismo*” *histórico de la Guerra Civil española*

Ocuparse de las víctimas de los horrores de los totalitarismos europeos del XX no le lleva a olvidarse del que se sufrió en España, todo lo contrario, lo que el pretende al tratarlos en esta obra de forma conjunta es equipararlos en importancia histórica. Porque si en España se ha vivido y se sigue viviendo de espaldas a los dramas sufridos en Europa, en el resto de países europeos se ignora lo ocurrido en nuestra guerra y en la dura posguerra. Lo ocurrido en España no puede ni debe desligarse de lo ocurrido en Europa en esos mismos años. La guerra española fue en parte fruto de los compromisos políticos, del desinterés de unos países y del “interés por la implicación” de otros. Las víctimas que acarreo en esos años y después son víctimas de un totalitarismo engendrado y consentido por todos.

La Guerra Civil y la posguerra ha sido una constante en las obras de Muñoz Molina, de hecho inició su andadura como escritor con una novela *Beatus ille*, en la que inicia este afán de revisión de nuestra historia. En *Sefarad* de nuevo aparecen historias de sus víctimas. En cuatro de sus capítulos, “Cerbère”, “Sherezade”, “América”, “Eres” y “Sefarad” aparecen historias de personas que sufrieron de una forma u otra el horror de la Guerra Civil y de su posguerra.

“Cerbère” relata la historia de Tina Palomino, hija de un dirigente comunista que se exilió de España con la Pasionaria. Su padre luchó contra el fascismo alemán, sufrió la persecución y el encarcelamiento en uno de sus campos de concentración, pero finalmente consigue sobrevivir y se instala en Francia. La madre -que no quiere saber nada del activismo político de su marido, que nunca creyó en sus palabras-, sufrió la humillación de ser señalada y encarcelada por ser la mujer de un rojo. En cuanto a ella, es víctima silenciosa del pasado de sus padres. Por la guerra y la dictadura se vio privada de su padre. Tan sólo recuerda fragmentos de su pasado –como la noche en que fue a buscarlas con la Pasionaria- Siempre ha vivido añorando su recuerdo y su regreso. Una guerra, la española, se lo arrancó, y otra, la europea se lo quitó definitivamente. Cuando

llega una caja de Alemania, acude angustiada a recoger los objetos personales de su padre; de nuevo el fantasma del padre regresa del pasado.

Pero por otro lado es víctima de pasar la vergüenza de ser señalada como hija de rojo. Vive atenazada por el miedo, no se atreve a contar nada de su pasado por miedo a que las vecinas la rechacen, “A ella sí le conté cómo había sido mi vida y la de mi madre cuando acabó la guerra, y hasta que la Pasionaria me había acunado en su regazo (...)” (p.326) El miedo la agarrota cuando llega la carta de la embajada alemana para que recojan la caja de su padre. El marido no le echa en cara su pasado, pero no desea saber nada de las historias viejas¹⁰⁸, “no quiere saber historias viejas, no le ha hecho preguntas sobre ese padre que desapareció hace años, pero también es verdad que se enamoró de ella sin que le importara que viviese en un acorrala tan pobre ni que fuera hija y sobrina de rojos” (p. 325) Ser pobre era vergonzante, pero ser hija o mujer de rojo era un delito, un estigma del que uno no se libraba nunca.

“Sherezade” es un capítulo ligado con el anterior, en la medida de que en él aparece de nuevo un personaje emblemático de nuestra historia, la Pasionaria. Si antes era la mujer que mecía y cantaba una nana a Tina Palomino, en este caso es la madre de la protagonista que asiste con ella a una de las recepciones que Stalin dio a los familiares de los héroes de la guerra contra los fascistas. El hermano de Amaya Ibérruri, e hijo de la Pasionaria había muerto en esta guerra. Amaya Ibárruri es pues una niña de la guerra. Una de tantos niños separados de sus padres y enviados a Rusia, Francia Inglaterra, Méjico para ser alejados de los horrores de la guerra. En la gran mayoría de los casos no pudieron reunirse con los padres, y casi ninguna ha regresado.

El caso de Amaya Ibárruri es un ejemplo de víctima que se siente dividida en dos, por un lado se siente española, pero por otro es ciudadana soviética. Ha podido regresar, pero con la escasa pensión que recibe de la Unión Soviética apenas puede mantenerse. ¿No es esta una forma de ser víctima? ¿Acaso los huérfanos de los republicanos no tenían derecho a cobrar una pensión por la muerte de sus padres en la guerra, como la habían estado cobrando los que habían muerto en el bando nacional?

¹⁰⁸ Nadie quería hablar de lo que había pasado y seguía pasando. Todos tenían miedo a ser escuchados y encarcelados por el mero hecho de nombrarlo

En “América” el protagonista es evidentemente Mateo, un zapatero de Mágina-Úbeda muy religioso, pero un verdadero don Juan. Pero su personalidad no debe distraernos de la historia de sor María del Gólgota. Una malmonjada. Su padre, un liberal, fue apresado y ejecutado. A la madre le afeitaron la cabeza, le tatuaron una hoz y un martillo en la cabeza, la pasearon por el pueblo y la obligaron a fregar el suelo de la iglesia; poco después se volvió loca. Ella intentó huir con su hermano, pero sólo lo consiguió él, a ella la raparon y la metieron en un convento a redimir las culpas de los padres rojos.

Ella se pasa la vida en esa prisión que es el convento, vigilada por los acusadores ojos de las otras monjas. Cuando conoce a Mateo, éste le hace abrigar la esperanza de que podrá, por fin, escaparse e ir en busca de su hermano a América. No es Mateo, demasiado “respetuoso” con lo que le dicta su conciencia y su miedo, quien le ayuda a huir; pero finalmente conseguirá escapar y vivirá en Nueva York, donde la reencontraremos en una de las visitas de Muñoz Molina y contadas en “Sefarad”. Asesinado su padre, separada de su madre y hermano, encerrada de por vida en un convento, sintiendo el desprecio de quienes la consideran culpable, ¿Es o no víctima?

En “Eres” reúne a todas estas víctimas, a los judíos, a los perseguidos por Stalin, a todos los que sienten desarraigo y la extrañeza (el huésped no acogido, el inquilino no deseado, el extranjero, el niño gordito, el afeminado del que todos se ríen, el negro, el marroquí que llegan en patera, “el republicano español que cruza la frontera de Francia en enero o febrero de 1939 y es tratado como un perro o como un apestado y enviado a un campo de concentración (...)” (pp. 454-455) Él es todas y cada una de estas víctimas, que eran condenadas por el mero hecho de haber nacido y de ser distintos. Todas las víctimas merecen su compasión.

Por último, en “Sefarad” aparecen de nuevo las víctimas de nuestra guerra. En un cementerio de Nueva York encuentra la tumba de uno de los exiliados, de Federico García Rodríguez, padre de García Lorca, que murió en esa ciudad en 1945. “Cómo habría podido imaginar ese hombre que su tumba no iba a estar en el cementerio de Granada (...) o que su hijo iba a morir antes que él y no tendría siquiera una sepultura visible (...)” (p. 568) Los dos García representan a todos que murieron sin tumbas o en el exilio. No queremos olvidarnos de dos de nuestros más ilustres exiliados que aparecen en la obra, Francisco Ayala y don Niceto Alcalá Zamora, presidente de la República

Española. Ambos son citados en el segundo capítulo, uno más joven pudo mantener la esperanza y el sentido de dignidad en la lucha, el otro ya anciano padeció la pobreza y la humillación del exilio.

Muñoz Molina se hace eco del drama de la cultura española, condenada desde siempre a los exilios. Un demócrata –como él se ha declarado en numerosas ocasiones– no puede cerrar los ojos a esa realidad. Nuestras mejores inteligencias se vieron obligadas a vivir en el exilio. “Nuestro mayor poeta y nuestro mayor político no están enterrados en España. Y otro de nuestros mejores poeta, García Lorca, está en una fosa común” (Antonio Astorga, 2001, 51)

Pero incluso, a pesar de estas palabras, a pesar de las numerosas veces que en la obra de Muñoz Molina podemos ver reivindicada la memoria de los perdedores de la Guerra Civil y de los que sufrieron la dureza de la posguerra, a pesar de ello, Erich Hackl le acusa de llevar a cabo, sobre todo en *Sefarad*, pero en el resto de su obra también, una labor equiparable a la que hacen personas como Pío Moa. Es decir de “intentar un cambio en la imagen de la Historia de España: el surgimiento de la opinión, según la cual la II República fue destruida igualmente desde la extrema derecha como desde la izquierda” (Erich Hackl, 2001, 3).

Sólo una lectura torpe o malévola puede llegar a entender esta voluntad en la obra de Muñoz Molina. Quienes somos conocedores de su obra, sabemos que el perseguido, sobre todo en conexión con la Guerra Civil y la derrota de la República es un tema eterno en su obra. Le preocupa la vida que fue, pero también la que pudo haber sido y no fue; un claro ejemplo es el modo estremecedor con que retrata Max Aub en su falso discurso de ingreso en la academia. Muñoz Molina parte de este falso discurso para escribir el suyo verdadero, como homenaje a Max Aub, y a toda esa generación de perdedores de la guerra.

Si en *Plenilunio* ya habíamos encontrado ese homenaje silencioso a las víctimas, las de la violencia sexual (las niñas violadas, sus padres, los padres del asesino...) y las de la violencia terrorista (el que sufre el atentado, las mujeres y familiares de los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado, la sociedad vasca y la española en general), si como decíamos en esta obra hay un homenaje a los grandes olvidados de nuestra sociedad; en *Sefarad* nos encontramos el mismo homenaje, pero en este caso a las

víctimas de los errores de la historia europea, hayan sido cometidos por los fascistas – españoles o alemanes- o por los estalinistas. Lo que Muñoz Molina piensa de Hitler, de Stalin o Franco; o la opinión acerca de los gulag, de los Lager o de las cárceles españolas, creo que no podemos deducirlas de la lectura de esta obra. Pero lo que sí nos es evidente es la empatía que las víctimas de estas tiranías le provocan.

Lo que Muñoz Molina trata en su obra cuando introduce a las víctimas del estalinismo o a los que sufrieron la batalla de Stalingrado, no es minimizar los horrores de los fascistas ni los del bando nacional, sino equiparar los sufrimientos que estas posturas extremas acarrearón para quienes las siguieron y para quienes se vieron perseguidos por ellas. Ser defensor de los valores republicanos y de izquierdas, no le lleva a Muñoz Molina a pensar que Stalin fue un redentor que no cometió errores, o que la República era inmaculada y virginal. Él distingue muy bien entre valores ideológicos y posturas, acertadas o erróneas para defenderlos.

Lo que más le angustia a él, como les angustiaba a quienes sufrieron esos horrores, es que todo acabe en el olvido. Para Muñoz Molina, como para la mujer de Münzenberg –que recogió la vida de su marido en una biografía-, para Primo Levi, para Jean Amèry, para José Luis Pinillos o para los héroes anónimos, como Trinidad Gallego –enfermera del bando republicano que resistió el cerco de Madrid y luego sufrió dieciséis cárceles franquistas¹⁰⁹-, para todos los que sobrevivieron, contar sus historias es la única forma de hacer justicia. Por ello Muñoz Molina piensa que “Hay gente que ha visto esas cosas: nada de eso está perdido todavía en la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muera el último testigo que los presencié, el último que escuchó una voz y sostuvo una mirada” (p. 194) Su labor es la de recoger el testigo de hacer justicia con el recuerdo.

¹⁰⁹ Historias como la de esta activista republicana son recogidas en el libro *Ellos y nosotros* de Sofía Mora (editorial Blume). Fotógrafa que pretende mostrar una visión objetiva del sufrimiento de las víctimas de los dos bandos de la guerra española. O la obra del historiador británico, Anthony Beevor, *La Guerra Civil española* (Crítica 2005).

■ *Una España atrasada y sórdida*

Una de las notas que podemos encontrar en los relatos que componen *Sefarad*, y que es una constante en su obra, es su singular sensibilidad para retratar a personajes provincianos que afrontan como pueden un mundo que cambia, seres que viven refugiados en los recuerdos de una infancia pobre y pueblerina. No nos olvidemos de que él mismo procede de este ámbito social. Es hijo de una modesta familia de una pequeña ciudad, más bien de un pueblo grande, Úbeda, en una provincia de interior, Jaén. Sus orígenes le sirven para conocer de primera mano a estos personajes por los que podemos comprobar siente verdadera simpatía. Los hemos encontrado en *El jinete polaco*, en *Los misterios de Madrid*, en *El dueño del secreto* o en *Plenilunio*. De nuevo los volvemos a encontrar en esta novela. “Sacristán”, “Valdemún”, “América”, “Cerbère”, “Doquiera que el hombre va”, “Sherezade”, “Olympia” y “Dime tu nombre” nos muestra vestigios de ese pasado no tan lejano de España.

“Sacristán” es la burla amarga de ese proceso de modernización empeñado en barrer las huellas de una España atrasada y sórdida. No se trata de que Muñoz Molina mire hacia nuestro pasado con nostalgia. Lo que él viene a demostrarnos es que los cambios de la “modernización” fueron demasiado rápidos y no han sido asimilados por muchas personas.

Hasta hace nada, en España todavía se usaban los locutorios¹¹⁰ sustituidos por los móviles, convertidos para los jóvenes en una necesidad vital. Los estudiantes con poco dinero se quedaban en pensiones y no en colegios mayores o en pisos alquilados. Los viajes en tren o en autobús eran largos y la llegada siempre se anticipaba por un referente en el paisaje, “Casa Cristina”, derruida y sustituida por la especulación inmobiliaria que todo se lo traga.

El protagonista del capítulo es integrante de una asociación de paisanos que tiene su sede social en uno de los establecimientos llamados, El Museo del Jamón, propiedad de uno de ellos. Allí se reúnen para añorar su tierra y el pasado. “Dice mi mujer que vivo en el pasado, que me alimento de sueños, como esos viejos desocupados que van a jugar al dominó (...)” (p. 19) El protagonista se ha visto arrollado por los

¹¹⁰ Actualmente han sido rescatados por los inmigrantes que necesitan llamar a sus casas desde un teléfono fijo.

cambios, es un inadaptado al sistema laboral actual, casi parado de larga duración que asiste a entrevista tras entrevista para encontrar un trabajo pero, sin poder conseguir nada fijo. La modernidad ha destruido su mundo, pero no le ha dejado sustituirlo por otro, por eso añora al pasado y su tierra. “Vivir en él, en el pasado, qué más quisiera yo. Pero ya no sabe uno donde vive, ni en qué ciudad ni en que tiempo (...)” (p. 23).

“Valdemún” es una historia triste y dolorosa de dos hermanas que mueren de cáncer, la madre y la tía de la mujer del narrador de la historia. La primera mujer, la madre, muere joven cuando su hija tan solo tenía dieciséis años. La muerte de la tía provoca en esa sobrina, que ha vivido durante años alejada de sus orígenes, un viaje de regreso a su pasado, a éstos orígenes, de los que en el fondo nunca se había desligado. Durante los años de su niñez los veranos siempre los pasaba jugando con sus primos y hermana en su pueblo, éste era un referente para ella. Ella pudo asimilar la trepidante rapidez con la que se presentaban las cosas; pero su prima, deseosa de probarlo todo, de vivir deprisa cayó bajo el dominio de la droga y murió tan rápidamente como había vivido.

Todo el capítulo es un canto, una alabanza de la vida en el campo, y un recuerdo melancólico del pasado. Con una descripción poética llena de plasticidad, nos va adentrando en ese mundo perfecto. Vemos los valles fértiles, el río, las huertas, el rumor del agua, las casa y las calles empinadas, la casa de su niñez que permanece intacta, “(...) todo muy viejo, no antiguo, despojado de pronto de la belleza embustera con que lo bruñía el recuerdo (...)” (p. 126). El pasado es lo único que permanece firme y que nos confiere nuestra identidad.

En “América” de nuevo el regresamos a la posguerra. Mateo Zapatón nos relata sus aventuras amorosas en su ciudad, Úbeda-Mágina en esos duros años en los que “había bombillas débiles que iluminaban las calles en alguna esquina, y las lámparas colgaban de cables en las plazas” (p. 391). La luz y las sombras se movían provocando la imaginación y el miedo en los niños. La luz eléctrica apenas existía en las casas, y si había sido “puesta”, sólo había una bombilla que se llevaba de habitación en habitación con un cable. Los apagones eran constantes, entonces, la única luz era la de las velas y el brasero. Separarse de ellos era entrar en “el frío y la oscuridad” (p. 392). Esta era la España de los años sesenta, cuando en plena Europa se estaba gestando una revolución

social, en España estábamos “trayendo la luz y el agua a las casas” o comprando la primera cocina de gas, la primera nevera o la primera televisión.

Eran años en los que la vida fluía lentamente, y las monjas, como sor María del Gólgota pedían limosna por las casas y los comercios. “Que venga la luz/ que vamos a cenar/ pan y huevos fritos y encima una ensalá” (p. 392) “Debajo de la capa/ de Luis Candelas/ Mi corazón corre, vuela que vuela” (p. 413) Son dos de las coplas que rescata del pasado Muñoz Molina en este capítulo en el que vemos reflejada una sociedad beata que vive la hipocresía de las apariencias; el miedo y el poder de la tentación ante lo prohibido y el deseo incontrolable de caer en él.

En pocos años pasamos de esta pasado sórdido, en blanco y negro -pero que mantenía unos valores morales íntegros-, a la modernidad, al plástico, a los muebles de madera prensada, a las construcciones baratas, a la emigración a las ciudades, al crecimiento de los barrios obreros en éstas, a la especulación inmobiliaria. Eran los locos años setenta y ochenta. Pronto dejamos atrás, no sólo la sordidez y la pobreza, sino, también esos principios de solidaridad, ese preocuparse por los demás, ese implicarse en los problemas y ese responsabilizarse de las situaciones propias y ajenas. La educación, la cultura, el civismo... han pasado de moda.

“Cerbère” nos remite a la angustia que Tina Palomino pasó la noche en que siendo ella muy chica su padre fue a buscarlas a ella y a su madre para escapar del Madrid. Pero, sobre todo nos recuerda los años de la posguerra cuando, tras casarse con su marido, sale de la pobreza de la corrala de las Ventas, y se van a vivir a uno de esos pisos en los nuevos barrios de Madrid. Allí llegarán en su Vespa nueva. “Por primera vez teníamos habitaciones ventiladas y cuarto de baño, y agua fría y caliente, y en cuanto me quedé embarazada mi marido trajo a casa una lavadora, y al poco tiempo se sacó el carnet de conducir, que a mí entonces me parecía casi más que si se hubiera sacado una carrera” (p. 312) Los cambios experimentados por la sociedad española fueron muy rápidos, tan rápidos como los que le ocurrieron a Tina Palomino. La forma de contarlos, con un polisíndeton, intensifica esta acumulación de novedades que ocurrían en nuestro pasado.

Todo era nuevo, moderno, olía a limpio frente al olor a rancio de las cosas viejas. Pero a estas modernidades la madre de Tina no se acostumbraba, todo era demasiado

rápido, y esos mismos adelantos lejos de liberarla, la convirtieron en una inválida; dependiendo siempre de los demás para poder salir sin perderse, para poder usar tanto artilugio moderno.

El contraste entre esa España en blanco y negro y el presente es muy grande. Esos cambios comenzaron a notarse a finales de los sesenta. Los años sesenta y setenta fueron años en los que a pesar de la modernidad que se iba introduciendo en nuestras vidas, todavía seguíamos dominados por el miedo a hablar del pasado si se era hijo de rojo, “no me habría gustado que supieran el pasado de mi familia, no porque me avergonzara de él, cuidado, sino por precaución, porque ya te digo que entonces todavía nos duraba el miedo” (p. 325). Tristes palabras en boca de una mujer que a pesar de su modesto y “oscuro” origen ha sabido sobreponerse a su destino.

“Doquiera que el hombre va” no es un capítulo que nos remita al pasado de hace unos años, sino que está relatado casi en el presente. Tan sólo han pasado unos años, la sociedad que representa en el barrio madrileño de Chueca es prácticamente la misma. Unas calles llenas “(...) de gentes raras y diversas, de tres o cuatro sexos, tonos de piel y rasgos raciales llegados de muy lejos (...)” (p. 333). La casa nueva, la vida nueva recién estrenada por nuestro narrador contrasta con la sordidez de la vida que llevan los náufragos de nuestra sociedad que también pueblan las calles de Chueca. Verdaderos Robinsones que sobreviven al naufragio de sus vidas a manos de la droga.

Chueca es un barrio que la mala gestión del Ayuntamiento de Madrid ha dejado sin espacios abiertos verdes. La plaza Vázquez Mella es el único espacio abierto en el que conviven los niños jugando, con los yanquis pinchándose o fumando. Esta es una de las lacras que nos ha acarreado la falsa modernidad. Un mundo en el que apenas existen atisbos de humanidad en esos seres marginados. “Casi todos habrán ingresado del todo en el reino de los muertos, algunos aún sobrevivirán en los hospitales o en cárceles, o se arrastrarán como zombis por las veredas (...)” (p. 352)

“Sherezade” nos remite a los años de la niñez de Amaya Ibárruri, los años en las minas del país vasco y en el Madrid de antes de la guerra. Años de luchas obreras, de hambre, pero años de esperanza por poder cambiar la sociedad. Años en los que ella vivía feliz en su casa pobre pero, dignamente mantenida por la madre. Y que se vio

obligada a dejar por la guerra. Tras toda una vida en la Unión Soviética, decide regresar a su patria. Y es éste momento actual el que nos interesa señalar.

Ella representa a esos niños de la guerra que apenas pueda vivir con la minúscula paga que reciben del Gobierno soviético. Si, el Gobierno español tardó en reconocer el derecho que los huérfanos y viudas de los republicanos que perdieron la guerra tenían a cobrar una pensión, mucho más tardó en reconocer los derechos de esos niños de la guerra que fueron arrancados de su patria y que se vieron obligados a vivir en sus nuevos países de acogida. Ésta era la realidad de ese país moderno que era incapaz de reconocer a quienes lucharon por sus libertades o se vieron privados de ellas.

“Olympia” y “Dime tu nombre” nos presentan al prototipo de personaje masculino de los años ochenta. Un empleado modesto, apocado, timorato, abnegado funcionario. Un empleado que se pasa la vida clasificando y archivando informes de los que hace acopio y que ordena en carpetas de cartulina. Es un personaje de nuestro pasado, que ahora vemos como un mundo antiguo, en el que todavía no existían los recursos informáticos, que sólo se veían en las películas. En esos años los trabajos se escribían en ruidosas máquinas. El protagonista de estos capítulos es el mismo de *En ausencia de Blanca* y de *Ardor guerrero*. Con este personaje se resume todo un pasado reciente, un pasado que, en los años ochenta, cuando Muñoz Molina era administrativo en Granada, aún era pobretón. Es el pasado de una España que se estaba sacudiendo el franquismo de los trienios, del mobiliario gris y de metal en las oficinas estatales.

■ *Identidad y desarraigo*

Otro de los ejes temáticos que da unidad a la obra es el de la identidad y el desarraigo. No son temas nuevos en la obra de Muñoz Molina, son constantes que siempre le han preocupado. Los hemos visto en *Carlota Fainberg*, *El jinete polaco*, en *Beatus ille*, por no hablar de que son una “obsesión” en todos y cada uno de sus dietarios. En nuestra lectura hemos podido comprobar como le preocupa sobremanera la identidad, la que cada uno de nosotros decidimos tener, y la que los demás nos atribuyen, es decir, la confusión que se produce entre lo que uno se cree ser y lo que los demás ven ante sus ojos por influencia de algo ajeno a uno mismo.

Esta confusión puede ser provocada por mil motivos. Una enfermedad es la que la provoca en el enfermo de leucemia. Una ley es la que crea el conflicto en los judíos, de la noche a la mañana pasaron de ser ciudadanos alemanes, austriacos, italianos, polacos... a ser unos desarraigados, a tener una identidad que en muchos casos, como el de Michael del Castillo, casi ignoraban. Una vez que entraban en el Lager, dejaban de ser las personas que hasta entonces habían sido (perdían posesiones, familia y nombre) para convertirse en un judío señalado por un número. Una frontera, como la parálisis de las piernas, provoca la crisis de identidad en el señor Salama. Una transformación, como le ocurre a Samsa de Kafka, le convierte en un insecto.

Pero, los casos más dramáticos son los de los judíos, personas como Primo Levi o Jean Améry, se encontraron de pronto con una identidad judía. Ellos eran laicos, no profesaban creencias religiosas, no hablaban hebreo. Lo que realmente les hizo judíos fue la persecución y el exilio que sufrieron. Así personas como el padre del señor Salama -que amaba la música, la vida moderna y despreciaba a los judíos que seguían los preceptos religiosos, y a los que consideraba gente atrasada en su Hungría natal-, cuando, tras conseguir huir de su país se establece en Tánger, se convierte en uno de esos judíos que acuden a la sinagoga todas las semanas y se visten con las ropas ortodoxas, con el único fin de expiar el pecado de no haber podido salvar a su esposa e hijas.

Otro caso verdaderamente dramático es el de Evgenia Ginzburg, una activista comunista radical y firme en sus convicciones, convencida de ser una comunista ejemplar y, de la noche a la mañana, por la decisión de otros se convirtió en una traidora. Hay otros casos más cercanos a nosotros, como el enfermo que espera los resultados de sus análisis, que ve trastocada su identidad por algo ajeno a sí mismo, algo tan cruel como el cáncer. O el caso de los enganchados a la droga, que poco a poco van perdiendo todo lo que les identifica, incluso la dignidad y su propia condición de persona.

En la narración de los distintos casos que aparecen en *Sefarad*, Muñoz Molina va entremetiéndose esa línea interior estrictamente personal, el problema de la identidad al que dedica todo un capítulo "Eres". En éste nos indica las claves interpretativas de la obra. La pérdida de identidad, es transformada por él en la multiplicidad de la misma. Este capítulo se abre con una clara identificación de la voz narrativa del autor, revestida en la segunda persona auto-reflexiva, al tiempo que apela a la conciencia del lector. "No

eres una sola persona y no tienes una sola historia” (p. 443) Con estas palabras inicia el capítulo. Cada uno de nosotros somos las distintas personas que hemos sido en el pasado, “y también las que imaginabas que serías, y cada una de las que nunca fuiste, y las que deseabas fervorosamente ser y ahora agradeces no haber sido” (p. 444)

Más adelante nos recuerda que somos todas esas personas y además “Eres cualquiera y no eres nadie, quien tú inventas o recuerdas y quien inventan y recuerdan otros, los que te conocieron hace tiempo, en otra ciudad y en otra vida y se quedaron de ti como una imagen congelada de quien eras entonces (...)” (p. 452) Él nos recuerda que somos todo eso y además, lo que otros han sido o han podido ser, hace que nos identifiquemos con todos aquellos que han sufrido y sufren, con la víctimas. Así el autor nos recuerda su compromiso ético y el nuestro, a la par que realiza un verdadero ejercicio metaliterario, mostrándonos que las experiencias ajenas y propias pueden convertirse en literatura, en virtud de unos esfuerzos psicológicos y narrativos.

Relacionada con la identidad aparece otra obsesión, la habitación -que ya ha aparecido en *Ardor guerrero*, en *Beatus ille*, o en sus primeros dietarios-. La habitación es su refugio, lo mismo que la literatura. Ambas representan un Nautilus personal, un escenario privilegiado desde el que observa y participa en el mundo. A lo largo de este capítulo “Eres” hay continuas alusiones a esta identificación entre la identidad y la habitación, “Cambias de vida, de habitación, de cara, de ciudad, de amor (...)” (p. 453) “Eres quien ha vivido siempre en la misma casa y en la misma habitación (...)” (p. 449). “Al mismo tiempo que tú se transfigura la habitación donde estás y la ciudad o el paisaje (...)” (p. 445) La habitación es el único lugar en el que uno no es apátrida, en el que uno todavía conserva su identidad.

El desarraigo está íntimamente relacionado con la identidad. “Eres el sentimiento del desarraigo y de la extrañeza, de no estar del todo en ninguna parte. De no compartir las certidumbres de pertenencia que en otros parecen tan naturales o tan fáciles (...)” (p. 454) El desarraigo forma parte de su identidad. Pero hay otros desarraigos, otros destierros históricos, como el de el Sr. Salama, heredero de los judíos sefardíes; o el que sufrieron los judíos en el nazismo; o el de los militantes comunistas tenidos por espías o traidores por el nuevo régimen estalinista; o el del enfermo, que vive desterrado de la felicidad de la que disfrutaba antes; o el del que vive alejado de su tierra, añorándola constantemente; o el que él mismo experimentó cuando era administrativo en Granada,

vivía desterrado en una vida anodina de funcionario que no le permitía vivir su verdadera identidad.

En “Olympia” y en “Dime tu nombre” encontramos a un Muñoz Molina confuso, a pesar de estar establecido en su ordenada vida, interiormente se siente desarraigado. Manifiesta una identidad, la que los demás quieren ver en él –amante esposo, trabajador modelo, apocado funcionario que se resigna a seguir viendo como pasa la vida a su lado y no se decide a tomar su tren-, pero por otro lado, en su fuero interno bulle su verdadera identidad, la de alguien que desea revelarse contra todo, y seguir el camino de sus sueños y quimeras literarias. Alguien que se siente prisionero en su vida reglada, y que sólo se reconcilia consigo mismo, cuando se encierra en su despacho-habitación y comienza a soñar.

Cada uno de nosotros nos hemos forjado una identidad. Muñoz Molina lo ha hecho rechazando la que por tradición familiar y provincial le era dada. Pero también reniega de la adquirida por la formación oficial, fraguándose la suya propia basada en su pasión por la literatura como escritor y como lector y forjada en unas bases que proviene de la Ilustración y de todos aquellos que defendieron el derecho a pensar libremente.

Por último queremos señalar que en *Sefarad* de nuevo encontramos el tópico literario de la anagnórisis, o lo que Justo Serna denomina agnición. Lo ha usado en *Beatus ille*, un narrador encubierto nos relataba la historia, y sólo era al final cuando descubríamos que era Solana. En lo largo de *Sefarad* también hay una identidad emboscada y que finalmente se revela. Pero, en este caso la anagnórisis se complica, por un lado, nos encontramos con una voz narrativa en quien creemos intuir al propio Muñoz Molina, pero la duda se mantiene hasta el final, cuando en el último capítulo “Sefarad”, los lectores que poseemos datos intertextuales procedentes de otras lecturas, reconocemos a Muñoz Molina en ese narrador que se pasea por Nueva York.

Pero, a pesar de haberse producido el reconocimiento de la identidad del narrador, la duda sigue persistiendo, ¿es él el narrador que conduce en el viaje hacia Valdemún y que acompaña a su mujer- Elvira Lindo- al funeral de su tía? ¿Es él el enfermo que ha superado la leucemia, o el médico que pasa las vacaciones en la playa? ¿Es él el que cuenta la historia de Mateo Zapatón apostado en la barra de un bar ante una espumeante cerveza? ¿Es él el padre de ese niño al que se le escapa el perro por el barrio

de Chueca? Por un lado, los lectores queremos pensar que sí es el autor; pero por otro, somos conscientes de que a pesar de ser una obra basada en la realidad y con una gran carga autobiográfica, no deja de ser una ficción y que como tal contiene inevitablemente elementos que son producto de la creación de Muñoz Molina.

“Retrato de niña”. Símbolo del desarraigo y la identidad

Éste es el título de uno de los cuadros de Velázquez que se conservan en la Hispanic Society of América, en Nueva York. ¿Por qué elige Muñoz Molina este cuadro como cierre de su novela de novelas? La visita a este museo y la descripción de este hermoso cuadro se recogen en la última de las historias incluidas en la obra, y titulada con el mismo nombre, “Sefarad”.

Tal vez fuera en 1990 cuando, acompañado por Elvira Lindo, visitó la sede de la Hispanic Society of America, situada en un barrio “devastado y peligroso” (p. 576), alejada del glamour de Manhattan. En él hay conservados cuadros de Goya y de Velázquez y una gran biblioteca que nadie visita. Acompañados por una extraña mujer, exiliada española -en quien pronto reconocemos a Sor María del Gólgota-, recorren las salas del museo y se topan con el enigmático cuadro. “Me gusta sentarme delante de ese cuadro de Velázquez, el retrato de esa niña morena, que nadie sabe quién fue, ni como se llamaba, ni por qué Velázquez la pintó, nos dijo” (p. 589) No se trata del retrato de alguien importante –pincesa, infanta, hija de noble...- o de alguien afectada por la santidad o que sufra el martirio, sino de alguien anónimo, alguien que dentro de su anonimato nos representa a todos nosotros, la dulzura, la serenidad, la inocencia que tenemos en la niñez. Desde su pintura, esta niña mira al visitante, a Muñoz Molina y a nosotros a través de la copia del libro con una “mirada franca y al mismo tiempo de timidez y reserva, y sus ojos oscuros se posan ahora en los míos, mientras estoy escribiendo, aunque me encuentro ahora muy lejos de ella...” (p. 590) Es en este caso la voz de Muñoz Molina la que nos sitúa frente al cuadro.

La plasticidad de la descripción es tal que la podríamos ver ante nosotros sin la reproducción que cierra la obra, “Niña Morena (...) con una expresión de seriedad y dulzura, como perdida en una ensoñación de melancolía infantil (...) tiene una mirada franca y al mismo tiempo de timidez y reserva, y sus ojos oscuros se posan ahora en los

míos...” (p. 576) Es esta mirada, este aire de inocencia el que ha llamado la atención a Muñoz Molina y el que ha hecho que se sienta identificado con ella.

Esta niña, con su mirada franca y su inocencia representa a todos los seres anónimos que, con su esfuerzo han construido la historia, la verdadera historia, no la de los grandes personajes –reyes, duques y demás cohorte...- sino la intrahistoria de quienes hacen mover el mundo. Ella, un ser casi insignificante, ha sido la elegida por Velázquez como representante de ese momento de la historia de España. Nos representa a cada uno de nosotros, a nuestra esencia, a nuestra identidad. Por otra parte, esta niña se encuentra lejos de su ambiente, custodiada en un museo neoyorquino, apenas visitada por nadie, representa también el desarraigo de quienes se ven obligados a vivir lejos de su “casa”.

Este encuentro de Muñoz Molina con la obra de Velázquez nos remite a otro ocurrido bastantes años atrás. Juan Ramón Jiménez, acompañado por su esposa, Zenobia Camprubí, el 29 de mayo de 1916 visitaban el Museo Metropolitano, y allí se encuentran un cuadro atribuido a este pintor que presenta las mismas características que el cuadro que nos describe Muñoz Molina. Se trata también de un ser inocente, un niño carente de nombre, que “en un caerse de temprana tristeza pensativa, me mira, desde el rincón, el niño. ¿Qué acariciar el de su nostálgica almilla española!” (Juan Ramón Jiménez, 1982, 186). Como en el caso anterior, ambos niños miran al visitante con la melancolía, con la nostalgia, con la tristeza del desterrado. Ambos niños son la metáfora perfecta de la identidad y del desarraigo de cada uno de nosotros.

UNA AGRIA POLÉMICA

No nos resistimos a tratar en nuestro trabajo la polémica que surgió a raíz de la publicación de esta obra. Los protagonistas fueron por un lado, el escritor austriaco Erich Hackl, quien vertió una duras críticas sobre *Sefarad* y sobre su autor; el propio Muñoz Molina al responder a las críticas, Justo Serna, Profesor de Historia Contemporánea de la universidad de Valencia y admirador de la obra de nuestro autor; y como cierre, la propia revista *Lateral* en la que se publicaron los artículos.

Erich Hackl arremete sin piedad y con dureza contra Muñoz Molina y su obra. Le acusa de cometer errores graves en ella y sobre todo le censura actitudes que contradicen lo que predica en sus artículos. Cuando leemos el amplio artículo percibimos un cierto tono de animadversión hacia Muñoz Molina que, de entrada, nos previene a leerlo con cierto filtro de objetividad. El artículo es bastante extenso, en él se achacan errores como, no haber acudido a las fuentes originales por desconocimiento del idioma, lo que le llevó a Muñoz Molina a no entender verdaderamente los temas tratados; desconocer el número de estaciones que hay en Viena; no decir el dato exacto de la edad de uno de los personajes, el profeso Victor Klemperer; atribuir a Jean Améry una supuesta ignorancia acerca de la situación que se vivía en Alemania y en Austria en el año 1935; presentarlo vestido con un traje de tirolés... En fin una serie de errores que para el señor Hackl son imperdonables dado que falsean la realidad.

Otro fallo que le achaca es el dárseles de ser el “descubridor” de unos personajes (Victor Klemperer, Jean Améry, Milena Jesenská, Willi Münzemberg, Márgarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg...); cuando en realidad, hay bases documentales (memorias o biografías) de todos ellos que vienen a demostrarnos que no están olvidados. Le acusa también de falsa modestia; de mostrarse, en cierto modo, con la displicencia que le da sentirse superior moralmente; de ser un cobarde y no decir el nombre del escritor que habló burlescamente del señor Salama. Pero, quizá la acusación que más le duele a Muñoz Molina y que más nos ha llamado la atención es la de ser un revisionista de la historia de España. La de participar de la “lucha ideológica concertada para acabar de una vez con la memoria histórica de un país” (Erich Hackl, 2001, 3). Nos asombra que realmente haya alguien que piense que Muñoz Molina ataca la II República, que pretende borrar la lucha antifranquista librada por el pueblo, que banaliza la resistencia...

Lo primero que pensamos cuando leímos el artículo, es que este escritor desconoce la obra de Muñoz Molina y, que el desconocimiento le lleva a pensar así. Pero cuando en la contrarréplica comprobamos que ha hecho un seguimiento de la misma, nuestro desconcierto es mayor. ¿Qué ocurre? ¿Él ve una postura revisionista, cercana a la de Pío Moa, por ejemplo, donde no la hay? o ¿Acaso nosotros somos demasiado inocentes y nos estamos dejando llevar por el envoltorio, sin ahondar en la postura real de Muñoz Molina?

Afortunadamente, cuando leemos declaraciones como ésta, “como novelista y como ciudadano, la negligencia o el silencio que durante muchos años envolvieron el recuerdo de la Segunda República, de la Guerra Civil y de la resistencia antifranquista me parecieron desoladores” (Muñoz Molina, 2006, 2); creemos que no estamos equivocados al considerar a Muñoz Molina como uno de los escritores que pretenden rescatar del olvido a los que sufrieron la derrota en la Guerra Civil. Creemos que estamos ante un autor que desde su primera obra, *Beatus ille*, se ha mostrado comprometido con la memoria de los perdedores de nuestra historia; y que su deseo de recuperación de su memoria no es un afán revisionista, sino el deseo de quien quiere recuperar los valores de un momento histórico tan importante para nosotros, como la II República. El 24 de abril de 2006 publicó en *El País* un artículo que venía a darnos la razón en nuestro juicio. En él Muñoz Molina declaraba, “La historia proscrita por el franquismo fue una historia simplemente abandonada por la democracia. Abandonada por el Estado central y sustituida por mitologías más o menos lunáticas en los sistemas educativos de los gobiernos autónomos, consagrado cada uno a la tarea de inventar pasados gloriosos que fatalmente acabarían malogrados por una pérfida invasión española(...)A algunos nos parecía que el estudio atento de la República y de la Guerra Civil era a la vez una reparación parcial de las injusticias del olvido y una búsqueda de esos valores sustantivos cuya debilidad resultaba tan dañina para nuestro sistema democrático” (Muñoz Molina, 2006, 2)

Pero ello no le lleva a creer ciegamente que todos los representantes de la izquierda (empezando por los políticos de nuestro país y terminando por los regímenes comunistas de Europa del este) son intocables y, que criticando sus errores se ataca los valores que la República representa. “Cada uno tiene sus lealtades íntimas y sus nostalgias personales, y para muchos de nosotros el 14 de abril y la bandera tricolor, el coraje republicano de Antonio Machado, el patriotismo cívico y sereno de los diarios de Manuel Azaña, mantienen un resplandor indeleble, vinculado a nuestros sueños juveniles de libertad y a nuestros más firmes ideales del presente. Pero la lealtad sentimental no debería cegarnos, precisamente porque entre los valores republicanos más altos está la primacía de la racionalidad sobre el delirio romántico” (Muñoz Molina, 2006, 2).

Es evidente que, como vulgarmente se dice, “no se casa con ningún partido” a costa de olvidar sus propios ideales. Él siempre ha declarado que su patriotismo está basado en los valores civiles, sin negar a los que piensan de diferente forma, sino en el acuerdo colectivo que nos da la Constitución, “yo siento patriotismo hacia la Constitución porque es el sistema que ha permitido que mi país goce del periodo de libertad más grande de toda su historia” (Muñoz Molina, 2001, 2)

Estos “revisionistas” de nuestra historia, entre los que se encuentra Muñoz Molina, se sentían indignados tanto ante la postura de las democracias occidentales que, en un intento de aplacar la sed de Hitler le “cedieron” la victoria; como por la falta de entendimiento de las fuerzas políticas del bando leal, incapaces de darse cuenta de que, por encima de sus intereses políticos partidistas, estaban los intereses de todo un pueblo que tenía derecho a los valores que la República le ofrecía. Y como no, se sintieron defraudados por los políticos de la democracia que lejos de honrar a los que lucharon durante la guerra y después de ella por “un sentido de la austeridad y la decencia, de la ciudadanía solidaria y responsable, una vocación franca de justicia social, un amor exigente por la instrucción pública, un verdadero laicismo, un respeto a la ley entendida como expresión de la soberanía popular” (Muñoz Molina, 2006, 2), lejos de ello, los relegaron al olvido en un intento de no ofender “conciencias” o “sentimientos”.

Creemos que Muñoz Molina sabe distinguir muy bien lo que son valores ideológicos y posturas políticas, y es indiscutible que él se compromete a defender los primeros a costa de ser acusado de no respetar la postura de la “izquierda”. Él, como uno de sus más admirados personajes de nuestra historia, Manuel Azaña, basa el patriotismo "en las zonas templadas del espíritu". Por ello defiende “la instrucción pública y no la ignorancia, el respeto a la ley frente a los mangoneos de los sinvergüenzas y los abusos de los criminales, el acuerdo cívico y el pluralismo democrático por encima de los lazos de la sangre o la tribu, la soberanía y la responsabilidad personal y no la sumisión al grupo o la impunidad de los que se fortifican en él. Estos son mis ideales republicanos: espero que se me permita no incluir entre ellos la insensata voluntad de expulsar al adversario de la comunidad democrática ni el viejo y renovado hábito de repetir consignas en vez de manejar razones y acusar de traición a quien se atreve a disentir de la ortodoxia establecida, o a no seguir la moda ideológica del momento” (Muñoz Molina, 2006, 2)

Otra acusación que nos llama poderosamente la atención es la de confundir fascismo y antifascismo. Lo que nosotros hemos encontrado en esta obra es un compromiso con las víctimas, sean estas del fascismo o del estalinismo, o ¿acaso insinúa el señor Hackl que las víctimas del estalinismo lo son menos por serlo de un sistema que luchó contra el fascismo?

Pero, no queremos seguir tratando cuestiones de carácter ideológico, y tampoco pretendemos revisar cada uno de los errores o fallos que encuentra en la obra, ni la respuesta clara contundente y documentada que dio Muñoz Molina en su día. Lo que a nosotros nos interesa de las acusaciones que la atribuye el señor Hackl es su insistencia en la imputación de manipulación de la historia. Él estima que Muñoz Molina convierte a esos personajes de la historia europea en “rehenes” de su visión de la historia. Le achaca la falta de documentación acudiendo a testigos, documentos y lugares que le permitiesen superar las limitaciones de ver un momento histórico desde una época y una sociedad distintas.

Según él, un escritor debe ceñirse estrictamente a la verdad de los hechos y no “elaborarlos” para conseguir una mayor credibilidad y efectividad literaria del personaje. Y ello máxime cuando el propio Muñoz Molina declara que lo que él pretende es que, estas historias sigan siendo de sus protagonistas y nunca de él. Le parece “ilícito su procedimiento de deformar las vidas reales según sus necesidades narrativas, sobre todo cuando se declara que “Para qué voy a inventar nada”.

Entendemos su postura de defender a capa y espada la “veracidad” de la historia. Pero no debemos olvidar que ésta, primero, no es objetiva, y segundo, los documentos que se pueden consultar acerca de los personajes que aparecen en la obra de Muñoz Molina, son memorias y biografías, todavía menos objetivas. ¿Qué ocurre en *Sefarad*? ¿Es la ficción una parte mínima que coquetea con la realidad ocupando ésta gran parte de la obra? O por el contrario, ¿es la realidad casi invisible y la imaginación es la que se ve obligada a llenarla con la invención? En esta obra el autor ha recurrido de lleno a la realidad del presente y del pasado. Por ello ha necesitado el recurso de la memoria, la personal y la de esos personajes que le van poblando. Pero la memoria no es objetiva ni racional. “La memoria no se investiga, sólo se recupera, sin exigir mucha disciplina, incluso, muchas veces, con un propósito de afirmación personal o colectiva que nadie está autorizado a discutir, ya que la memoria, por definición, le pertenece al que la

posee. 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” (Muñoz Molina, 2006, 1).

Por otra parte, ¿quién nos asegura que los textos en los que se ha basado Muñoz Molina (memorias y autobiografías) son “fieles” a lo ocurrido, si todos sabemos que la memoria es selectiva y tanto en el acto de recordar, como en el de recoger por escrito los recuerdos se produce una manipulación? La separación entre lo real y la invención es muy difícil, ambas se mueven en arenas movedizas. Desde el momento que un escritor comienza a narrar, comienza la ficción

Hemos de tener en cuenta que Muñoz Molina estima que a la hora de recuperar la historia olvidada es tan lícito ser “fiel” a los hechos, como plantearse la posibilidad de pensar en lo que habría pasado si...Esta novela es la combinación de lo real, lo histórico y lo autobiográfico, cuando menos, de lo que Muñoz Molina nos presenta como real, histórico y autobiográfico. Son las vidas reales, pero también las vidas posibles. Un argumento permanente en la obra de Muñoz Molina. Lo que Muñoz Molina hace es, partiendo de los datos reales, se imagina las vidas de esas personas, no sólo para “reparar el pasado”, sino, para asegurarse de lo acertado de sus convicciones, y en cierta medida para obligarnos a los lectores a tomar partido moral ante los hechos. Es decir, lo que realmente pretende es crear sus posibles vidas y las nuestras a partir de las vidas de otras personas, sean estas relatadas fielmente o de forma que nos sean más verosímiles a los lectores.

Evidentemente, somos conscientes de que no estamos ante un documento histórico, sino ante un relato, ante un texto de ficción. Desde el momento que un escritor, en este caso, Muñoz Molina, se plantea crear una novela con elementos reales, es ciertamente responsable de lo que haga con ellos, pero tiene el “privilegio” de la creación literaria. Lo que Muñoz Molina quiere es que esos personajes, no sólo sean verdaderos, sino, verosímiles para el lector de la novela, (no de un ensayo histórico). Él mismo declara que, “Al filtrarse a través del recuerdo, y también del olvido, el pasado se convierte en ficción y en materia novelesca. Pero a la novela no le exigimos fidelidad a los hechos privados o públicos que puedan haberla inspirado. La responsabilidad de la

novela es estética y moral” (Muñoz Molina, 2006, 1) y ésta es la única responsabilidad que le podemos exigir al autor de la obra.

La exactitud en los datos no es un elemento “necesario” para los fines creativos de la novela. Y por otra parte, *Sefarad* es una novela en la que, es bien cierto que autor y narrador coinciden en cierta medida, pero realmente estamos ante un narrador o narradores creados por el autor, son entes de ficción, y el mundo que nos narran no es necesariamente verdadero, sino posible, en el que conviven personajes reales con otros que son producto de la creación literaria. Ciertamente que esta creación, en el caso de Muñoz Molina y, en esta obra quizás más, siempre parte de elementos reales, de fragmentos de vidas que combina para crear personajes como el señor Salama. Él no hace otra cosa que lo que han hecho siempre escritores como Onetti, Galdós o Cervantes, por poner ejemplos de novelistas de distintos momentos históricos.

Cuando, como en el caso de Muñoz Molina, un novelista facilita las confusiones entre vida y obra, se arriesga a que se la imputen ciertas cosas que sólo ocurren en la ficción; se arriesga a que los lectores sigamos el relato como si de un texto verdadero se tratara. Es habitual que hagamos atribuciones al autor que son en verdad del narrador – ente de ficción con el que se disfraza Muñoz Molina- Por lo que hemos podido leer en los foros de Internet y en las críticas de algunas revistas, hay quienes no sólo se las atribuyen, sino que le enjuician y evalúan. Realmente, si Muñoz Molina ha conseguido “despistar” no sólo a los lectores sino a algún crítico, (como es el caso del señor Hackl), que se han creído a sus personajes “inventados”, llegando a juzgar que son reales, y que en muchos de los casos son el propio autor; si ha sido así, lo que Muñoz Molina pretendía -provocar la confusión en el lector y obligarnos a tomar partido ante lo que habíamos leído-, lo ha conseguido plenamente.

Por otra parte es muy frecuente que incluso lectores-críticos con conocimiento de causa dan por bueno en la realidad lo que se ha contado en una novela. Siempre se ha encontrado supuestas correspondencias entre lo narrado en una novela, y el mundo de las cosas; por ello, ¿cómo podemos entender estas obras de la nueva narrativa a la que pertenece *Sefarad*, en la que aparecen hombres y mujeres reales con nombres y apellidos? ¿Lo que de ellos se dice, debe ser siempre verdad, o puede estar sujeto a “la creación literaria?”

UNA NOTA FINAL

Como lectores no todas las historias nos provocan la misma proximidad emocional. Nos resultan más cercanas aquellas que tienen un trasfondo autobiográfico o las que apenas percibimos la intermediación entre el narrador y el protagonista. Algunas tienen un marcado lirismo como la de la mujer enferma que se enfrenta con paz interior a su fin; o la del Sr. Salama enamorado de un ser inalcanzable, recogidas en “Valdemún” y “Oh tú que lo sabías”. Otras tienen un tono un tanto ridículo y grotesco, como la de los funcionarios frustrados en una ciudad de provincias que vemos en “Dime tu nombre” y en “Olympia”. En otras percibimos el mundo sórdido que vive en la parte de atrás de nuestra sociedad opulenta, el mundo de Chueca, donde viven muertos en vida recogidos en “Do quiera que el hombre va”. Frente a la humanidad que destilan estos personajes de nuestra realidad, sentimos que los otros, las víctimas de nuestra historia están más literaturizadas.

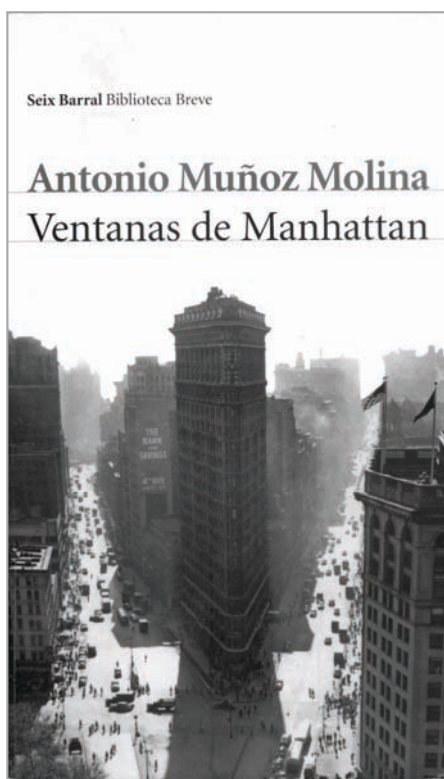
Como síntesis podemos establecer que con esta novela de título evocador y alusivo a un tiempo a su compleja construcción, Muñoz Molina nos ofrece un texto difícil de leer, que nos exige una atención persistente y que requiere un conocimiento de alguna de las claves de nuestro autor. Pero por otra parte sus lectores asiduos podemos ver que la obra representa un testimonio de madurez técnica, expresiva y temática, así como una muestra de la vitalidad y la evolución de la nueva narrativa española.

Los diecisiete capítulos que la integran pueden tomarse como relatos independientes, relatos concebidos de esta forma, no porque Muñoz Molina sea incapaz de darles unidad y coherencia, sino porque expresan la pluralidad y los fragmentos de que está formada la vida de cada uno de nosotros. En “Münzenberg” nos explica de una forma gráfica esta técnica narrativa cuando recuerda los fotogramas de las películas que se solían colocar a las entradas del cine; cada uno de ellos eran parte integrante de la película, pero por sí mismos, si los miráramos podían constituir su propia historia. “A lo largo de dos o tres años (...) he imaginado situaciones y lugares, como fotografías sueltas o como esos fotogramas de películas que ponían antes (...)” (p. 211). Cada una de las historias de esta novela es como uno de esos fotogramas, podemos mirarlás individualmente y recrearnos con ellas, o podemos construir la novela plural.

En ella hemos visto que se han combinado elementos de diversa procedencia, lo autobiográfico, lo ficcional, la meditación casi ensayística, la reflexión histórica, y la metaliteratura, hasta ampliar o borrar los límites del género novelístico, que Baroja consideraba como saco en el que cabía todo. En este caso, todo está integrado en su voz narrativa que domina toda la obra. No se trata de acumular materiales de distinto origen, sino de conseguir una autoficción, una novela en la que la vida propia, y las vidas ajenas aparecen mezcladas con reflexiones cercanas al dietario.”Combinando realidad y ficción, aceptando los límites de la novela y quebrándolos y trascendiéndolos cuando hacía falta, o, más exactamente, cuando lo exigía la materia narrativa, Muñoz Molina ha escrito un libro convincente y conmovedor” (Miguel García-Posada, 2001, 1)

Es convincente, ya que a pesar de alojar dentro de sí elementos tan dispares, personajes reales e imaginarios, el lector nunca deja de creérselos, es convincente también por su estilo brillante pero sin estridencias, con la sencillez y la modestia que le son características. Y es conmovedor por que se trata de un libro de acusados, de exiliados físicos y mentales que nos inspiran fraternidad humana a lo largo de todas las páginas que narran sus historias. Una obra como esta es si no la única, sí una de las respuestas posibles a las atrocidades que se cometieron en el siglo XX y que todavía hoy se siguen cometiendo. Muñoz Molina ha hecho realidad su propio deseo de redención y de justicia sobre aquellos que, como indica en la cita de *El proceso* de Kafka que da inicio a la obra, han sido víctimas propiciatorias e inocentes del terror moderno.

**VENTANAS DE MANHATTAN. LA MIRADA DE UN CURIOSO
IMPERTINANTE**



Muñoz Molina, visitante asiduo de la ciudad de Nueva York, publicó en el 2004 *Ventanas de Manhattan*, en la que relata sus impresiones de esta ciudad, desde su condición de viajero y paseante. Ésta se ha convertido no sólo, en uno de sus referentes existenciales, sino literarios. No en vano la ciudad de Nueva York y sus tesoros forman parte de su tejido narrativo. un cuadro de Rembrandt, que cuelga de las paredes de la Frick Collection, pasa a nutrir *El jinete polaco*. Los últimos compases de *Sefarad* transcurren ante el “Retrato de una niña” de Velázquez, una de las joyas de ese museo de pasos perdidos y escasos visitantes en la parte alta de la isla. Estos son dos de los casos en que la ciudad mítica ha pasado a ser materia literaria.

Cuando se llega por primera vez a esa gran ciudad, todo sorprende, el alarmante rigor de los aduaneros del aeropuerto, los insólitos sistemas de pago de los autobuses públicos, las proporciones casi inconmensurables de edificios, calles, ríos, parques... Muñoz Molina también se sintió sorprendido en su primer viaje, como recoge en su obra. Aunque el novelista ya es un habitual de esa ciudad, y durante dos años ha ejercido la tarea de Director del Instituto Cervantes en Nueva York, sigue tan fascinado como el primer día, y así lo transmite al lector en esta obra de lectura apasionante. Él sigue asombrado por la multiforme variedad de sus gentes, la agitación, el ruido, la música permanentes, la vitalidad desmedida, el poder absoluto del comercio... Se trata de una ciudad donde toda experiencia humana es posible, y de ello da muestra nuestro autor.

Ventanas de Manhattan es un relato en el que tiene cabida todo, desde las palabras de Baudelaire o Lorca, hasta el cine de Hitchcock, la pintura de Hopper, el solemne concierto sinfónico concedido a las víctimas del 11-S, un paseo por las calles, una mañana relajada de café, una visita a los zocos de los domingos, todo está en esta

obra. Se trata de un libro en el que Muñoz Molina recorre Nueva York en una suerte de retrato personalísimo. En él descubre los personajes y los contrastes de la gran ciudad mientras invoca su memoria íntima y afectiva, sus recuerdos de infancia y juventud y, al mismo tiempo todos los universos posibles. Muñoz Molina se asoma a la ciudad de Nueva York para ver el mundo desde esa gran ventana que es Manhattan, y de paso se asoma a su interior. Se trata de dos miradas complementarias, una hacia fuera, la otra hacia sí mismo, hacia su interior.

Ventanas de Manhattan es una crónica literaria humana, sutil y apasionante. Ya su título resulta sugerente para el lector. Hemos de aclarar que no es una obra fácil para quien espera encontrarse con una novela. Días atrás, un lector no iniciado en la obra de Muñoz Molina, ni acostumbrado a este modelo narrativo, cuando le leíamos uno de los capítulos-se trataba de la secuencia en la que Muñoz Molina nos relata la sensación de hastío y de agobio que le produce la lluvia pertinaz de noviembre en Nueva York- nos comentó, ¿Bueno y qué me quieres transmitir con esa lectura? Nuestra respuesta fue, “Nada, sólo el mero placer de contar y escuchar el “ruido de la vida cuando fluye a nuestro alrededor y las sensaciones que sentimos al vivirla”. La obra no tiene más pretensiones, ni menos tampoco.

De lectura no muy fácil para quien espera encontrarse con una novela al uso; y, sin embargo, una vez iniciada, resulta una obra de gran interés y provoca al lector la identificación -si se ha visitado esa ciudad-, o el deseo de ir a ella-en caso de que no lo haya hecho-. Al igual que *Sefarad*, no es un relato recomendable para quien se inicia en el género narrativo, e incluso para quien lee por primera vez a Muñoz Molina. Exige del lector un grado de atención mayor que otras de sus obras, a demás del conocimiento de algunas claves de la biografía del novelista. Como en el caso anterior, se trata de una muestra de la madurez técnica y expresiva de nuestro autor, a la par que se trata de un regreso a sus orígenes, a su primera obra dietarística.

Los lectores conocedores de su obra anterior, encontramos en ella una misma voz, un mismo estilo, un mismo dominio de la palabra, una misma actitud moral, que la enlaza con toda su producción anterior. Sin embargo, a pesar de reconocer a nuestro autor, de nuevo nos sorprende. Como ya señalamos en el análisis de *Sefarad*, Muñoz Molina nunca se repite. Si bien es cierto que es un regreso a los orígenes, como podremos comprobar, estamos ante una nueva fórmula narrativa. El otro día, en una de

nuestras visitas a un “blog” de Internet, leíamos lo que un lector escribía, “Aunque no dejo de reconocer que Muñoz Molina es un buen escritor, noto que cambia mucho. No es el mismo el Muñoz Molina escritor, que el ensayista como en *Ventanas de Manhattan*”, a estas palabras cabe responder dos cosas, primero que un escritor lo es tanto si escribe ficción como si escribe una obra basada en la realidad, como es la que nos ocupa. Y segundo, “cambiar”, lejos de ser algo negativo es algo positivo para los lectores.

La relación entre escritor y lector suele ser difícil. Normalmente, el lector suele buscar en su autor preferido lo que ya ha leído. Pero en el caso de Muñoz Molina, lo que él pretende es proponer retos nuevos, rompe con lo que ha hecho antes y crea algo distinto. De esta forma implica al lector, obligándole a hacer un esfuerzo. Con Muñoz Molina los lectores siempre esperamos la sorpresa y el reconocimiento, y nunca nos sentimos defraudados.

ORIGEN DE LA OBRA

Muñoz Molina, en numerosas ocasiones ha hecho referencia a esa costumbre suya de llevar con él un cuaderno en el que escribe notas, apunta lo que ve, lo que lee, lo que piensa. *Ventanas de Manhattan* tiene su origen en estos cuadernos de notas tomadas en los distintos viajes a Nueva York, “En Nueva York tomé notas en cientos de páginas, sentado en una cafetería, o en cualquier otro lugar, cientos y cientos de notas escritas en muchos cuadernos, durante varias estancias de la ciudad” (Juan Vellido, 2004, 4)

Tras estar en “reposo” un tiempo, el libro resultante de esas notas, *Ventanas de Manhattan*, no es una mera evacuación de líquidos, no es una escritura automática. El volumen que llega a nuestras manos es un rehechura: no es la palabra original, sino su reelaboración y destilado. Ese individuo que cavila o que imagina sólo ha escrito líneas provisionales en una libreta y sus elaboraciones están hechas a partir de sus propios referentes, de sus experiencias, de su música, de lo que él ha vivido y albergado interiormente. Este personaje no es todavía un autor en sentido literario, las ensoñaciones más o menos intensas todavía no se han materializado en un libro. Los

cuadernos llenos de notas son un pálido reflejo de su vida interior. De esa ensoñación o conjetura, con el tiempo, se creó la obra que nos ocupa.

Suponemos que ese individuo dio forma literaria a todas esas notas brotadas en su interior y esas imágenes se plasmaron en literatura. Puede que ese material interno lo dejase sin elaborar un tiempo, en una especie de barbecho intelectual. Pero llegado el momento, el impulso externo o el mismo deseo creativo la llevan a expresarse. Escribe y escribe con método, corrige, deshecha, mantiene, completa y finalmente publica la obra. ¿Cómo y cuándo pasan a ser una obra narrativa?

En la dedicatoria, “Para Luis Suñén, editor y amigo”, Muñoz Molina nos da una pista. En una entrevista que mantienen ambos, Luis Suñén la pide a Muñoz Molina que escriba sobre Nueva York y sobre la música, -dos de las grandes pasiones del autor-. Ante esta propuesta, retomó todos esos cuadernos que tenía guardados y se planteó hacer una obra narrativa, una “novela” ante cuya lectura, “el lector se olvidase de que lo es” (Muñoz Molina, 2004), y que el lector se sintiera partícipe del relato. Lo que Muñoz Molina desea es representar la realidad mediante la palabra, dibujarla con la misma inmediatez y precisión que un dibujo. Pretende captar al instante las sensaciones visuales, olfativas, sonoras y gustativas de la realidad. Es un intento de atrapar el tiempo que se escapa.

Él no quiere escribir un libro, sino algo más “primitivo”, para ello toma como modelo a Herodoto¹¹¹ –padre de la historia y de la prosa-. Herodoto recogió en sus libros de viajes las impresiones de lo que iba viendo en ellos. Muñoz Molina, como él, quiere contarlo todo. Para ello el autor debe ajustarse a cuatro máximas, caminar, mirar, escuchar y contar. *Ventanas de Manhattan* es una obra en la que el escritor cumple estos cuatro requisitos. Responde a la concepción que tenía Stendhal de la literatura, “un espejo opuesto a lo largo del camino”. Muñoz Molina nos relata lo que ve, escucha, huele, y siente en sus caminatas.

Ventanas de Manhattan es un tipo de narrativa que nos demuestra que todo lo que nos encontramos en nuestra caminata merece la pena ser contado. El ritmo de la prosa se ajusta al ritmo de los pasos. Caminar es la mejor manera de conocer la

¹¹¹ En la conferencia que dio en el Instituto Cervantes de Nueva York, exponía claramente sus intenciones narrativas a la hora de enfrentarse a la redacción de esta obra.

realidad, “La caminata es una forma de conocimiento y una manera de vivir, un ejercicio permanente de aproximación y de lejanía. El cuerpo entero, el alma, la imaginación, la mirada, la atención, el recuerdo, se conjugan en una sola tarea.” (p. 174) Mientras camina mira, escucha, huele, incluso saborea la realidad. Los cuatro sentidos intervienen. Sólo el tacto quede relegado. En Nueva York el tacto no se “ejerce mucho (...) uno parece que no mira, pero parece trazar la trayectoria de sus movimientos para no rozarse con nadie, para detenerse en el límite exacto de toda cercanía, mirando de soslayo, moviéndose de costado, murmurando “excuse me” (p. 176).

La referencia a la caminata es constante ya desde los primeros capítulos, “Me gustaría acordarme de cada una de mis caminatas y de todas las ventanas a las que me he asomado en Manhattan” (p. 21) El autor se convierte en nómada curioso al que todo le interesa y que se acaba reconociendo sobre todo en los otros nómadas, los chalados, los vagabundos, que como él se mueven despacio, sin nada que hacer.

Esta obra se adscribiría a la tradición de narradores que escriben mientras caminan, como Baudelaire en su obra *Spleen de París*. Es un tipo de narrativa que ya descubrió en sus inicios en Granada, *El Robinsón urbano* o en *Diario de Nautilus* son dos claros ejemplos de ello, y que de nuevo retoma en *Ventanas de Manhattan*. “Lo que he hecho con este libro es volver a lo que yo empecé haciendo en Granada cuando escribí *El Robinsón urbano*” (Juan Vellido, 2004, 1). Muñoz Molina quiere librarse de la obligación de ser un escritor que siga un orden, un escritor encerrado y rutinario. Quiere ser libre, por ello dedica parte de su tiempo a escribir fuera, en la calle, en cualquier sitio. Esto le permite escribir sin distancia y captar el impresionismo de lo que vive.

Hay lectores que piensan que se trata de una obra “rollo”, en la que no cuenta nada, que no tiene un orden, ni unos personajes, y en la que no pasa nada interesante. Pero el arte de Muñoz Molina radica precisamente en eso, en escribir una obra sobre nada, sobre lo que es la vida misma. En la gran mayoría de los casos ni siquiera nos paramos a “vivirla” con plenitud; mirando escuchando, oliendo... en una palabra, sintiendo lo que nos rodea, disfrutando de ello; mirando hacia fuera y hacia adentro al mismo tiempo. Él quiere hacer una obra cercana a la de sus maestros -Flaubert o Pla- y por eso cuenta cualquier cosa en cualquier momento, tal como surge.

Los escritos musicales de Muñoz Molina fueron el punto de partida que le dio la idea a Luis Suñén. Es cierto que la música es un hilo conductor, pero no se trata sólo de un conjunto de ensayos acerca de ella, sino que son esas notas recopiladas por el autor a raíz de sus viajes a ese lugar mito de la modernidad, las que le han servido para la construcción de su obra. Entre estas impresiones figuran, como no podía ser menos, las que le produjeron el atentado del 11 de septiembre. Éstas son uno de los núcleos temáticos de los ochenta y siete capítulos o secuencias¹¹² de variada longitud, escritas con orden temporal cronológico: desde su primer viaje, hasta el regreso del último. Así pues un proyecto, que tuvo su origen en el interés del editor y amigo por sus escritos musicales, se fue decantando hacia una especie de dietario de Nueva York en la que todo cabe, desde una noche de insomnio de su primer viaje, hasta la desorientación de quien no sabe donde se encuentra tras pasar varios meses de estancia en una ciudad totémica para él y regresar a su vida cotidiana.

¿DIETARIO O CRÓNICA PERIODÍSTICA?

De nuevo acudimos a las palabras de los internautas para sondear a qué género adscriben la obra. “El libro escrito en pequeños pasajes, o artículos, como los que puede escribir en los periódicos en la edición dominical. Eso ayuda a su lectura, pues si un texto aburre, en seguida llega el siguiente” comenta uno. “Describir el argumento en un ensayo es imposible y más cuando está compuesto de pequeños retazos de un Diario personal reflejado a modo de artículos. Cada uno de ellos es diferente”, expone otro. “Un buen ensayo para dejarse atrapar. Los ensayos no son como las novelas, pero hay algunos, como éste, que también agudizan la imaginación y no dejan indiferentes a los lectores”, leemos que dice otro. “Como decía en mi comentario anterior *Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina, no es una novela, es más bien un híbrido que combina crónica, ensayo, libro de viajes y testimonio directo, con una dosis importante de introspección y de reflexión”, dice muy acertadamente un lector. “No hay novela en estas páginas pero si una narrativa de autor y personaje, fundidos en un claro alter ego (...) *Ventanas de Manhattan* no es una novela, pero si un relato sostenido del autor protagonista que nos ofrece un pensamiento coloreado por la mirada...”. Evidentemente

¹¹² La terminología que usaremos será indistinta ya que, es innegable que la narrativa filmica es predominante en toda la obra.

hay lectores que están más despistados, que la catalogan de “rollo porque en ella no pasa nada”, de “novela sin argumento”, de “trozos sin relación entre sí”. Pero como hemos podido comprobar, no pocos de los lectores aciertan en sus apreciaciones.

Como podemos constatar por las palabras de los internautas, el primer impulso de quien lee esta obra tiene que ver con la fusión del testimonio, autobiografía y narración. “¿Quién de los lectores no diría hallarse ante una novela al caer en la red del primer párrafo del libro, de una fuerza narrativa que parece anunciar una poderosa fábula decimonónica?” (Santos Sanz Villanueva, 1). Es cierto, cuando leemos, “La ventana daba a un patio interior grande, oscuro, con ventiladores y máquinas que rugían...” creemos hallarnos ante una novela en la que el protagonista se nos presenta ante la ventana de la habitación del hotel.

Pero cuando seguimos la lectura, vemos que la cosa no sigue por ahí, pero tampoco se aleja de ello por completo, pues a lo largo de toda la obra, la presencia de una voz en primera persona, que identificamos con el propio autor (quien, por cierto nunca da su nombre propio, ni el de los suyos), y que podría ser, y de hecho lo es, la de un narrador que escribe la novela de una ciudad y de un tiempo.

No es la primera vez que Muñoz Molina utiliza la figura del narrador protagonista que realiza una confesión directa, la hemos encontrado en *Ardor guerrero* y, de nuevo la volvimos a encontrar en el capítulo final de *Sefarad*¹¹³, obra que tiene mucho que ver con su indagación neoyorquina, que confirma de nuevo el carácter unitario de la escritura de Muñoz Molina.

Es evidente que tenemos un narrador personaje de la narración, unos avatares que responden a unas coordenadas espaciotemporales, pero ¿estamos ante una novela?, Si por novela atendemos a la definición que se recoge en los diccionarios, o en los manuales de estética, es evidente que no. Si por novela admitimos un ámbito más amplio de obras, en el que podemos adscribir no pocas de las obras de la nueva narrativa, podemos

¹¹³ Las coincidencias entre *Sefarad* y *Ventanas de Manhattan* deben subrayarse porque ilustran el sentido de este nuevo acercamiento a la gran ciudad americana. Al margen de las similitudes en algún pasaje (la visita a un museo perdido de la ciudad). Ambas guardan bastante semejanza a causa de una común preocupación por el motivo del exilio y por la extensa evocación de la tierra natal.

aventurarnos y decir que “sí”, pero un sí entrecomillado, ya que la novela responde a una necesidad de totalizar el mundo. La novela tiende a poner orden y no deja que las cosas queden abiertas. La novela siempre fue un género fronterizo ya desde que la creara Cervantes, en ella dominan dos fuerzas, por un lado la necesidad de contar con un cierre, y por otra la de abarcar el mundo.

Muñoz Molina tiene la pretensión de abarcar el mundo, pero no quiere hacerlo con un género que le cierra puertas, que le pone cotas. A él le gusta contar lo que se ve día a día en las calles, y al mismo tiempo dejarse llevar por sus recuerdos. Quiere sentirse con la libertad de escribir donde y sobre lo que le apetezca. Como ya hiciera en su primer libro en el que recogió una tarde de verano paseando por el Zacatín hasta los personajes que paseaban por la ciudad de Granada, ahora quiere hacer lo mismo, él mismo nos lo confirma: “Lo que yo he hecho ahora es pasearme por Nueve York como me paseaba por Granada hace años” (Juan Vellido, 4)

En la conferencia pronunciada en el Instituto Cervantes de Nueva York, él confiesa que no se trata de una novela, aunque sí responde a un impulso narrativo. Se trata más bien de unas confesiones personales filtradas a través de las experiencias que tiene en la ciudad. En la misma conferencia comparó su cuaderno, en el que iba tomando notas con un calendario, cada hoja en blanco era como un día que tenía que ir rellenando, ¿está insinuando que se trata de un dietario?.

El material con el que cuenta ya es en sí mismo muy narrativo, por lo que no siente la necesidad de inventar nada. En la obra no hay nada de ficción, salvo el trabajo de reelaborar los materiales -que en sí mismo es algo propio de la ficción-, pero si por ficción entendemos relato producto de la imaginación, es evidente que no lo hay. En la entrevista concedida a Juan Vellido, Muñoz Molina comenta que en España se suele confundir narrativa con ficción, es cierto que hasta hace unos años así era, pero afortunadamente, también en este ámbito de la literatura estamos equiparándonos a la literatura inglesa y americana. “A mí me gusta mucho contar y leer narrativa, pero la narración no siempre tiene por qué ser ficción. El gran periodismo americano, o el gran periodismo que se hacía en España en los años veinte y treinta, el que hacían Chaves Nogales, Julio Camba o Josep Pla, era un periodismo narrativo o de ficción” (Juan Vellido, 4).

Estamos ante una obra localista. La fuerza con la que nos transmite la vida cotidiana de la ciudad es tal que nos hallamos ante un retrato costumbrista, en el que nos muestra en ocasiones la vida placentera de la ciudad, el goce de tomar un café o de disfrutar de sus abigarrados mercados, sin olvidarse de la parte sórdida que hay en ella. En la secuencia doce Muñoz Molina reivindica el derecho que tiene todo artista a ser localista, a ser costumbrista. Algo que aquí en España parece que es de mal gusto. “En España el pero insulto que puede recibir quien escribe libros o hace películas, quien se dedica casi a cualquier forma de arte, es que se le llame localista, o costumbrista” (p. 55).

En Nueva York, y admirando las obras de pintores, escultores, escritores y cineastas que han dedicado su obra a escenas cotidianas de esta ciudad, se da cuenta que, ser localista no es un defecto, y de que a estos escritores nadie los considera como tales. Por lo que el costumbrismo, o el cosmopolitismo, no depende de que se hable o no de lugares locales, sino, de que estos lugares sean más o menos conocidos. Ha perdido el miedo a contar las cosas que tiene cerca a riesgo de ser acusado de costumbrista, o de provinciano. Por ello constantemente hace referencia a lo que se ve a diario y a los recuerdos de su vida en Mágina-Úbeda. El universalismo lo pone la mirada de quien escribe, no el asunto sobre el que se trata.

Ventanas de Manhattan son verdaderos cuadros escena y de hecho muchas veces nosotros vemos a través de los cuadros-ventanas de exposiciones que el autor visita. En todos ellos destaca la capacidad que Antonio Muñoz Molina tiene para observar, para plasmar hasta el más mínimo detalle llevando a cabo asociaciones sorprendentes que constituyen greguerías absolutas.

En *Ventanas de Manhattan*, alguien recuerda y cuenta haber llegado a Nueva York poco antes de 2001 para pasar una estancia de varios meses ejerciendo la docencia. En este libro, el narrador que paseó y que ahora evoca y escribe es alguien que en realidad no se identifica, pero en quien adivinamos a una persona que tiene su vida hecha en España, a un escritor afamado, a quien precisamente esa fama la impide ser él mismo. Y que en las calles de esta ciudad pasa a ser absolutamente desconocido y en sus ensoñaciones de paseante solitario se siente un Don Nadie.

Así pues podríamos tomar la obra como una guía urbana, redactada por alguien que sólo se identifica con los pronombres de primera persona, alguien que esté viajando con su esposa, de la que tampoco dice el nombre; pero que generalmente camina, mira, escucha, saborea la ciudad solo. Podríamos efectivamente considerar la obra como un libro de viajes sobre una de las ciudades más visitadas del mundo. Pero no es exactamente eso. A diferencia de los verdaderos libros de viajes, *Ventanas de Manhattan* carece de juicios morales sobre lo que está viendo ante sus ojos. Son acuarelas o fotografías hechas con la literatura, en las que aparece todo sin un orden aparente, como dictadas por alguien que domina su mano.

En caso de que admitiésemos que se trata de un libro de viajes, se trataría de una obra claramente influenciada por los reportajes y las crónicas periodísticas, al estilo de Gide, Orwell, Henry Miller, Dos Passos, Claudio Magris, o en las letras españolas, de Pla. Autores que componen su “libro de viajes” sin trabas ni pautas fijas, aplicando su voluntad de estilo, en el que trasciende la manera informativa de lo que va observando. En ellos encontramos, como encontramos en Muñoz Molina agilidad, eficacia, rasgos propios del periodismo, y libertad expresiva propia de la literatura.

En la mayoría de las secuencias aparece el carácter reflexivo, la exploración del “yo”, la reconstrucción de sí mismo. Predomina el uso de la primera persona sobre la impersonal “se” o “uno” y sobre la tercera, que sólo usa en contadas ocasiones, cuando describe alguna de sus visitas a museos. Él mismo ha confesado que es en esa ciudad en la que recupera su verdadera identidad, en la que gracias al anonimato que le proporciona, puede ser él mismo. Las constantes referencias a su pasado; a su infancia y adolescencia en Úbeda; a sus padres y sus vidas; a sus lecturas y a las pasiones que sentía cuando descubría nuevas obras o estudiaba inglés; a los nervios previos a las citas con los editores. Este recordar incesante desde una ciudad que es una constante en su obra y en su biografía, le permiten reencontrarse.

Pero no sólo es el recordar lo que nos muestra la presencia del autor, los lectores en todo momento lo sentimos a él presente en la obra, y en ella ha incluido un vínculo sentimental con la ciudad. El subjetivismo de la obra es evidente. Como el resto de las obras de Muñoz Molina, ésta también responde a dos direcciones, por un lado la de mirar el mundo de sus orígenes, un mundo que ya no existe y que el recrea

en su obra, de ahí los abundantes recuerdos que la pueblan. Pero al mismo tiempo la otra dirección es la de mirar hacia lo que él soñaba cuando era adolescente, huir, asomarse al mundo y romper día a día con su destino. El deseo de salir y conocer lo desconocido.

En toda la obra hallamos referencias constantes a este narrador innominado que toma nota en su cuaderno de lo que ve, de lo que conjetura o vislumbra conforme vagabundea. En la obra se hace explícito el narrador, pero también los actos de mirar, de fantasear y de escribir. No sólo se cuenta, sino que, además, se dice que se cuenta. Ese narrador innominado del que hablamos ¿es el propio autor? O se trata de un ente de ficción como ocurre en *Sefarad*? De ser así, podríamos llegar a pensar que estamos, como en el caso anterior ante una autoficción. Pero pensar esto sería quizás ir demasiado lejos en nuestras deliberaciones.

■ *El dietario. Mirando hacia afuera y hacia adentro.*

¿Cuál es el resultado de las notas recogidas casi febrilmente, y de su posterior elaboración tiempo después? El resultado es una reflexión sobre la propia mirada creadora, un asunto decisivo y constante en la obra de Muñoz Molina, que ya encontramos en *El Robinson urbano*, en *Diario del Nautilus*, en *Córdoba de los Omeyas*, en *La huerta del Edén*, en *Las apariencias*, en *Escrito en un instante*, en *Las gafas de Pla* y en *La vida por delante*. Casi todos ellos son el resultado de las crónicas periodísticas que aparecieron originariamente en las páginas de un periódico. Crónicas de ciudades reales y fantasmagóricas evocadas por un narrador, que no se desvela directamente, pero que dice que ve, camina, reflexiona...y al que sospechamos calco del autor.

En estas obras, como en la que estamos analizando encontramos al mejor Muñoz Molina, aquel que se expresa dando voz a un observador que narra con delectación y morosidad escenas, secuencias, situaciones cotidianas o culturales. El Muñoz Molina dietarista. No es extraño que se sirva del tópico literario del Robinsón y que este mito reaparezca constantemente en sus obras.

Ventanas de Manhattan enlaza así con la primera de sus obras dietarísticas, *El Robinsón urbano*, ambas emulan las obras de sus grandes maestros, *Confesiones*

de Quincey, *Spleen de París* de Baudelaire, *Ulises* de Joyce, *La ciudad automática* de Camba, *Poeta en Nueva York* de Lorca o *Pruebas de Nueva York* de Moreno Villa. Son autores a los que repetidamente ha confesado admiración y a quienes debe en gran medida el que haya escrito este tipo de obras de carácter dietarístico. Muñoz Molina se presenta como un paseante sin rumbo fijo, lo que Andrés Soria Olmedo llama un *flâneur*, el curioso con el que se relaciona el nacimiento de la novela moderna, “el *flâneur*, paseante curioso, puede desdoblarse en vigilante y sospechoso, en perseguidor y perseguido” (Andrés Soria Olmedo, 1998, 117).

En “Escuela de Robinsones” el primero de los textos de *El Robinson urbano*, escribía Muñoz Molina, “La mejor literatura de la modernidad la han escrito grandes robinsones urbanos. Para escribir sus *Confesiones*, De Quincey tuvo primero que morir de hambre y desolación en las aceras de Oxford Street, madrastra del corazón de piedra. En una América que ya prefiguraba la locura de *Metrópolis*, Edgar Allan Poe vio en medio de las calles a una criatura más temible: el hombre multitud. En París, hacia mitad del siglo pasado, Baudelaire reunió las voces de Allan Poe y de De Quincey y supo reconocer la tiranía del rostro humano infatigablemente repetido en las multitudes y en los espejos de las calles, pero también descubrió el territorio de un vasto paraíso artificial: el placer, absolutamente inédito hasta entonces, de recorrer la ciudad sin ir a parte alguna y sin tener otra compañía que la propia voz en la conciencia” (Muñoz Molina, 1984, 13). En esta obra se pone a la altura de Joyce y de Baudelaire de quienes él se confiesa gran deudor y a quienes pretende emular al decidirse por escribir este tipo de obras dietarísticas.

De las cinco obras narrativas que aquí analizamos. *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *El viento de la Luna* y *Ventanas de Mahattan*, es ésta última, la que se adscribe con mayor exactitud a la definición de dietario que dábamos al comienzo. Se trata de una obra en la que la escritura fluye libre, cuyo eje es la mirada del autor dirigida hacia el mundo circundante, buscando su comprensión y explicación. Obra plagada de reflexiones intelectuales, políticas y sociales, llena de referencias culturales, nos muestra su personalísima visión de lo que le rodea.

Frente a la novela tradicional -que tiende a controlar lo narrado y a darle una estructura cerrada-, en esta obra, la escritura está menos elaborada, más abierta en la que la narración fluye como la vida misma que transita por ella. Tan sólo tiene que

plasmar lo que pasa ante sus ojos en sus paseos diarios, él va con su cuaderno anotando lo que ve, “contar cualquier cosa y en cualquier momento”, esta es la máxima de los narradores que caminan mientras escriben, o viceversa, que escriben mientras caminan.

Antonio Muñoz Molina, como la gran mayoría de los escritores de dietarios, se sirven de ese cuaderno de notas en el que van anotando sus reflexiones, la vida cotidiana, e incluso resúmenes de noticias que le han resultado impactantes, para luego traducirlas en fragmentos de una obra dietarística. Esta imagen del autor tomando notas en su cuaderno aparece en numerosas ocasiones a lo largo de la obra. De forma insistente, el autor comenta que sale de casa acompañado de su cuaderno y su rotulador, o que en la mochila sólo lleva su cuaderno de tapas azules, o que está sentado en la terraza de un café y pretende retener el instante que está viviendo, “camino casi sin rumbo por la ciudad con la mochila al hombro y un cuaderno de hojas blancas y tapas azules guardado en ella (...)” (pp.113-114); “con mi mochila al hombro, en la que llevo las pocas cosas que me hacen falta, sobre todo mi cuaderno y mi rotulador (...)” (p. 151); “el cuaderno va conmigo y no pesa nada, me acompaña a todas partes, perro fiel de mi alma (...)” (p.160). En la secuencia sesenta y siete se presenta a sí mismo sentado en la terraza de un café abriendo su cuaderno, nos narra hasta sus más mínimos movimientos, contándonos lo que pretende hacer: recoger el momento con la mayor fidelidad que las palabras le permiten, igual que hace un pintor con unos trazos de lápiz, detener esa imagen en su cuaderno.

Mientras que las obras dietarísticas anteriores fueron escritas pensando en una colaboración con algún diario español, y posteriormente el autor efectuaba una selección; en este caso, estamos ante la obra pensada, no como una colaboración, sino como un todo. No se trata de una recopilación posterior, sino de un conjunto de secuencias-capítulos que forman una obra completa, tenemos entre nuestras manos un dietario-novela. Si, como decíamos antes, por novela tenemos una visión más amplia de la tradicional, tal vez sería pretencioso por nuestra parte considerarla dentro de lo que Franco Moretti ha denominado “obra mundo”, como lo es el *Ulises* de Joyce.

En ocasiones anteriores, ha partido de una reflexión recogida en uno de sus dietarios, y la ha replanteado como una narración más o menos corta, llegando incluso a escribir una novela de la fusión de varios de estos fragmentos de sus

dietarios, como en *Plenilunio*. Este no es el caso de *Ventanas de Manhattan*. Ahora estamos ante una historia, la de Manhattan que vemos pasar ante sus ojos, que son las ventanas a las que nos asomamos para ver, para sentir el bullir de esta ciudad.

Antonio Muñoz Molina hace lo mismo que hicieron Lorca, Baudelaire, Quincey, Cavafis... y que ya hiciera en su primera obra, recorre la ciudad, a deambula sin rumbo fijo, y a recoge con las “pinceladas” de sus palabras lo que ante él se muestra, procurando transmitirlo fielmente al lector; sin aportar interpretación alguna, aunque es obvio que el objetivismo, en este tipo de obras no puede darse, dado que, como hemos indicado, un dietario no es sino la proyección del yo del autor en la realidad circundante y no olvidemos que son razones personales -su atracción hacia esta ciudad-, las que le llevan a escribir su obra.

Es pues un dietario, pero su concepción, y su publicación es la de una auténtica novela, con sus personajes, su tiempo, su espacio, su trama, su narrador. Ya en su primer párrafo, como hemos indicado, de una gran fuerza narrativa, el yo del narrador-protagonista nos arrastra a seguir leyendo la historia de la ciudad. Nos hallamos ante una novela cuyo protagonista es aparentemente el narrador, el propio autor. Decimos aparentemente, porque en realidad, el protagonista es colectivo, como en *La cartuja de Parma*. En nuestro caso es la ciudad de Nueva York la que protagoniza todas y cada una de los capítulos o secuencias de la novela. Es la ciudad del siglo XX, la ciudad de la modernidad, ciudad mítica para las distintas generaciones.

Ya hemos señalado un rasgo que comparten sus dos últimas grandes obras: *Ventanas de Manhattan* y *Sefarad*, pero podemos señalar otro, ambas son producto de una concepción del género, no como un compartimiento estanco, sino como un híbrido, una mezcla entre novela, dietario, el libro de memorias, ya sean propias o ajenas, el ensayo, y, en el caso de *Ventanas de Manhattan*, el libro de viajes, emulando los libros de viajes del XIX. En ambas hay una mezcla de reportaje periodístico de investigación, de reflexión densa, característica del ensayo, de la introspección de las memorias. Son obras que podríamos definir como propias de la “metaficción historiográfica” o de la “non fiction”.

Se trata de literatura sin ficción, pero en ella hay una alta dosis de creación. Muñoz Molina en realidad al escribir sobre la ciudad de Nueva York, la está “creando” en el sentido que los creacionistas daban al poder de la palabra literaria. Muñoz Molina no escribe sólo un libro de viajes, ni una guía turística, ni un libro de memorias de sus experiencias en las repetidas visitas a la ciudad, sino que inventa, crea una ciudad que no por estar construida con las palabras es menos verdadera.

■ *Crónica periodística*

Más arriba citábamos una palabras de Muñoz Molina, en las que se confiesa admirador del gran periodismo americano, y del periodismo que hacían en España figuras como Chaves Nogales, Julio Camba y Josep Pla de quienes aprendió el oficio de mirar y contar lo que pasa ante sus ojos, un periodismo narrativo o de ficción. Y esto es lo que encontramos en *Ventanas de Manhattan*. Es cierto que estamos ante un dietario, pero, no es menos cierto, que el mundo de la información tiene mucho que ver con esta obra.

Muñoz Molina ha estudiado la carrera de Periodismo y es un gran amante de los periódicos ya sea como lector, ya sea como asiduo colaborador en ellos, ya sea como escritor que publica en sus páginas sus obras por entregas. A lo largo de la obra, encontramos numerosas veces a un Muñoz Molina lector de periódicos. Se nombran dos grandes periódicos americanos que Muñoz Molina suele leer haraganeando en un café o en el desayuno en su casa, *The New York Post* y *The New York Times*. “*The New York Times* el placer de periódico que te cuenta el mundo, el placer de conocer la complejidad abrumadora del mundo” (Antonio Caño, 2004, 3) Este periódico es todo un símbolo del buen periodismo y de la ciudad de Nueva York.

Hablando en términos generales, toda la obra es en sí misma una crónica periodística de la ciudad e Nueva York. Muñoz Molina no se limita a contar lo que sucede ante sus ojos, sino que interpreta lo que ve, y las sensaciones que experimenta también forman parte del relato. Por otra parte, en ella hay todo un núcleo de diez secuencias que están basadas en las crónicas que hizo para el periódico *El País* durante y después del 11-S. Podemos comprobar que estas secuencias conservan el entronque con lo temporal de la crónica. Muñoz Molina siempre hace referencia al momento del día en que la está escribiendo. Están escritas el mismo día del atentado por la mañana, por la

tarde, por la noche, al día siguiente, a los pocos días. Se trata de unas secuencias en las que Muñoz Molina nos va informando de lo que ocurre en la ciudad durante esos días. Pero no es una información fría y objetiva de los acontecimientos, sino que como crónicas, su alcance llega más allá de la pura información, del simple reportaje.

Muñoz Molina se desplaza por las calles de la ciudad y, con su rotulador, como si de una cámara fotográfica se tratase va retratando las calles en las primeras horas, llenas de personas anonadadas e incrédulas; por la tarde-noche vacías y silenciosas. Al día siguiente se desplaza hasta el lugar de los hechos como un reportero y nos relata como palidece la luz, como las personas van con máscaras o pañuelos, como asciende el humo y se extiende junto con las cenizas por todas partes...

La descripción de cámara fotográfica o de cine, es un verdadero *tráveling*. El espacio donde han sucedido los acontecimientos está descrito directamente, con el propósito de situar al lector ante un panorama completo del lugar. Se trata de descripciones figurativas, “hay como una peregrinación multitudinaria por las aceras, que va adquiriendo una dirección precisa, hacia el norte (...) Han cerrado el metro, los pocos taxis que pasan están ocupados, y la gente camina con decisión y en silencio. (...) Una mujer sale de una tienda cargada con bolsas de comida. Dos chicas muy morenas y gordas van calle abajo (...) pero el tráfico es fluido, a pesar de todo los coches van tal vez más rápido de lo normal.” (pp. 82-83). Una descripción pensada para suscitar en el lector un efecto de verosimilitud realista por medio de la precisión en el detalle y de la armonía narrativa del conjunto. En este tipo de descripciones encontramos la exhaustividad de un periodista que se mantiene fiel a los hechos documentados, pero también hallamos una veracidad literaria que nos transporta a los lectores al lugar.

No estamos ante una información objetiva. Es cierto que, como él dice, no añade nada, pero es precisamente el elemento personal el que se advierte, ya porque Muñoz Molina comenta, amplía y ordena los hechos a su manera; ya porque, aunque las crónicas sean informativas, ha puesto en ellas un lirismo sutil, una dialéctica y un tono característico que vienen a ser el estilo de su esencia misma. En estas secuencias encontramos comentario e información; es la referencia del atentado en relación con las ideas y las vivencias del autor. Estas diez secuencias son información comentada o más bien, el comentario como información.

Pero no sólo estas secuencias son las únicas crónicas que hallamos en la obra, hay otras que también son verdaderas crónicas o reportajes. Por ejemplo, la secuencia treinta y ocho en la que nos relata el “gran desfile del Columbus Day” del día 12 de octubre. De nuevo el reportero, el periodista sale a la calle y recoge en su cuaderno la instantánea de ese desfile. En este caso estamos ante una crónica paródica de lo que sus ojos incrédulos están viendo, “los uniformes italianos tienen de por sí una parte tan considerable de disfraces que no se pueden definir los límites entre la formalidad y la parodia” (p. 155).

Toda la secuencia está escrita en un marcado tono de parodia, ante nuestros ojos desfilan la “majorettes”, los soldados italianos, bomberos jubilados, disfraces del Rey León, basureros, las carabelas de Colón...El espectáculo se despliega ante nuestros ojos, “hay banderas, uniformes, himnos, pero todo se disuelve en un espectáculo desordenado y paródico” (p. 155). Esta crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa del Columbus Day. En ella se narra y, al propio tiempo, se juzga irónicamente lo narrado.

La secuencia cuarenta y tres es una crónica de una caminata. Podríamos pensar que es un reportaje, pero, no es reportaje puro, porque en éste, en principio y salvo casos excepcionales, no se admite el comentario, sino que impera el relato escueto de los hechos. Y en las páginas en las que Muñoz Molina nos comenta sus caminatas, encontramos su interpretación, el disfrute que él siente cuando camina y conoce el mundo. Siente los olores, los ruidos, la música, los sabores y los colores de los que le rodea. Incluso llegamos a oír las palabras de los transeúntes que se cruzan con Muñoz Molina. Éste, en un intento de fidelidad, las toma y reproduce, “Mira, chico, dónde tú vas a pasar el Thanksgiving” “A mi me da igual, lo que yo quiero es comer puelco y no pavo”, comentan dos hispanos en un jugoso español de Cuba o de Santo Domingo. Tan importante es la descripción figurativa de los hechos, como el estilo elocutivo y la fiel anotación de las palabras textuales que se dicen a su alrededor.

Ventanas de Manhattan es un relato periodístico, pero no de un periodismo omnisciente y objetivo, sino de un periodismo en el que Muñoz Molina opina. Muñoz Molina realiza toda una labor de documentación mediante la observación personal de su entorno a lo que añade una atenta tarea de reflexión y de interpretación. Cuando leemos las páginas escritas por Muñoz Molina, creemos estar ante páginas de un gran novelista como las de Flaubert, Tolstoi, o los relatos de Capote, o de Mailer, por su transparencia

y verosimilitud propia de las grandes novelas realistas y del nuevo periodismo americano.

Muñoz Molina no se manifiesta neutral ante la realidad que nos presenta, sino todo lo contrario, la experiencia autobiográfica -que no es una finalidad en sí misma-, es el cauce para conocer desde dentro y a fondo la realidad. Muñoz Molina es el narrador protagonista que confiere a la obra una vivacidad, una autenticidad y una capacidad de convicción irrefragable.

ANÁLISIS FORMAL

Nos hallamos ante una prosa a la que ya nos tiene habituados Muñoz Molina; una prosa de párrafo amplio –cada secuencia es un párrafo llegando a tener más de diez páginas de extensión algunas-; una prosa llena de subordinadas;¹¹⁴ una prosa proclive a la utilización de conjunciones copulativas encadenadas; una prosa rica en largas enumeraciones, que se deja llevar hasta el énfasis; una prosa musical, con un ritmo mental bien recreado por oraciones barrocas; una prosa argumentativa, propia de textos con un trasfondo moral; una prosa en la que observamos la clara influencia de dos de sus maestros, de Proust por la longitud y el estilo ondulado de sus frases, pero también por la precisión de las mismas, en las que no cabe florituras ni vaguedades; y la de Juan Ramón Jiménez del que toma esa máxima de “Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas”, es decir, Muñoz Molina usa la palabra justa en el momento exacto.

Pero a pesar de ser una prosa argumental, una prosa oratoria, es una prosa que acoge la imagen poética, el rasgo impresionista, el impacto de la luz y el color (abundan los adjetivos cromáticos) y la melancolía de las emociones rescatadas del pasado-el escritor adulto recupera al escritor adolescente de provincias-. Todo ello se consigue con un juego de miradas, hacia el exterior y hacia el interior. Muñoz Molina es al mismo tiempo un curioso que mira a través de las ventanas, y un ser reflexivo que reflexiona sobre sí mismo. Esta vertiente analítica funciona como puente hacia el paisaje interior del

¹¹⁴ Es muy normal encontrarnos en un mismo punto y seguido enumeraciones por asíndeton o por polisíndeton, enumeraciones de subordinadas adjetivas de participio, yuxtaposiciones, adjetivas de participio, adjetivas de relativo, subordinada adverbial de finalidad, adjetiva de relativo, coordinadas, adjetivos enumerados, todo ello a lo largo de catorce líneas (p. 44-45)

autor en el que encontramos una de las mayores afirmaciones de vitalismo de las letras actuales.

El léxico de la obra es una clara muestra de ello; con frecuencia aparecen las palabras plenitud, gozo, celebración o felicidad. Se trata de una clara voluntad de disfrutar la riqueza del mundo, que le llega por los sentidos, por el cultivo de la sensibilidad y que surge gracias a una mirada múltiple, una mirada sorprendida, tierna, crítica, rebelde... *Ventanas de Manhattan* está impregnada del tópico clásico *carpe diem*. Este disfrute justifica la abundancia del canto un tanto ramoniano de la ciudad. Pero la belleza estética no le oculta las aristas de la ciudad, y en un tono lorquiano las va destacando con un cierto tono elegíaco.

- *Coordenadas espaciotemporales.*

- La temporalidad

La temporalidad de los hechos que vive nuestro autor está ligada a la de los acontecimientos vividos en su pasado más reciente. Asistimos a un tiempo de las cosas un tanto épico en el que se entrecruzan el vivir de la experiencia íntima, de Muñoz Molina y el revivir de sus recuerdos, con el vivir de los acontecimientos cotidianos en sus viajes a la ciudad de Nueva York. Dado que son hechos pertenecientes a su pasado podría haber usado el pretérito perfecto simple, tiempo habitual en la narración del pasado. Pero Muñoz Molina lo rechaza ya que este tiempo verbal presenta lo narrado con distancia respecto al presente y lo aleja del lector. Se trata de un tiempo verbal que expresa hechos ya superados en el tiempo por el narrador; y los que en esta obra nos relata, no son hechos ni mucho menos superados, sino sentidos latentes en el presente.

Tanto la estructura como el estilo de *Ventanas de Manhattan* responden a un propósito muy evidente, que el propio autor declara en la secuencia sesenta y siete, “miro y escribo. Me gustaría que la mano avanzara sola y automática para que los ojos no se apartaran ni un segundo del espectáculo que alimenta la inteligencia y la escritura” (p. 293) De ahí que salvo las primeras secuencias en las que relata viajes más alejados, y salvo intervalos rememorativos frecuentes, aunque no demasiado extensos, en los que aparece el pretérito imperfecto; el resto de la obra está redactada en presente, en presente actual o habitual. Un tiempo verbal que acrecienta la sensación de vida fluida, de vida

multiforme y que promueve la multiplicidad de experiencias y sensaciones. Incluso la descripción de las obras de arte o de los conciertos a los que asiste o de los objetos menudos que recorre con su mirada en museos o galerías, está realizada desde la perspectiva de un presente que actualiza la experiencia del pasado.

La narración comienza con el pretérito imperfecto, “la ventana daba a un patio interior grande...” (p. 9) y su uso continúa durante las cuatro primeras secuencias en las que Muñoz Molina rememora su primer viaje. De este modo a los lectores nos da la impresión de hallarnos ante un tiempo no superado, que es acercado por su autor con el doble valor temporal del imperfecto, “Me despertaba, extraviado en el tiempo...” “yo no encendía la lámpara de la mesa de noche...” (p. 10) Este tiempo verbal es el usado por los narradores de cuentos “había una vez... En el castillo vivía...” Ello les permite que lo narrado se presente como una proyección ante los ojos del lector. Asistimos a una ensoñación del pasado de nuestro autor.

Los cuentos, como las memorias no son textos meramente narrativos, sino que su narración es aún tiempo descriptiva. “estudiaba en un plano las líneas rojas y azules de los trayectos de los autobuses y del metro pero no entendía gran cosa en aquella maraña geométrica...” “El aire caliente del metro subía de los respiraderos...” “La puerta seguía abierta, el autobús temblaba con el motor en marcha, y yo permanecía alelado delante del conductor (...) varias filas de pasajeros me miraban con curiosidad despectiva...” (Pp. 15-16-17) Como vemos, Muñoz Molina hace uso del pretérito imperfecto tanto para la evocación de los hechos, como la de los elementos y la de los sentimientos. Esta elección se debe al evidente carácter descriptivo que presenta esta memoria del pasado. De este modo, consigue que perdure la impresión que recibió el autor al vivir estos instantes, y nos la trasmite a los lectores. Es como si se tratase de imágenes fotográficas atraídas desde el pasado y presentadas ante el lector.

En contadas ocasiones Muñoz Molina hace uso del pretérito perfecto, “mi cosmopolitismo novelero de transeúnte solo en Nueva York se trasmutó velozmente en aprieto de palurdo cuando intenté pagar el trayecto de un billete...” (p. 16) “Me armé de valor y marqué el número de la recepción...” “Así que dije *yes* y *thanks* con el abatimiento del recién llegado a un país y a un idioma, colgué el teléfono y por un momento me pareció que la luz se había apagado...” (p. 12) Como podemos ver, se trata de momentos en los que Muñoz Molina pasa de la mera contemplación a la acción, por

ello es más adecuado el uso del pretérito perfecto, de esta forma se transmite la sensación de cierta voluntad y energía en el protagonista del relato.

En la secuencia seis, el pretérito imperfecto y el presente se combinan. Con el primero Muñoz Molina nos hace llegar las impresiones que recibiera en su llegada al aeropuerto, pero prefiere el presente cuando nos relata el miedo que le producen los policías americanos de inmigración "me movería cansado u aturdido entre la multitud..." y en el mismo párrafo leemos, "Cada vez que llego y me encuentro en medio de esa vasta diputación de la Humanidad que está siempre queriendo entrar en Nueva York me imagino el Valle de Josafat y el fin del mundo, y los funcionarios uniformados que nos apacientan, nos maltratan, nos revisan los pasaportes, nos envían a gritos de una cola a otra, me parecen los ángeles guardianes de paraíso entre monetario y teológico que son los Estados Unidos" (p. 30)

En el relato del viaje en el que se encuentra con Elvira Lindo en el Waldorf Astoria los usos temporales son los mismos que en las secuencias que nos relataban el primer viaje. Abunda el uso de pretérito imperfecto combinado con el presente. "La ventana daba a la calle (...) De vez en cuando el viento traía una espesura de copos de nieve..." (p. 31) Desde su privilegiada ventana mira hacia abajo y describe al tiempo que nos relata la vida cruel que viven los naufragos de la ciudad, "estaban en todas las esquinas" "dormían amontonados" "Caminaban a lentas zancadas" "permanecían encerrados en un silencio..." "gritaban cosas, repetían versículos" "Los envolvía un hedor tan denso...", el relato descriptivo de su vida cotidiana está en pretérito imperfecto, pero pronto pasa al presente de subjuntivo y el presente de indicativo cuando pretende hacernos reflexionar sobre las injusticias sociales, "Quizá no quepa en ninguna parte del mundo tanta distancia en un espacio tan breve, entre el resplandor dorado y misterioso que fluye de las ventanas de los infinitamente ricos y la sucia penumbra, al otro lado de la avenida donde se arrebujan tirados en sus bancos los más miserables" (p. 35) Evidentemente, es mucho más impactante este tiempo verbal para apelar a la conciencia del lector que el pretérito perfecto e incluso que el imperfecto.

Durante el resto de las secuencias en que nos relata esta vivencia tan trascendental para nuestro autor, el tiempo verbal que predomina es el pretérito imperfecto, en un intento de mostrarnos que se trata de unos recuerdos significativos para él y por ello los rememora como una ensoñación, no sólo rememora los hechos, sino las sensaciones

placenteras que vivió con Elvira Lindo, visitando las obras de arte de sus pintores preferidos, llevándola a los clubes donde se escuchaba buen jazz, y sobre todo compartiendo la última noche mágica de la despedida.

A partir de la secuencia número diez el tiempo usado de forma casi exclusiva – salvo en aquellos breves instantes en que los recuerdos de su infancia surgen como una ensoñación, “con la misma respetuosa felicidad que cuando entraba de niño en las papelerías de mi ciudad natal, que olían tan delicadamente a goma...” (p. 142)- es el presente el tiempo que predomina. De esta forma, las experiencias vividas por Muñoz Molina, hace tan sólo unos años, se nos presentan ante los lectores, como vividas en el instante. Los lectores tenemos la sensación de hallarnos presentes en el momento, de vivirlas con al narrador; es la misma sensación que se siente cuando se asiste a la proyección de una película, el espectador entra dentro de las secuencias de la misma y se convierte en co-protagonista.

Si en los dos primero casos relatados predomina el pretérito imperfecto frente al predominio del presente en el resto de la obra, se debe sin lugar a dudas a que los dos viajes primeros no han sido recogidos fielmente en unos cuadernos de notas, ambos pertenecen a los recuerdos del autor y por ello son vividos como ensoñaciones, como fotogramas presentados ante los lectores con una pretendida actualidad a pesar del tiempo pasado entre el momento en que ocurrieron y el de su relato.

Sin embargo las secuencias que nos relatan los viajes siguientes, sobre todo los realizados en los años 2001 y 2002, están basadas en las notas que Muñoz Molina tomaba en su cuaderno, en su deseo de recoger la esencia del instante. Y sólo el presente es el tiempo adecuado para poder plasmar la inmediatez y variedad de lo vivido.

Mediante la combinación de estos tiempos verbales, presente, pretérito imperfecto, junto con el uso escaso del pretérito perfecto simple, Muñoz Molina consigue trasladarse a un tiempo del pasado como si de un tiempo cercano al presente se tratase. Salva las distancias temporales entre el momento de vivir estos acontecimientos y el de recordarlos. Se trata de mostrar los hechos y los sentimientos vividos de modo que perduren en el presente, o se viven en él.

■ La Focalización

Ventanas de Manhattan sin duda pertenece a lo que se ha dado en llamar “la nueva narrativa española”. El relato muestra una poderosa trabazón textual, un plan riguroso del material narrativo, se palpa el esquema, se comprueba una estructura acabada, completa, incluso podríamos decir que, desde el punto de vista temático, la estructura es circular –la obra casi se inicia con la asistencia por parte de Muñoz Molina y su acompañante a un espectáculo de jazz en la Artur’s Tavern en las calles recónditas del West Village, y se cierra con la visita de ambos a otro antro, en este caso el club St. Nick’s en las inhóspitas calles de Harlem-.

Cronológicamente hablando, también se trata de un relato con una trabazón textual. La estructura es completa y acabada, y como podremos ver, también circular, se inicia con el deslumbramiento del primer viaje del autor y se cierra con la sensación de melancolía que experimente tras el regreso de su último viaje. El protagonista, el propio autor realiza un viaje fuera de su entorno familiar, a la ciudad que para él representa desde su adolescencia la libertad, el deseo de salir de ese mundo opresivo en el que vivía, y años más tarde la “meca” prometida de la cultura. Teniendo en cuenta la compleja estructura de las obras anteriores -*El jinete polaco* o *Plenilunio* por ejemplo- llama la atención la transparencia, la nitidez, y la austeridad de esta obra.

Es evidente que hay una clara diferencia entre el tiempo externo del relato, lo que Antonio Lara llama –utilizando términos genettienos_ “alcance”¹¹⁵, esto es la distancia que hay entre el tiempo en que Muñoz Molina vivió sus experiencias en la ciudad de Nueva York y el momento en que decide plasmarlas en esta obra, los años que van entre 1989 y 2004. Durante sus viajes, sobre todo en los últimos, el transeúnte anota y anota haciendo de su escritura una suerte de río verbal. El escritor de *Ventanas de Manhattan* deja a su observador neoyorquino hablar, registrar, recordar, sin que ese paseante sepa en ese momento qué dirá después, en qué se convertirá exactamente dichas libretas de campo cuando decida componer el libro. En estos momentos, el escritor permanece expectante ante las anotaciones del transeúnte y sólo cuando el regreso a Madrid lo

¹¹⁵Antonio Lara, “Ardor guerrero”, en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de narrativa*, nº 2, diciembre de 1997. Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel (Suiza), 2000, pp. 161-175.

permita, sólo cuando se recupere de su propia experiencia, cuando tome distancia, sólo cuando transcurran dos años desde su último viaje en 2002, dará forma definitiva a aquellos cuadernos.

En un principio, ante la propuesta de su amigo y editor Luis Suñén, pensó en componer la obra partiendo tan sólo de las notas recogidas en sus cuadernos durante los años 2001 y 2002, pero más tarde se dio cuenta de que debía incluir otros dos viajes importantes para él, el primero -realizado en el año 1989-, y que supuso la realización de un gran sueño, el descubrimiento de un mundo al que siempre había querido pertenecer. Y el segundo -realizado en 1990-, y en el que tuvo lugar un encuentro trascendental en su vida con la que, años después, sería su mujer. También recoge reflexiones que hiciera en otros viajes, distintos, pero el autor no nos proporciona datos para poder fecharlas.

Así pues el tiempo externo o de “alcance” se comprende desde el año 1989 que hiciera su primer viaje, y el año 2004 en que decidiera dar forma a todo aquello que brotó en su interior y a aquellos recuerdos de su memoria. A pesar de los trece años transcurridos los lectores tenemos la sensación de que son vivencias totalmente actuales. La inmediatez de las mismas se ha conseguido, como ha quedado señalado, con el uso del presente, forma verbal usada caso de forma absoluta.

Las ochenta y siete secuencias de la obra corresponderían –usando de nuevo la terminología genettiana propuesta por Antonio Lara- a la “amplitud”, al tiempo interno de la obra. Es decir, se trataría de la dimensión real temporal de los viajes de nuestro autor. El tiempo interno del relato, la “amplitud”, comprende los dos viajes primeros y los dos últimos, más como decíamos, algunas reflexiones pertenecientes a otros viajes intermedios.

El tiempo de la enunciación, como indicábamos, es variable en cierta medida, domina el pasado para hacer explícito el acto de recordar, sin embargo continuamente se nos traslada al momento mismo de los hechos haciendo uso del presente. Esta mezcla de tiempos, este solapamiento de vivencias y de sensaciones, hace del relato una ensoñación y una realidad al mismo tiempo; un híbrido de géneros: una crónica o reportaje periodístico, la escritura aparentemente instantánea de un libro de viajes, un libro de recuerdos, o un dietraio urbano.

- *La descripción: fundamento del relato.*

“Algo que siempre me ha llamado la atención de este autor, es su capacidad de describir sensaciones que mucha gente experimenta, pero que no puede expresar en palabras” Leemos que dice un lector en un blog de Internet. Y en esta obra la impresión se intensifica. El detalle descriptivo es tal que nosotros, los lectores nos convertimos en espectadores que recorren las calles, que asisten a conciertos escuchando la música que el autor nos describe, que visitan exposiciones, que perciben los hedores de la ciudad.

Si las obras anteriores de Muñoz Molina se trataban de relatos en los que se observaba una interdependencia entre historia y descripción, dando lugar a un relato descriptivo, en este caso, podríamos decir que nos encontramos ante una descripción relatada. En ella la narración está al servicio de la descripción. Explicaremos lo que queremos decir; es obvio que la parte de relato existe en la obra -Muñoz Molina nos relata en ella las diversas caminatas que le permiten ir conociendo la vida de la ciudad-, pero toda ella es una descripción continuada en un intento de que, la vivencia de los hechos, la percepción de los objetos y la sensación de las emociones, que constituyen el argumento del mundo evocado en la obra, y que están fijadas en la conciencia del narrador, pueda fijarlas mediante las palabras.

La obra responde a un claro propósito de captar la inmediatez y variedad de lo que se muestra ante sus ojos, y para ello, junto con el uso del presente, Muñoz Molina hace de la descripción el fundamento de su obra. Como hemos señalado, la descripción domina toda la obra, pero hay algunas que son memorables, la de llegada al aeropuerto, que nos muestra a un Muñoz Molina asustado ante los “gigantes” de inmigración; la de un día de viento en el que las hojas del otoño se arremolinan dominando los espacios libres de las calles; la de pertinaz lluvia que acaba desesperándolo; la de un músico callejero que interpreta melodías con instrumentos subrealistas; las de los paseos por los mercadillos de los domingos; y, como no, las de los conciertos de jazz a los que asiste. En todas ellas abundan no pocos recursos retóricos que le permitan al autor presentar ante el lector el detalle exacto, la emoción perfecta del instante, como un pintor hace con sus pinceles.

Encontramos el uso frecuente de la enumeración caótica. Verdaderamente de antología es la secuencia setenta y tres en la que nos describe los mercados callejeros, con la acumulación de objetos destartados e inútiles; o la setenta y seis, una descripción del mercado oriental de Canal Street, en cuyo ambiente de amenidad y extrañeza hace sentir al lector la misma sensación de mareo que siente Muñoz Molina, “Torres Gemelas de plástico, de metal dorado, de piedra tallada, de cristal iluminado por dentro, en el interior de bolas de cristal en las que cae la nieve. El espacio, el aire, la multitud, el pavimento de la calle forman una textura única, cambiante, mezclada, sin un solo hueco vacío...” (p. 336) la proliferación de objetos es tal que el lector acaba sintiéndose mareado.

La adjetivación rotunda e inesperada propia de obras anteriores de Muñoz Molina, de nuevo hace acto de presencia, “metal penitenciario”, “la lluvia próxima, la lluvia ajena”, “verde fecundo”, “gato sedentario y letrado”, “extensiones desventradas”, “portales gangrenosos”. Las parejas de adjetivos acompañando a un sustantivo, “una noche lóbrega y desapacible”, “ancianas diminutas y decrepitas”, “luz rubia y fría”, “un aire terso y limpio”, “olor cálido y denso”, “solitaria y dura resistencia”, “olores terrenales, vegetales, calientes”. Con esta abundancia de adjetivación lo que Muñoz Molina pretende es atrapar cuando escribe en su cuaderno la inmediatez del instante, “pero por muy rápido que yo quisiera escribir las cosas se me escapan...” (p. 138)

La acumulación de sintagmas paralelos, la proliferación de asociaciones sorprendentes, sinestesias, “silencio enguatado, un poco polvoriento”, “aire sedoso de bebés”, “presencia caminadora”, “gravedad solemne, sentimental, funeraria”; metáforas, “apoyando la cara en el cristal se veía abajo el tráfico de la avenida, que llegaba a la habitación con un rumor de oleaje lejano”, “el rastro del a Sexta Avenida es un museo desastroso y un vertedero y laberinto de colores chillones, un río, una cloaca máxima”; greguerías, “la mirilla en la puerta del apartamento es el ojo de buey y el periscopio por el que pueden vislumbrarse los desconocidos paisajes submarinos del rellano”, “cataratas de solomillo y chuletones enormes”, “las maletas de los muertos tienen un aspecto de ataúdes, cada una convertida en única tumba y lápida sin nombre”; comparaciones, “voy como un nómada, como un espía extranjero”, “una por una como si fueran delgados estratos geológicos, como los anillos de árbol”, “que asciende como un ala delta por encima del tráfico”, “lo asalta a uno como un lunático invisible a la vuelta de todas las

esquinas”, “deambulan como zombies”, “con sus breves tallos rosados, como patas de perdices”; animalizaciones, “el chamizo la cubre como un caparazón para su anchura fofa de galápago”, “ancianas diminutas y decrepitas con osamenta de pájaro”; y esperpentos, “un viejo pide sentado en el suelo, tiritando siempre, con convulsiones de epilepsia o de fiebre, y se sus labios anchos y cárdenos se la desliza hacia la barbilla sin afeitarse un hilo grueso de baba, y le cuelga un moco de cada uno de los orificios de la nariz”. Esta abundancia de elementos heteróclitos se combina en la obra en un torbellino fascinante que nos recuerda las imágenes de la poesía de vanguardia.¹¹⁶

Por supuesto que siempre podremos encontrar inventarios similares en la novela del XIX, una narrativa que busca ante todo el efecto de realidad, exhibiendo la pormenorización de rasgos que definen el objeto. Pero la influencia de los gustos simbolistas, modernistas y el lirismo descriptivo de la primera mitad del XX es evidente. De ahí la abundancia de figuras retóricas que utiliza Muñoz Molina en un intento de conseguir la inmediatez de la imagen ante la mirada, es decir, como si las cosas -los hechos, las palabras y los espacios-, estuvieran pasando ante los ojos del narrador que sólo existen en realidad en la representación imaginativa.

El efecto es el mismo que el que produce la toma de planos de una cámara de cine, mediante la cual el pasado se convierte en presente. La particularidad descriptiva de la cámara de rodaje, el carácter envolvente que presentan algunas secuencias, como las que describen los conciertos de jazz, es una de las particularidades de Muñoz Molina. Su descripción es altamente poetizada, en la que la selección de términos, su colocación y las relaciones que establece entre ellos dice mucho de su estilo lírico.

En ocasiones la descripción es reiterativa, en un intento de imitar el asalto que esa imagen hace a la vista y a la memoria. Un ejemplo muy evidente es la descripción de los desheredados que abundan en las calles de la ciudad. Generalmente están descritos con tópicos (harapientos, sucios, con olor a orines, a vómito, con la mirada ida...) que funcionan en la lectura a modo de “realemas”, que describen sujetos sociales, como simplificación de la imagen a través del lenguaje, por su manera de vestir, de caminar, por su olor...En este caso Muñoz Molina los convierte en sinécdoque de el lado oscuro

¹¹⁶ No creemos que esta filiación vanguardista sea un simple reflejo o coincidencia. De hecho, en *Ventanas de Manhattan* se evocan con frecuencia los versos de Lorca de *Poeta en Nueva York*, las esculturas de Giacometti, y la pintura de pintores neomodernistas como Hopper o Katz.

de la ciudad, logrando que los lectores nos forjemos una imagen que contrasta con la parte vital de Nueva York.

Sin embargo, a pesar de ese carácter poetizante, de la riqueza estilística de sus descripciones, nuestro autor es consciente de lo ilusorio de su propósito y de la limitación de los medios de que dispone, “hay dibujos y fotografías que pueden apresar un instante, pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto” (p. 139). De hecho en competencia con la exaltación vitalista y el goce de las muchas maravillas que describe, toda la obra aparece recorrida por una especie de tono melancólico o resignado, el del artista que comprende que su modo de expresión es incapaz de competir con la infinita variedad del modelo que intenta representar. No ha de extrañarnos, entonces, el entusiasmo que Muñoz Molina pone en la música y en las artes plásticas, que de algún modo logran superar las limitaciones de la palabra para captar el instante fluir, la vida fascinante e inagotable de ese “gran bazar del mundo entero” que es la ciudad de Nueva York.

■ *El título*

Ventanas de Manhattan es, como decíamos, la recopilación reelaborada de sus anotaciones tomadas en unos cuadernos de tapas azules a lo largo de diversos viajes. Pese a las apariencias, es un relato, un largo monólogo, en el que de nuevo vislumbramos la conjetura creativa -una constante del autor-, el relleno de significado de algo que parecía no tenerlo o la elaboración de la historia hipotética que esté detrás del hecho o del fragmento que contemplamos.

En otras de sus obras, Muñoz Molina ha hecho uso en los títulos de tópicos literarios. En *El Robinson urbano* se sirve del tópico del Robinson, de Defoe. En *Diario del Nautilus* el mito literario es el capitán Nemo, alguien sin nombre, pero alguien que, como el protagonista de Defoe, también ha compuesto el mundo, su habitación y su espacio. Ambas referencias literarias aparecen de nuevo en *Ventanas de Manhattan*. El narrador de esta obra es un náufrago de la ciudad, y, al igual que el Capitán Nemo mira a través de su periscopio, él mira a través de las ventanas y observa el mundo. Incluso hay una referencia directa al Nautilus, la mirilla de la puerta de su apartamento neoyorquino es, en efecto, “el ojo de buey y el periscopio por el que pueden vislumbrarse los desconocidos paisajes submarinos del rellano” (p. 314). Las ventanas son su puesto de

observación, y el observador es un trasunto del capitán Nemo. Por eso más adelante dice que es “el ciudadano invisible de un país inexistente. No soy nadie aquí, o soy un Don Nadie (p. 338).

Si Robinson recrea la metáfora del naufrago que explora la ciudad, la imagen del capitán Nemo y su submarino representan el modo de irrumpir en la vida, la de los demás y la propia, un modo de mirar a través de ventanas metafóricas. El narrador habla y su voz es la de quien sabe que lo que está viendo son apariencias vistas a través de esas ventanas.

¿De dónde surge el uso metafórico de “ventanas”? Esta idea de las ventanas como puntos de observación de la realidad la toma de una frase que su mujer pronunció en la presentación de una de sus obras, “América es un país de grandes ventanas”. Las ventanas son un buen instrumento para conocer Nueva York, y mirando Nueva York se acaba viendo el mundo, el real y también los mundos posibles.

Si las palabras de Elvira Lindo fueron el punto de partida de la referencia del título, no es menos cierto que, en gran medida, *Ventanas de Manhattan* debe su título también a los cuadros de Hopper, Katz o Rothko en los que aparecen casi siempre ventanas desde las que se observa el fluir de la ciudad, o bien son la idea depurada de la ventana, un umbral abierto a otro espacio, ente el que sentimos la emoción de ver o de estar a punto de ver algo.

Las ventanas son ventanas reales a las que se asoma nuestro autor, ventanas de los hoteles, de los apartamentos en los que residió, pero también son las azoteas a las que se asoma, las calles y los parques por los que pasea, los museos que visita, los cuadros que le impresionan y a través de los que vemos instantáneas de la ciudad, de sus calles y de sus gentes. Ventanas son también los conciertos de jazz a los que asiste, las terrazas en las que se sienta, las fotos que ve, las películas. *La ventana indiscreta* o *Psicosis* de Hitchcock son también son una fuente de inspiración para Muñoz Molina, no sólo por el título de la obra, sino porque, de ellas toma la actitud del narrador. Éste presenta la misma actitud ante la realidad que le rodea, que la que tiene el protagonista de *La ventana indiscreta*, la de asomarse, curiosear, mirar y, a partir de lo que sus ojos ven, reconstruir la realidad literariamente.

■ *Inicio y cierre de las secuencias*

En ocasiones, las secuencias-capítulos vienen introducidas por una frase, por una cita o por una sentencia que enuncia el tema, como si de un ensayo se tratase. “Arqueología minuciosa de la pobreza:”(p. 200) son las palabras que dan inicio a la secuencia número cuarenta y nueve. Como podemos ver van seguidas por dos puntos, como si lo que siguiese fuese la definición de estas palabras, y de hecho lo es. Se trata de una descripción minuciosa de los espacios –el retrete, la habitación...- en los que vivían las víctimas del exilio de principios de siglo.

“El arte de enseñar a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos atentos el mundo” (p. 205) Es la frase que inicia la secuencia número cincuenta en la que recoge toda una reflexión sobre su forma de mirar la realidad, aprendida de su forma de mirar el arte. Lo que el arte nos proporciona es la revelación de la máxima intensidad de una experiencia condensada en un espacio y en un tiempo, y eso es lo que él pretende hacer, recoger esa intensidad del instante reduciéndola a sus elementos más puros, pero en éste caso con unas herramientas más limitadas que las que poseen la pintura y la música: las palabras.

“El viento loco llega un día y se apodera de todo” (p. 208) nos anuncia la caminata en una mañana desapacible en la que el viento de finales de otoño acaba tomando posesión de las calles de la ciudad. Para intensificar el poder del viento, Muñoz Molina arrastra a lo largo del párrafo -de una extensión de dos hojas-, la anáfora de la palabra viento, repetida cada vez que refiere los efectos devastadores de su paso.

“Manhattan es el gran bazar del mundo entero” (p. 231) da paso a la descripción magistral que Muñoz Molina hace del poder que tiene el dinero y el comercio en esta ciudad. Una ciudad en la que todo se vende y se compra, y en la que algunos comercios permanecen abiertos durante toda la noche.

“La lluvia llega y permanece como si no fuera a terminar nunca” (p. 270) es la sentencia lapidaria que comienza la secuencia sesenta y tres en la que nos relata la llegada de la lluvia. Primero la recibe con un tono de bienvenida, propio de un mediterráneo, poco acostumbrado a recibir la lluvia, y poco a poco con más

desesperación, terminando el relato con el tono deprimente y enfadado de quien lleva soportando la lluvia tanto tiempo que ya no recuerda los matices de las cosas que le rodean.

En otras ocasiones el inicio son unas palabras extraídas de una obra literaria o de una canción. “*Sola la vida humana corre a su fin ligera como el viento*” (p. 211) cita literal de una de sus obras preferidas, *El Quijote* inician la secuencia cincuenta y dos y le sirven para recordarse a sí mismo la temporalidad de las cosas, el paso rápido del tiempo, y que “Estoy de paso, no se me olvida nunca, escucho siempre la pulsación del tiempo que se va” (p. 214).

“*You must take A train*, dice la canción de Duke Ellington:” (p. 352). Esta cita inicia la secuencia ochenta en la que nos relata la visita que hacen un viernes por la noche a un local de Harlem para escuchar jazz. Para llegar hasta allí han de coger la línea A del metro. Una vez en el barrio han de localizar el local. Bastante asustados por el aspecto de suciedad, deterioro de las calles, y sintiéndose invasores preguntan a “Dos jóvenes negras, muy grandes, con anchuras neumáticas (...)” (p. 353) quienes finalmente les indican la localización del St. Nick’s, un local mercenario y vulgar, donde asisten al último concierto de jazz antes de su regreso.

Otras veces inicia la secuencia de una forma mucho más poética, con una greguería, como ocurre con la secuencia setenta y dos, “La mirilla en la puerta del apartamento es el ojo de buey y el periscopio por el que pueden vislumbrarse los desconocidos paisajes submarinos del rellano” (p. 314) Y en otras lo hace con una reflexión o sentencia filosófica, “Soy el ciudadano invisible de un país inexistente, célebre si acaso por la Inquisición, las matanzas de indios, las corridas de toros y las películas de Pedro Almodovar” (p. 338), este es el comienzo de la secuencia setenta y siete en la que reflexiona sobre su verdadera identidad, realmente reencontrada en el anonimato que le ofrece esa ciudad.

En el resto de los casos Muñoz Molina suele iniciar la secuencia con el anuncio de lo que está haciendo en ese instante, “Escribo sentado en una silla de hierro en Bryant Park” (p. 291), o con el comienzo de la descripción de algo que se presenta ante sus ojos, “Hay una luz violeta en el cielo nublado de la media tarde, una luz que viene del oeste y del sur” (p. 344). En estos casos, a los lectores nos da la

impresión de que el director de la película ha dicho en ese preciso momento “acción” y la escena-secuencia comienza a rodarse y a proyectarse al mismo tiempo ante nuestros ojos.

Por lo que respecta a los cierres, estos suelen ser equiparables a un fundido en negro, es decir, Muñoz Molina evita la brusquedad. El tratamiento del tema queda momentáneamente en suspense. Sin embargo hay en otras ocasiones, en las que los lectores recibimos la impresión de un “golpe”, una brusca llamada de atención. Un caso que nos ha llamado la atención es la secuencia cincuenta y ocho. De entrada, presenta una extensión mayor que el resto, se trata de un largo párrafo que se arrastra a lo largo de diez páginas, en el que nos presenta el gran bazar que es Manhattan.

Con un análisis entre asombrado y ético, Muñoz Molina nos va mostrando paso a paso las distintas tiendas ante las que va pasando en su paseo del domingo por la mañana. Hay tiendas desde las más lujosas, hasta el puesto de venta más cutre y pobre, el de un mendigo que expone su misérrima mercancía en su mugriento pañuelo. El comercio, y por consiguiente el dinero, son la sangre que recorre las venas de esta ciudad y lo que la mantiene viva. Después de las diez páginas que dura la trepidante descripción de este afán mercantil, Muñoz Molina nos sitúa ante el escaparate de una tienda sadomasoquista, que, ni nosotros, y ni por supuesto él, se resiste a mirar con esa curiosidad tan indiscreta que caracteriza a los españoles. Dentro de ella, un hombre hercúleo le “caza” curioseando y por sorpresa la saca la lengua “atravesada por un clavo” (p. 242) Tanto el narrador, como los lectores damos un respingo, nos sentimos “Casi pillados en la falta” de mirar lo que no se debe.

En el resto de los casos, como comentábamos, el cierre es relajado, como si asistiésemos a la proyección de una película formada por diversas secuencias relacionadas o no entre sí y, salvo entre aquellas que como hemos visto más arriba tienen continuidad temática, en el resto, el paso de una a otra se hiciese a través de un fundido en negro.

■ *La estructura*

Si el título es ya un homenaje al autor cinematográfico y a la película que tanto le impactó en su adolescencia, dicha película es también un referente a la hora del planteamiento narrativo de la obra.

Ventanas de Manhattan está dividida en capítulos que son verdaderos plano-secuencia; la narrativa fílmica domina claramente la obra. Es como si el lector viese secuencias de películas tomadas por una cámara -que no son sino los ojos de nuestro autor-, y que reflejan detalladamente lo que se ve. El objetivo, el punto de vista es el de la mirada del narrador que unas veces se limita “poner sus ojos” como una cámara fija y a dejar que la realidad entre por ellos, o bien, la van recorriendo con movimientos de “zoom” o de “traveling”.

Los episodios o secuencias son como los fotogramas de una película o como las viñetas de un tebeo en las que se relatan historias concretas y cerradas de unos personajes. Por sí solas contienen una historia, pero todas en conjunto configuran el relato completo. Como las historias que se cuentan en *La ventana indiscreta*, son independientes entre sí, pero todas conforman un panel cúbico de vidas, un organigrama completo.

Cuando nos adentramos en la lectura de *Ventanas de Manhattan* tenemos la sensación de que un conocido nuestro nos contara su viaje a la ciudad de Nueva York, en el que azarosamente coincidió con el atentado de las torres gemelas, y nos describiera no sólo los lugares que visitó, con las imágenes de una película delante, sino, también los sentimientos, ideas y recuerdos que provocaron en él. La obra consta de ochenta y siete capítulos o secuencias. Cada uno de ellos es un único párrafo que puede abarcar de tres a cuatro páginas, y es en realidad un fotograma, un plano secuencia, una vista de cámara de un tema.

Aparentemente estas secuencias no siguen un orden, los lectores podemos leerlas de forma aislada e incluso desordenada, la lectura de la obra apenas si se resentiría. Pero en una lectura más atenta, encontramos una cierta lógica en la presentación de las mismas. En principio podríamos hablar de un orden cronológico. La obra se inicia con la llegada a la ciudad y se cierra con la despedida y su viaje de regreso. Pronto nos damos

cuenta de que no se trata de un solo viaje, sino de las impresiones que ha vivido a lo largo de los diversos viajes que ha hecho a Nueva York. Desde el primero que hiciese ¿tal vez en 1989?, hasta el último en 2002. Entre ambos se intercalan estancias cruciales para él, como el encuentro en esa ciudad con la que todavía no era su esposa, Elvira Lindo, en 1990; o el viaje que hiciera en el año 2001 con ella y sus hijos, y que le permitió ser testigo directo de los atentados. Las vivencias de estos viajes están ordenadas cronológicamente dando una falsa impresión de tratarse de uno sólo, impresión que pronto se deshace si leemos con atención el relato.

El primer viaje, relatado en los seis primeros capítulos no podemos situarlo en una referencia temporal muy precisa, tan sólo nos comenta que camina “aterido” desde su taxi hasta el hotel, por lo que podemos deducir que lo realizó entrado el otoño o en el invierno de 1989. Si bien, casi toda la totalidad del relato se basa en sus dos últimas estancias, recoger este primer viaje es importante para él dada la pasión y la ilusión que había puesto en él y la fuerte impresión que le produjo.

Unas páginas más adelante leemos “De vez en cuando el viento traía una espesura de copos de nieve que punteaban la luz en declive de la tarde los paredones grises del Waldorf Astoria (...)” (p. 31) Está contándonos el viaje en el que se encontró con Elvira Lindo en la ciudad de Nueva York, él procedente que del medio oeste americano; y ella de Madrid. Este encuentro, celebrado en pleno invierno en el año 1990, “(...) las esquinas afiladas en las que saltaba el viento polar como un animal de presa, helando la cara y atravesando la ropa con una furia de agujas y cuchillas de hielo, traspasando los huesos del cráneo hasta el filo del desvanecimiento si uno no ha tenido la precaución de abrigarse la cabeza” (p. 36); este encuentro, como decíamos, es uno de los vínculos sentimentales que le atan a esa ciudad. Por ello, cuando hubo que decidir el orden de sus notas, optó por incluirlo, refiriéndonoslo con un exquisito pudor, dedicándole cuatro secuencias, desde la siete a la diez.

Las secuencias incluidas entre la once a la dieciocho, como más adelante veremos, son la explicación que nos da Muñoz Molina de su planteamiento de la obra. Es a partir de la secuencia número dieciocho cuando comienza realmente esas vivencias neoyorquinas, que se corresponderían a los dos últimos viajes. El primero, realizado junto con Elvira Lindo y sus hijos en el otoño-invierno del año 2001; y el segundo en el otoño-invierno del año siguiente. Los lectores tenemos la impresión de que son las

vivencias de un solo viaje. A la hora de componer la obra el autor ha querido dar una apariencia conjunta. El entretejido es casi perfecto, sólo la referencia que realiza a lo ocurrido hace un año –se refiere al atentado terrorista- en la secuencia sesenta y ocho nos pone sobre aviso de que son las experiencias de dos años las que estamos leyendo.

Si bien el fluir del tiempo es todo un eje cronológico sobre el que gira la obra, podemos encontrar cierto ordenamiento de carácter temático entre algunas secuencias. Algunas de ellas presentan la continuidad de un asunto, una visita, un viaje, que por el interés que representa para el autor, no puede reducirse a una sola, y decide dedicarle una mayor extensión.

Las seis primeras están dedicadas al primer viaje, a su primera noche de insomnio, emocionado ante las primeras impresiones, afectado por el cambio de horario e incapaz de conciliar el sueño por las molestias de una luz roja intermitente que emite el teléfono. Leemos la pasión y el miedo de sus primeras salidas, un tanto arriesgadas por las calles de la ciudad. Incapaz de tomar el metro o los autobuses por miedo a perderse o a no entender nada cuando le hablaban. Su primer viaje en autobús asustado primero ante las imprecaciones de un conductor al que no entendía, y después por los barrios en los que se iba adentrando. Y como no, amedrentado y asombrado ante el impactante recibimiento vejatorio de las autoridades americanas en el aeropuerto. Por su descomunal tamaño, por el rigor y la dureza del trato y sobre todo por el sentimiento de culpabilidad de sentirse sospechoso que provocan en los viajeros, “A mi siempre me da miedo ese momento del viaje, empieza a dármele cuando las azafatas reparten los formularios y cuando guardo el mío (...) temiendo que se pierda, temiendo llegar a la cola y acercarme a la ventanilla y que me falte algo, o que el funcionario o la funcionaria de cara hosca y cuerpo enorme (...) vea en mí algo sospechoso y me aparte a un lado, apretándome el brazo con su mano enorme de guardia de prisión” (p. 24).

Las cuatro secuencias siguientes, desde la siete hasta la diez, relatan la visita a la ciudad acompañado por Elvira Lindo, a la que en ningún momento mencionada por su nombre. Son unas secuencias tratadas con una delicadeza y un pudor exquisitos. En ellas nos refiere como cuenta los días, las horas y los minutos para poder encontrarse con ella; el momento de nervios que pasa mientras el taxi le conduce hacia ella; como la acaricia con su mirada, mientras ella mira, desnuda a través de la ventana del hotel; el estado casi de éxtasis amoroso con el que recorren calles, museos y asisten a conciertos. Él desea

mostrarle la ciudad como quien muestra un tesoro al ser amado, “En aquel viaje yo le regalaba mis lugares más queridos de Nueva York a la mujer que iba conmigo” (p. 42). Su papel de cicerone es toda una muestra de amor hacia ella, “Ahora yo la guiaba a ella, igual que Guelvenzu me había guiado a mí” (p. 43).

Entre las secuencias once y la dieciocho, como hemos comentado se recoge el planteamiento de la obra. En ellas, más que relatarnos su caminar en la ciudad, lo que nos expone es la actitud que va a presentar su narrador y que será uno de los vínculos que van a unir el relato, mirar el mundo a través de “las ventanas”. Así mismo nos relata las fuentes que le inspiran este enfoque, esta forma de observar la realidad, fuentes que van, desde el contraste entre las ventanas de su tierra natal en Jaén y las de Manhattan, hasta la película de Hitchcock *La ventana indiscreta*, pasando por las pinturas de Edward Hopper, de Alex Katz o los relatos de de William Irish. Todos ellos le muestran una misma forma de mirar la vida hacia adentro y hacia fuera de la ventana.

En estas secuencias nos refiere también tres aspectos importantes para él. Uno es el primer momento en que él, en plena adolescencia, se dio cuenta de que el mundo que le mostraba una película que él estaba viendo en la cocina de su casa, *Portrait of Jennie*, era donde él deseaba estar. Y este mundo era la ciudad de Nueva York, “(...) y la ciudad fantasmagórica en la sucedía tenía más que ver conmigo que mi vida real, que me disgustaba siempre, en la que me sentía forastero y perdido” (p. 65). Esta película junto con otras que vería más tarde, y junto a la música y la literatura que le hablaban de esta ciudad, serán las que le hagan desear conocerla. Nueva York es un lugar totémico para él, se siente estrechamente vinculado con ella, antes incluso de visitarla.

En la secuencia número doce aclara que su obra va a presentar un marcado tinte costumbrista y localista, que la universalidad del tema del que va a tratar —el fluir de la vida diaria en Nueva York— es de un localismo extremo, y que lo que le permite tener tintes de cierta universalidad es la lejanía de los lectores respecto a los escenarios en los que se va a mover. Pero por lo demás, esta obra que le ocupa, *Ventanas de Manhattan*, se va a ocupar de los mismos asuntos localistas y marcadamente costumbristas que tratan las canciones *Manhattan Transfer*, *West Side Story* o *Take the A train*, los cuadros de Edward Hopper, las películas de Hitchcock, o la literatura de Nobokov o de William Irish. Todas estas obras son cuadros-ventanas abiertos a la vida de la gente normal, mirada con ojos de verdadera curiosidad. Bocetos, fotogramas, episodios breves de las

vidas de desconocidos. ”Todo ocurriendo simultáneamente en el panal cúbico de un edificio de apartamentos” (p. 59).

Por último a lo largo de varias secuencias, desde la catorce a la diecisiete nos refiere como en una cena en casa del cónsul conoce a españoles que se han afincado en esa ciudad –un famoso cardiólogo, el propio cónsul- personas por las que se siente francamente intrigado, de las que desearía aprender esa actitud que les permite que hayan “hecho la vida lejos de su país de origen, sobre todo los que no se quedan colgados fuera de la realidad (...) viven transitoria o permanentemente en Nueva York y también conservan su arraigo en España (...)” (p. 74) El desea ser como ellos, y de hecho lo ha conseguido con el tiempo. Vive transitoriamente a caballo entre la ciudad de la modernidad y España, viendo a ésta con una cierta distancia, entre “saludable y melancólica”

Desde la secuencia dieciocho a la veintisiete, nos ofrece una impresionante crónica del atentado y de los días que le siguieron. En ella nos relata no sólo el fluir de la vida de las calles de la ciudad, sino la reacción de sus gentes. Pero las referencias al drama no se acaban en estas secuencias, de vez en cuando hará alusiones a las consecuencias que este dramático hecho provocó. Al miedo entre los habitantes de la ciudad, relatado en las secuencias treinta y dos y treinta y tres. La guerra contra Afganistán, referida en la secuencia treinta y siete. Una guerra que es percibida por los habitantes de la ciudad como algo ajeno, algo que pasa lejos y que apenas les afecta. La guerra la ven como ven las escenas de las catástrofes que salen en los informativos “mientras se prepara el desayuno en su sólida y ancha cocina americana” (p. 149). Las secuelas traumáticas que dejaron en un niño de origen español que vio con sus propios ojos lo ocurrido, y que se libera de su trauma mediante los dibujos en los que invariablemente pinta escenas del atentado son también recogidas en la obra.

Las secuencias cuarenta y ocho, cuarenta y nueve, y cincuenta y cinco relatan la vida de los inmigrantes llegados a la ciudad provenientes de todos los países de Europa a comienzos de siglo, y que vivieron en el Lower East Side. El edificio se ha conservado como todo un museo arqueológico de la pobreza que refleja las condiciones paupérrimas en las que se mantenían, pero conservando siempre la dignidad. Para llamar más la atención del lector y apelar directamente a su conciencia, cuando relata su visita a este museo lo hace contrastándolo con otro totalmente diferente en el que se conserva el

dormitorio, el vestidor y el cuarto de baño que había hacia las mismas fechas en la mansión de la familia Rockefeller. “En Manhattan caben todos los mundos posibles, y todos los pasados y todos los presentes” (p. 195)

Las secuencias sesenta y nueve y setenta son un detalladísimo reportaje de dos conciertos de jazz, el de Paula West en el hotel Algonquin, y el de Dee Dee Bridgewater en el Iridium. Dos conciertos que muestran dos formas enteramente distintas de entender el jazz, pero no por ello opuestas. Dos conciertos que le embargan el alma de manera diferente, pero igualmente satisfactoria.

El resto de las secuencias están ordenadas siguiendo, como decíamos un orden cronológico, y salvo esta relación el trato de los temas es libre. Pero, incluso admitiendo que son independientes entre sí, Muñoz Molina introduce entre ellas referencias a personajes, a temas que funcionan como verdaderos hilvanes de la narración. Así por ejemplo las secuencias treinta y tres y treinta y cuatro terminan haciendo alusión a un mismo personaje que impacta a Muñoz Molina en un café, “una mujer vieja y despeinada, con una diadema absurdamente juvenil en el pelo muy blanco: me mira por encima de un libraco en alemán sobre Heidegger, y junto a la mirada me llega el hedor abismal de la falta de higiene” (p. 135). Es uno de los muchos naufragos a los que se irá encontrando en esta caminata ciudadana.

La secuencia cuarenta y cuatro relata una caminata por Central Park en jueves, que hace alusión directa a la caminata por el mismo parque en domingo relatada en la secuencia cuarenta. Las secuencias cincuenta y cincuenta y seis también están interconectadas a través de unos personajes, en este caso unas esculturas de Giacometti que representan a unos caminantes. Verdaderas metáforas de lo que nuestro autor pretende: conocer caminando. Hay varias secuencias que nos relatan los relajados paseos que hace los domingos por los distintos Rastros de la ciudad; otras nos muestran su afición a sentarse relajadamente en un café y observar el mundo que le rodea.

Toda la obra presenta un aparente desorden ordenado. “Todo se fue ordenando sólo alternando temas, música, pintura, personas” (Conferencia leída en el Instituto Cervantes de Nueva York). Aparentemente él se ha dejado llevar por el deseo de recoger el instante con la misma inmediatez que lo vivió. No es un libro con un orden lógico

como el que presenta la literatura de ficción. No es un libro cerrado, sino abierto, cuya máxima pretensión es mantener la emoción del instante.

Como ya hemos comentado, desea escribir un libro que le permita librarse de la obligación de escribir y ordenar lo que va haciendo. Él quiere ser un escritor como “Walt Whitman, un escritor libre, que escribe en cualquier parte, al aire libre, y no encerrado y de manera rutinaria” (Conferencia leída en el Instituto Cervantes de Nueva York) Por eso el cuaderno y el rotulador que siempre le acompañan en sus caminatas diarias, es el mejor modo de conocer y comunicar con libertad.

■ *Elementos unificadores*

No todas las secuencias tienen la misma entidad ni el mismo tratamiento. Muchas abundan en el carácter reflexivo y meditativo, vinculado a la exploración del “yo” y a la reconstrucción de la experiencia autobiográfica –rasgo típico de la obra de Muñoz Molina- Un claro ejemplo de ello es el relato de su encuentro con Elvira Lindo en un hotel de Manhattan.

Otras secuencias constituyen vigorosos y magníficos apuntes de la vida cotidiana narrados con un tono intimista y costumbrista, como aquellos que nos relatan la vida placentera de los cafés o la maravillosa descripción de las abigarradas tiendas y mercadillos de la ciudad. En estos casos sobresale la capacidad de nuestro autor para la observación, la interpretación del detalle, la invención de las asociaciones más sorprendentes y los contrastes más sugestivos.

Hay secuencias dedicadas al callejeo urbano por Central Park y las riberas de los ríos Hudson o East River; a los selectos ambientes de Park Avenue; a los distritos y a los barrios (Harlem, Brooklyn, el Bronx o Queens); al solar arrasado de las Torres Gemelas; a los museos; a los bazares y las tiendas, a la vida dura de los inmigrantes, y sobre todo a los innumerables naufragos de la vida –locos, mendigos, desarraigados-.

Aparentemente no hay hilo conductor, el discurso va y viene, repitiendo temas y motivos. Las secuencias- capítulos son ventanas por las que atisbamos las vidas de la ciudad, su movimiento constante, sus ruidos, sus olores, sus mercados. Son los ojos

del autor los que nos la muestran. Con él asistimos a sus conciertos, escuchamos sus músicas. Todo ello se mezcla aparentemente sin intención alguna, dando lugar a una obra en la que todo tiene una lógica, un orden, y no sólo se trata del cronológico, ya señalado, o del que se obtiene con la continuidad temática y espacial que se establece entre algunas secuencias.

Dentro de esta aparente desconexión, hay una serie de hilos que van entretejiendo el relato y que permiten dar un carácter compacto al texto: las ventanas, la música, el paso del tiempo, los olores, el arte y la actitud que presenta el narrador ante lo que vive diariamente en la ciudad, una actitud de constante deslumbramiento y de inevitable melancolía ante la inminente marcha. Si observamos estos hilos que entretejen el relato son las diferentes formas que tiene el curioso impertinente de conocer la realidad que se le ofrece.

En la secuencia cuarenta y tres, Muñoz Molina nos plantea su idea del conocimiento. Él, todos los días sale de su apartamento, con la intención de caminar y dejarse sorprender en esa caminata por el mundo que se le ofrece, va siempre cargado de un cuaderno y un rotulador, para poder plasmar ese momento exacto. Para él, la caminata es una forma de conocer, de vivir la vida en ejercicio constante de aproximación al mundo. En una caminata, evidentemente, interviene el cuerpo, pero también el alma, con su intención, con su atención, y con la imaginación que complementa lo que el sujeto ve; y como no, con los recuerdos que fluyen atraídos por las cosas que vive en el presente, como la “magdalena” de Proust. La caminata es toda una filosofía del conocimiento, exterior e interior.

En este conocimiento intervienen los cinco sentidos y evidentemente la actitud del que camina. Es por eso que, los elementos que aquí recogemos, tienen relación con esos cinco sentidos. La mirada debe estar atenta. “Cada mirada está fija en el periódico, en la ventanilla o en algún punto del aire” (p. 177). Las ventanas nos remiten a esa forma de mirar lo que el mundo nos ofrece. “El oído atento a las voces que pasan a los sonidos y las músicas de la ciudad” (p. 175) Los sonidos de las sirenas, las conversaciones de los hispanos en español o en spanglish, pero sobre todo la música son unas constantes en Manhattan, que llegan a definirla. “El olfato husmeando, como un cazador de presa en el bosque...” (p. 175) la permitirá conocer la ciudad por sus olores. El gusto es un sentido que aparece en ocasiones contadas,

sobre todo cuando hace referencia a las cenas en casas de amigos españoles que residen en Nueva York. Pero de todos ellos, el único sentido que no se utiliza como fuente de conocimiento en esa ciudad es el tacto, “el tacto no se ejerce mucho en Manhattan” (p, 176). El nómada, en que se ha convertido nuestro narrador, se ha dado cuenta de que en esta ciudad en la que todo el mundo tiene prisa para todo, nadie se toca, todos caminan deprisa, pero, respetando siempre un “campo magnético” que les rodea a los demás para evitar invadirlo.

Pero, el elemento más importante a la hora de conocer el mundo, es la actitud del caminante, sin la que este proceso de conocimiento no tendría lugar. Eternamente curioso, asombrándose por todo, deseando conocer más y añorando ese placer de conocer momentos antes de que lo pierda. Esa es la actitud que adivinamos en el narrador-nómada en Manhattan.

■ Las ventanas

Como hemos indicado cuando hablábamos del título, la idea del usar la perspectiva que le ofrece una ventana a la hora de mirar el mundo, le surge una noche, cuando le viene a la cabeza una frase que su mujer, Elvira Lindo, dijera en la presentación de una de sus novelas, “América es un país de grandes ventanas”. Pero no sólo toma esta idea para el título, sino que también dará a las ventanas un significado metafórico que arrastrará a lo largo de toda la obra, funcionando como elemento transversal que la mantiene integrada dentro de su diversidad.

Ventanas de Manhattan, reza el título colocado en la portada sobre una fotografía de la ciudad tomada en los primeros años del siglo XX. Se trata del cruce entre la calle Broadway y la Quinta Avenida, en el que se levanta uno los majestuosos edificios, que definen a la ciudad, Flatiron Building, uno de sus rascacielos, esos altos edificios llenos de ventanas a las que asomarse. Estamos ante una toma de cámara de gran angular, un plano general. Muñoz Molina en el interior de la obra se irá acercando con el objetivo a esas ventanas, y nos irá enseñando a ver a través de ellas.

Una vez vista la portada, leemos los comentarios de la editorial que aparecen en la contraportada. Llama nuestra atención uno impreso en rojo, que recoge las palabras del autor cuando dice, “Nueva York esconde tantas caras como ventanas exhibe: las de los

decorados de los musicales de Broadway, las de los edificios lado de Central Park, las que cayeron en las Torres Gemelas aquel 11 de septiembre, las tachadas con tablones en el reverso sombrío del Bonx o de Harlem”. Las ventanas son marcos a través de los que puede verse la realidad. Esta forma de observar es toda una filosofía de vida. Este concepto de asomarse a la ventana para ver es de doble dirección. Muñoz Molina se asomará y mirará desde las ventanas hacia fuera, y nos mostrará la vida de las calles de la ciudad. Pero, al mismo tiempo, se asomará hacia adentro, hacia adentro de las casas de esas personas, pero sobre todo hacia adentro de sí mismo.

“Me gustaría acordarme de cada una de mis caminatas y de todas las ventanas a las que me he ido asomando en Manhattan...” Dice en un momento de la obra. Las referencias a las ventanas a las que se asoma son constantes ya desde el comienzo, “La ventana daba a un patio interior grande, oscuro” (p. 9); “Veía por la ventanilla de un taxi espacios cóncavos de sombra” (p. 10); “Me acuerdo de la ventanilla ovalada del avión” (p. 21). Estas son las primeras ventanas a las que se asoma en su primer viaje con un deseo de verlo todo, de empaparse de todo lo que esa ciudad mítica le ofrece.

En 1990 también mira a través de la ventana de su hotel,” La ventana daba a la calle...” (p.31) “Me acuerdo de esa ventana frente a las torres art déco del Waldorf Astoria...” (p. 36) Pero en éste caso ya no está solo, está acompañado por la que es hoy su mujer, y a la que le enseñará a mirar esa ciudad con la curiosidad de quien no quiere perderse un solo detalle, y de quien a partir de lo que la mirada le ofrece construye un mundo “literario”.

Esas ventanas abiertas al mundo que tiene Manhattan, por las que puedes ver y ser visto, le llama poderosamente la atención a alguien que procede de un mundo cerrado sobre sí mismo. Un mundo heredero de su pasado musulmán, que protege su intimidad de las miradas de los demás. Un mundo que presenta unas ventanas pequeñas en unos muros gruesos, unas ventanas enrejadas y ocultas tras contraventanas y cortinas. Frente a estas ventanas vueltas sobre sí mismas, están las de Manhattan, que se le ofrecen “anchas, rectangulares, desplegadas, admitiendo espaciosamente el mundo exterior en los apartamentos, revelando en cada edificio, como capítulos o estampas diversas, las vidas y las tareas de quienes habitan al otro lado de cada una de ellas...” (p. 53)

Junto a este contraste hay otro que le llama su atención, frente a las puestas acorazadas -con las que los neoyorquinos protegen su intimidad de la invasión de extraños-, están esas ventanas que son verdaderos capítulos de historias que le intrigan. Son “recuadros de existencias a las que me he ido habituando, sin desvelar nunca su enigma, viñetas de historias o decorados de escenas que sólo muy parcialmente suceden ante mí” (p. 54) Esta idea de las ventanas de los apartamentos vistas desde frente, como viñetas de un tebeo se repite en varias ocasiones”las ventanas de los edificios próximos, las oficinas y las siluetas empequeñecidas de la gente, cada uno (...), en su viñeta de tebeo” (p. 115).

Las ventanas son como los fotogramas de las antiguas películas, o como los recuadros o viñetas de una historieta. Son historias presentadas una tras otra, sin conexión aparente entre ellas, pero inevitablemente unidas para formar el todo del relato. Si nos paramos a pensar, esta manera de ver las ventanas es la misma que nos ofrece Hitchcock en su película *La ventana indiscreta*. El protagonista de la película observa, desde una ventana, las vidas que se le ofrecen en los edificios de enfrente. “Puertas cerradas, vidas herméticas, hurañas, maniáticas, alojadas en cada habitación como en las celdas de un panal” (p. 59) Retazos de historias, viñetas de un tebeo, en las que se desarrollan escenas independientes, pero que no pueden concebirse unas sin las otras, ya que todas ellas muestran la vida de esa ciudad.

Los ventanales americanos son el punto de mira de alguna de las películas de este autor cinematográfico, como el caso que hemos citado o el de *Psicosis*. Esta forma de ver la vida como escenas, como verdaderos fotogramas, también la encuentra Muñoz Molina en la pintura de Edward Hopper. Éste ofrece en sus cuadros las vidas de personas contempladas a través de una ventana por un transeúnte curioso que mira en ese momento hacia la ventana abierta. Lo que Muñoz Molina pretende ofrecernos es lo que él ve en ese instante concreto a través de esa ventana. Como las historias de Cornell Woolrich-William Irish, verdaderos destellos de vidas que suceden con rapidez. Su relato presenta el mismo planteamiento que las pinturas de Hopper o las películas de Hitchcock, o los cuentos de Irish, el relato de personajes inmovilizados en la inmediatez de un instante.

Hay otras ventanas que llaman su atención, las de Alex Katz. Unas ventanas que para él son “poesía de la ausencia”. Son ventanas vistas desde lejos, como las ventanas

que aparecen en la portada de la obra de Muñoz Molina. En ellas no se suceden historias que nos intriguen, son sólo rectángulos sucesivos en la distancia, en los que se adivinan vidas humanas. “Y son también las ventanas remotas en los decorados de rascacielos de los musicales de Broadway, y las que pueden verse de noche en los edificios que uno mira desde el otro lado de Central Park...” (p.61)

Estas ventanas vistas a lo lejos le intrigan tanto como las que le ofrecen historias que contar. Ya a los catorce años, nos relata, le llamaron poderosamente la atención cuando vio la película *Portrait of Jennie*¹¹⁷, una película que le impacta en su adolescencia “aturdida, sentimental, pueblerina, ignorante...” (p. 63) Unas ventanas que le ofrecían un mundo que era un sueño casi inalcanzable, pero que finalmente está viviendo, el sueño de mirar el mundo a través de las ventanas de Manhattan.

Rothko es otro de los pintores, admirado por Muñoz Molina, que pinta la ventana misma, “la idea depurada, casi mística, de la ventana de Manhattan, dividida horizontalmente en dos paneles, la incertidumbre y la emoción de estar a punto de ver algo, de ingresar en el umbral de otro espacio y de otro tiempo” (p. 313) Esta forma de mirar la vida a través de una ventana, de meterse en ese espacio enmarcado y delimitado que nos ofrece y que nos atrae como un imán es lo que nos transmite Muñoz Molina en su obra.

Como comentábamos las ventanas son un elemento metafórico, hacen alusión a una forma de mirar la realidad hacia fuera y al mismo tiempo hacia adentro. Representan esa curiosidad malsana y morbosa que nos intriga cuando miramos a través de nuestra propia ventana las que tenemos enfrente y en ellas vemos a otras personas, es entonces cuando sentimos el “morbo” de imaginarnos sus historias, sus vidas. Con nuestra imaginación rellenamos esos huecos que la propia realidad nos oculta. La ventana significa sentir curiosidad por todo lo que nos rodea, el deseo de conocer más, de dejarse sorprender por todo y disfrutar de la vida hedonísticamente.

Por ello el concepto ventana no sólo alude a las ventanas reales de los hoteles, de los apartamentos en los que ha vivido o de las casas que ha visitado; a las de los cuadros de Katz, de Hopper o las de las películas de Hitchcock; sino que también hace referencia

¹¹⁷ Se trata de una película del cine clásico que se estrenó en 1948, dirigida por Willian Dieterle, producida por David Shelznick, e interpretada por su esposa, Jennifer Jones y Joseph Cotten.

a la perspectiva que toma el autor para ver el mundo. En algunos casos, la mirada es a pié de calle, mientras camina, como si los ojos de narrador fuesen una cámara haciendo un traveling. En otros, la mirada es un picado desde la azotea de un edificio, desde la que se ve una ciudad diferente a la vista hasta entonces, “un diaporama fantástico de torreones, cornisas, jardines colgantes, abadías románicas, depósitos de agua...” (p. 255).

La vitrina o la terraza de un café se convierten en ventana desde la que observa pasar la vida ante él, como una cámara fija ante la que pasan los protagonistas de la historia. La mirilla de la puerta de su apartamento “es el ojo de buey y el periscopio” por el que mira con curiosidad morbosa esperando encontrar a “los fantasmas que en lugar de ruidos de cadenas o de gemidos ululantes fingen rumores de vidas domésticas” (p. 315)

Un museo es también una ventana abierta a un mundo de sorpresas, como el Museo de Historia Natural donde asistimos asombrados al vuelo de mariposas gigantes. En el Museo Metropolitano Muñoz Molina mira el pasado a través de las fotos de Richard Avedon. En ellas, junto a personas famosas del pasado (Marilyn Monroe, Jean Genet, Andy Warhol...) hay otras más imperiosas, más impactantes, las de los desconocidos, las de los miserables que mantienen su “dignidad heroica”.

Este afán por la fotografía como único modo que tiene el artista de invocar la existencia humana, y el misterio de la identidad que encuentra en Richard Avedon, lo ha narrado antes en la secuencia sesenta y uno, cuando nos relata la visita a la casa de dos vascos afincados en Manhattan, Alberto y Corina.¹¹⁸ Ésta, editora de fotografía, tiene una gran pasión hacer fotos de las ventanas de los edificios próximos en distintos momentos del día. El interés de esta fotógrafa es el mismo que impulsa a Muñoz Molina a salir todos los días de su casa recorriendo calles, parques, exposiciones, y tomando nota de todo lo que ve en su cuaderno de tapas azules, el de mirar viendo todo, el de dejarse sorprender y el de recoger la emoción del instante.

¹¹⁸ Nos llama la atención que cambia el nombre de la protagonista. En el inicio de la secuencia la llama Corina, ocho líneas más adelante la llama Adela, y avanzada la historia recupera el primer nombre. ¿Se trata de un error del autor?

■ El arte

Realidad no sólo es lo que pasa ante sus ojos en su caminata diaria, realidad son también los sueños y los recuerdos que le invaden; las lecturas de la prensa diaria, del *New York Times* o del *New York Post*, que le sirve de fuente de conocimiento y de inspiración para escribir sus notas –como la secuencia en la que reflexiona a partir de una noticia sobre el negocio del Estado Chino con el trasplante de órganos-; realidad son también las lecturas de obras a través de cuyo filtro ve el mundo.

No son pocas las alusiones a escritores –Lorca, Quevedo, Cortázar, González Ruano, Azaña, Cernuda...- a obras concretas mediante el título de la misma –*Sombras sobre el Hudson* de Singer; *Manhattan Transfer*, de Dos Passos; *Washington Square*, de Henry James- o citando alguna frase sacada de la obra –“Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento” del *Quijote* de Cervantes-. En la entrevista concedida en el Instituto Cervantes de Nueva York confesó que todo su peregrinaje por la ciudad estuvo guiado por la lectura de autores que habían escrito sobre la ciudad, por Juan Ramón Jiménez, por José Moreno Villa, y sobre todo por *Poeta en Nueva York* de Larca. De los dos últimos usa una cita al inicio de la obra, que nos sirve a los lectores para comprender la actitud de Muñoz Molina: él camina deslumbrado ante la belleza de lo que ve y atento a los sonidos y las voces que le rodean.

Realidad son también las películas, sobre todo las que se relacionan con la ciudad de Nueva York y, a través de las cuales él, como la gran mayoría, ha llegado a conocerla. *Taxi driver*, de Martin Scorsese con Robert de Niro; *West Side Story*, de Robert Wise; *Forty Second Street*, de Lloyd Bacon; *Rear Window*, de Hitchcock; *La dama de Shanghai*, *Central Park in the Dark*...son películas que le acompañan en esta caminata por la ciudad y que conforman una mirada estética de Nueva York.

Y como no, realidad es también el arte. Muñoz Molina, que ha estudiado Historia del Arte en la Universidad de Granada, siempre se ha mostrado como un gran admirador de la obra artística, sobre todo de la pintura. “El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo” (p. 205) Lo que el arte le ofrece es la intensidad de una experiencia, expresada con la pureza de su lenguaje, condensada en el tiempo y en el espacio. Es esta forma de reflejar la realidad, la fidelidad de la emoción del instante

la que él desea captar y plasmar en sus notas. Él desea ser como un pintor que con unos trazos precisos atrapa el instante.

Las visitas a los museos son numerosas. Admira los cuadros de Vermeer, de Rembrandt,¹¹⁹ de Goya, de Tiziano, de Whistler, recogidos en la Frick Collection. A través de las ventanas que hay en las obras de Edward Hopper, de Katz, de Rothko, de Richard Estes aprende a mirar Nueva York. Refiriéndose a una obra de éste último dice, “de algún modo siempre encuentro en Richard Estes los lugares que más me gustan de la ciudad...” (p. 215) La obra de este pintor, encontrada un día por casualidad en Madrid le permite tener la sensación de encontrarse ante el lugar que representaba. “Mirar ese cuadro no era recordar la plaza, era haber regresado a ella...” (p. 216) El pintor ha sabido, no sólo recoger la fidelidad del instante, sino transmitir la sensación que le produce. Es ésta forma de ver y de mirar la que quiere conseguir Muñoz Molina.

De Hockney pretende aprender la “caligrafía exacta del instante, lo que uno quisiera atrapar cuando escribe y se le escapa siempre” (p. 138). Muñoz Molina desea ser fiel a la exactitud del instante y a su emoción. Pero es consciente de que los instrumentos que usa -las palabras- no le permiten ser tan rápido ni tan preciso como las pinceladas de un pintor. “las cosas se me escapan, la vida cambiante que transcurre en torno a mí en el café...” (p. 138). El arte y, sobre todo la fotografía sí pueden apresar el instante, “pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto” (p. 139). Tal vez él esté en lo cierto, pero cuando leemos estas páginas, a los lectores, sí nos llegan esas imágenes precisas, esas impresiones que recibiera el autor, provocándonos la sensación de hallarnos con él, o mejor aún, de ser nosotros los nómadas de Manhattan.

La lectura de *The Catcher in the Rye*, de Salinger le lleva a identificarse con Holden Caulfield, éste le guía hasta el Museo Metropolitano del que admira su magnífico edificio, y las colecciones que contiene –el arte egipcio, el arte romano, el arte asirio, el del renacimiento italiano, el de Hopper, el de Velásquez, la exposición temporal de Brueghel el Viejo, las fotografías de Richard Avedon...- El Metropolitan es todo un mundo tan real como el que ve en sus caminatas, “es el archivo del culto primitivo y plural de todas las imágenes, (...) el catálogo del Metropolitan es un

¹¹⁹ Uno de ellos servirá de título a su obra *El jinete polaco*, citado también en *Sefarad*.

resumen comprimido de la historia del mundo...” (p. 167) Por eso ir a visitarlo, le permite ver ese mundo del pasado y del presente.

Pero no sólo el arte de la pintura es lo que encontramos en *Ventanas de Manhattan*, también encontramos la admiración por la escultura. Por las esculturas de Juan Muñoz, tituladas *Conversación*, que representan con exactitud la actitud de quien está sosteniendo una conversación. Están colocadas en una entrada de Central Park, pero nadie parece verlas a su paso, sólo un nómada curioso como él parece encontrar en ellas una alusión a la realidad.

Si las figuras de Juan Muñoz representan el momento exacto de la comunicación, las de los caminantes de Alberto Giacometti son una metáfora de esa filosofía del conocimiento que es la caminata, de la que hablábamos antes. Este escultor parece haber capturado en su obra el instante mismo de iniciar la caminata; y, cuando Muñoz Molina mira entorno suyo, no ve sólo unas esculturas, ve la esencia misma del caminar. Estos caminantes se superponen a los que pasan a su alrededor.

En su caminar no sólo visitamos los museos, sino que también visitamos los talleres de dos artistas españoles afincados en Manhattan; el del escultor Leiro y el de Manolo Valdés. A ambos artistas los admira por la capacidad que tienen de ver la belleza en todo lo que les rodea. La capacidad de transformar en obra de arte materiales que estaban destinados a la basura (maderas, vigas, cables, árboles, escaleras...) Ellos con su forma de mirar, de escuchar y de observar todo, convierten en arte la chatarra. Con su laborioso trabajo de carpinteros, soldadores, proyectan sobre esos materiales sus imágenes y sus sueños quiméricos. Cuando nos habla de su trabajo vemos al artista, que mezcla el capricho, el juego con el trabajo, pero, sobre todo, vemos también al obrero artesano que tiene el poder de cambiar la realidad, “En este taller cada cosa puede convertirse rápidamente en otra...” (p. 331)

Cercano ya su regreso inminente, visita de nuevo el Museo Whitney para reencontrarse de nuevo con sus pintores preferidos, Mark Rothko, Edward Hopper, Alex Katz. En sus obras “el tiempo queda encerrado y a la vez abolido (...) Lo que sucede en la pintura, en la fotografía, es el presente eterno” (p. 312). Muñoz Molina nos ha enseñado que conocer Nueva York es conocer sus calles, sus gentes, sus parques y,

como no, conocer sus museos. Mirando las obras que en ellos se recogen podemos aprender a mirar la realidad.

■ La música

Como hemos podido ver, son muy frecuentes las secuencias de carácter ensayístico sobre las diversas artes. No creemos exagerar si consideramos que *Ventanas de Manhattan* es la obra de nuestro autor, más devotamente consagrada al disfrute de las manifestaciones artísticas, -la literatura, de la arquitectura, de la pintura, la fotografía, la escultura- pero sobre todo de la música.

La música es uno de los hilos conductores de la obra, entendida aquella sin exclusiones. Se recogen desde los nombres importantes como Kart Masur o Brahms, a la música de los garitos de Harlem o la música callejera interpretada por músicos anónimos con instrumentos improvisados: latas, cubos,..., pero por supuesto, la que predomina es el jazz como el de Dee Dee Bridgewater, o Paula West. La palabra “jazz” que en un principio significó sexo, luego baile, finalmente pasó a significar música, la música que define a esta gran ciudad.

En una de las opiniones de un lector que hemos encontrado en un blog, leemos “no es una exageración acompañar la lectura con una buena pieza de jazz o de blues, pues es como un gran Blues de la ciudad”. *Ventanas de Manhattan*, como Nueva York, es un concierto continuo, nuestro oído no descansa nunca, la música está esperando al lector en la secuencia más inesperada. Si la obra parte de la petición que Luis Suñén le hiciera un día a Muñoz Molina de algún texto sobre su relación con la música, no hace falta insistir en que el resultado desborda su motivación inicial, y que esta ha quedado más que satisfecha.

Ventanas de Manhattan resuena constantemente en todos los estilos y formas musicales. Los primeros sonidos a los que asistimos son los de la pequeña orquesta de jazz que toca en Arthur`s Tavern, integrada por un pianista, que tocaba a la manera de Nat King Cole, un batería y un contrabajista. Los músicos son personas viejas, con un cierto aire de jubilados, pero que, cuando tocaban, parecían “regresar a la vida, sin apenas moverse, sin abrir del todo los ojos, sin desprenderse de su somnolencia” (p. 46)

Justo a la magistral descripción del concierto, Muñoz Molina nos presenta la otra cara de la música, una cara menos poética, pero igual de real, la del oficio bien hecho, la del trabajo de largos horarios y no muy bien pagado de los “jazzmen”, “Eso se nota cuando al final de la canción miran disimuladamente el reloj, sin complacerse mucho de los aplausos, y empezaban a cubrir el piano, a desmontar la batería, a guardar en su funda el contrabajo, gente cansada que ha terminado a deshora su turno laboral y echa el cierre del taller y deja en su sitio las herramientas ...” (p. 47) Esta mirada de Muñoz Molina es una mirada ética de la realidad, detrás de esa belleza de la música que ellos –Elvira Lindo y él- han escuchado, está el esfuerzo y la profesionalidad de los músicos, que generalmente al resto nos pasa desapercibido.

En esta actuación escuchará música de Louis Armstrong, de Fast Waller, de Dizzy Gillespie, de Ira Grshwin, de Cole Porter, de Irving Berlin, de Harol Arlen. No sólo nos cita a los grandes, sino que hace referencia a canciones concretas que reconoce en los compases del piano, *The Man I Love*, *Just One of Those Things*, *It`s All Right with Me*, *One More for the Road*, y *If We Never Meet Again*, melodía que expresa el miedo que sienten los amantes a perderse, y con el que ellos se identifican, “pero esa noche, sobre todo, hablaba de nosotros, que no estábamos seguros de volver a encontrarnos...” (p. 52)

En el viaje que hiciera con su familia en el año 2001 se aloja en un apartamento desde cuya ventana puede ver “el ancho ventanal de un aula de la Juilliard School of Music, donde suele haber atriles con partituras...” (p. 76) Todos los días “en perfecto silencio se despliegan frente a mí las variedades laboriosas del oficio de la música” (p. 77) En este caso él no puede escuchar lo que esos músicos tocan, lo que él puede ver a través de su ventana es de nuevo el esfuerzo, el estudio por separado o en grupos orquestales desde muy tempranas horas de la mañana.

En la iglesia de Riverside se congregan representantes de todas las confesiones religiosas para celebrar un funeral por los muertos del 11-S. En él se escuchan músicas de todas las culturas que sobrecogen por su ritual funerario. Se escucha a un imán que entona la melodía de la llamada a la oración, a un rabino que hace sonar un “sofar”, a una cantora de una sinagoga, a un monje budista tibetano que emite un largo sonido con la boca cerrada mientras hace sonar una campanilla, y se cierra la ceremonia con Thomas Hampson cantando *You`ll Never Walk Alone*.

En esos mismos días asiste a la emisión en pantalla gigante del réquiem ofrecido en la Metropolitán Opera por la Filarmónica de Nueva York, dirigida por Kurt Masur y que interpretaba *Réquiem alemán* de Brahms, en un concierto homenaje a las víctimas del atentado. La descripción del concierto que él escucha en la calle es tan plástica, que los lectores creemos encontrarnos bajo la lluvia, ante esa pantalla gigante, dejándonos embargar por las mismas sensaciones que siente el narrador, “el *Réquiem alemán* de Brahms (...) se revela arrebatador y desolado como la ciudad misma, tan lleno de pánico y a la vez de consuelo como el alma de cualquiera que anda solo por estas calles y se encuentra perdido frente al tamaño del mundo, frágil como un insecto...” (p. 103)

En ocasiones la música aparece sólo como una mera referencia de la que parte para hacer una reflexión. Como cuando Muñoz Molina nos comenta que ha asistido a un concierto en la City Opera donde ha escuchado *La flauta Mágica* de Mozart. La belleza del concierto y el estado de beatitud que le deja, le sirven para mostrar de nuevo su mirada ética. Esta belleza contrasta con otra imagen que le impacta a la salida, la de una mujer descalza que gritaba pidiendo ayuda desesperadamente. Nadie la mira, nadie la ve, nadie la escucha, nadie la ayuda. “El río de gente se bifurcaba para sortearla (dice, el narrador) (...) tampoco nosotros miramos, desde luego, y ni siquiera caminamos más despacio...” (p. 124) Este gesto de indiferencia hacia el sufrimiento de los demás le hace cuestionarse que toda la fraternidad, la inocencia que les ha hecho sentir la música eran falsos, y han desaparecido al despertar a la cruda realidad, “dónde estaba la emoción de la fraternidad, el entusiasmo compasivo de la música de Mozart” (p. 124) se cuestiona Muñoz Molina.

La música le sorprende en cualquier momento, como un sábado en el que, haciendo un sencillo guiso de arroz con verduras, escucha por la radio a Stéphane Grapelli al violín y a YoYo MA al chelo tocando *Love for Sale*. El sonido de la música y los olores de su guiso son para él la quinta esencia de la vida. La música para Muñoz Molina es como la literatura o la ciudad misma, una fuente de conocimiento y de placer al mismo tiempo. Quiere leer más, ver más cosas y escuchar más música, “hay que escuchar tantos discos, tantas maravillas compradas por unos pocos dólares en las tiendas de segunda mano” (p. 137). El periódico le ofrece tantos conciertos que desearía escuchar, tantas obras de teatro a las que desearía asistir y tantas exposiciones que desearía mirar, que se siente apabullado. “Hay que aprovechar cada día, cada hora...” (p.

137) Es esa actitud de eterno curioso ante lo que la vida le ofrece, de gran “disfrutador” de los pequeños placeres que le ofrecen los sentidos.

Sus caminatas diarias son también un homenaje a la música. Cuando pasea por las calles de la ciudad piensa en las personalidades famosas de la música que han pasado por ellas o que han vivido en ellas. Thelonious Monk vivió tres calles más arriba de donde él vive. En otras vivieron Miles Davis o Billie Holiday. Por esas calles se cruza con Benny Goodman, con James Levine. Pasea por las calles leyendo placas conmemorativas, a Béla Bartók; observando bustos, el de Leonard Bernstein. Disfrutar de las mismas calles que ellos han vivido le hace sentirse especial.

La música es un lujo que se le ofrece al oído. La Gran Manzana tiene tanta oferta musical que la sobreabundancia le provoca ansiedad. Todos los días abre el periódico y le ofrece “una promesa, un tesoro variado y simultáneo de amplitud imposible” (p. 263). Pero la que más agradece es la que le llega por sorpresa. Un paseo en el parque le trae el recuerdo de un musical *Sunday in the Park with George*. Otro día le ofrece un concierto en directo de los músicos que acuden a él para ensayar en el silencio de la naturaleza. Las notas musicales le llegan como “surgidas del aire, como un olor a un golpe de brisa” (p. 263) Es entonces cuando la música comulga con la naturaleza y regresa a “sus orígenes más primitivos: la que el viento hacía sonar entre los juncos, como un anticipo de la flauta de Pan” (p. 264)

Es la misma sorpresa que le produce la música que escucha mientras va en el vagón del metro, y un joven interpreta un concierto de batería con cubos de plástico. O la que escucha al doblar una calle, interpretada por un joven negro tocando el saxo como Louis Armstrong. Otro joven negro le regala un concierto tocado con los instrumentos musicales más insospechados “una cesta de alambre, de las que se ponen delante del manillar de las bicicletas, un carrito entero de supermercado, una bombona pequeña de butano, un cubo de latón, varios cubos de plástico puestos boca abajo, un trozo de persiana metálica, una tubería de plomo, un cubo de rueda de carrito de niño, el de una rueda de coche, la tapa de madera de una máquina de escribir antigua, una papelera de plástico, un abanico de varillas de paraguas, una hilera de botellas de diversos tamaños, una lámina flexible de acero” (p. 228) Todo es música en la ciudad, de todo se puede sacar música.

La música sorprende a nuestro narrador y a nosotros los lectores. “La ciudad entera es la formidable caja de resonancia de las músicas y las cacofonías que se suceden en ella...” (p. 227) Pero la música que más le apasiona es el jazz y el blues. Al inicio de la obra nos ha ofrecido la descripción de uno de los conciertos al que asistió con Elvira Lindo en su cita de amantes en la ciudad. Las referencias a otros conciertos de jazz y de blues son las más ricas desde el punto de vista descriptivo. El autor-narrador siente con tanta pasión este tipo de música que nos la transmite cuando nos los relata. Las secuencias sesenta y nueve y setenta son dos magníficas descripciones de los conciertos de jazz de dos grandes figuras. Uno el de Dee Dee Bridgewater que canta en el Iridium provocando en el espíritu “una turbulenta bacanal de los barracones de madera en los que cantaban las heroínas primitivas y carnales de los blues...” (p. 307) El otro es el que dio Paula West en el hotel Algonquin, una música que “pertenece el mundo urbano de los clubes de noche y de los musicales de Broadway, de las letras irónicas y de las letras livianas” (p. 307).

Lo que Muñoz Molina nos ofrece es la música en directo, el instante en que él la está escuchando. Leyendo estas secuencias creemos ver lo mismo que él ve; escuchar lo que él escucha - las descripciones de los ambientes, de los músicos, de las melodías, de los solos musicales son detalladísimas-, y creemos sentir las mismas sensaciones que él siente. Ambos conciertos están relatados-descritos contrastándolos entre sí. Mientras el concierto de Dee Dee Bridgewater la provoca una exaltación casi primitiva, sale de él intoxicado por las melodías que se metían en su cerebro y en su sangre. Del de Paula West sale en un estado de embriaguez “sentimental, demorada, duradera”; siente una emoción que “lo acompaña fraternalmente a uno cuando sale a la calle...” (p. 309)

Tal vez sea exagerado decir que, musicalmente hablando, el relato presenta una estructura circular. Si *Ventanas de Manhattan* -como relato y como comienzo de las indagaciones del narrador en esta ciudad-, se inicia, por así decirlo, con la asistencia de Muñoz Molina y Elvira Lindo a un concierto de jazz en una humilde taberna del West Village; la despedida -del relato y de nuestro narrador- es también con un concierto de jazz al que asiste de nuevo acompañado con Elvira Lindo. En este caso el concierto es en un local todavía más humilde, casi un antro, el St. Nick's en Harlem.

Como en los casos anteriores en los que Muñoz Molina describe una actuación, los lectores nos sentimos dentro del local. En una mirada a nuestro alrededor -que el

narrador nos ofrece con un traveling de cámara girando sobre su propio eje- vemos sus paredes, sus mesas pequeñas cubiertas de hule, las personas que están en el local, los músicos (un batería, un organista, que inspecciona todo con cara de sueño, el saxofonista) y finalmente les escuchamos interpretar su música descrita con tal detalle “notas alternativamente graves y agudas que desafían sin respeto cualquier norma armónica, se atreve a disonancias que hieren el oído, a pitidos largos y agudísimos, a graves tan hondos que retumban largamente en el aire, en el estómago, y en el corazón de quien escucha” (p. 359) , que somos nosotros los que la escuchamos y los que sentimos como nos llena el alma.

Pero de nuevo ese placer estético que le produce la música, a la que describe como “un río y un tren que avanza con cadencias de blues, un tornado feliz que lo arrebató a uno del suelo, y cada golpe de tambor, cada frase del órgano o del saxo actúan sobre el organismo como esas descargas hormonales que provocan la dicha y el deseo” (p. 360) ese éxtasis de placer, no le impide darse cuenta de que para que él pueda disfrutarlo hay unos músicos que tocan por gusto y por placer, para luego recoger “billetes de un dólar o incluso monedas de un cuarto, como un artista callejero” (p. 362)

Hemos escuchado las notas solemnes del *Réquiem alemán* de Brahms; hemos asistido a los clubes selectos de jazz, a los garitos de Harlem, a la representación de *La flauta mágica* de Mozart en la City Opera. Hemos oído el eco de las grandes figuras desaparecidas Hemos escuchado las emisiones de la radio pública, a las “big bands”, a los músicos callejeros que interpretan en calles, parques y metros, invadiendo todo con sus fascinantes sonidos, toda la ciudad es música, y ésta invade el relato de principio a fin, como bien define el lector en su blog, *Ventanas de Manhattan* es “un gran Blues de la ciudad”.

■ Los olores

“La embriaguez del olfato es tan excitante como la del oído o la de la mirada...” (p. 176) dice Muñoz Molina en la secuencia cuarenta y tres. El olfato en una fuente de conocimiento. A través de él reconocerá los aromas y los hedores de Nueva York. Sobre todo estos últimos. Hasta él llega el aroma a pan caliente de una tahona, el de una pizza recién hecha, el de una lavandería, “que es uno de los olores decisivos de Manhattan (...)

tan omnipresentes como el de la pizza...” (p. 176), el olor de los perritos calientes, el de las fritangas, el de los respiraderos del metro.

Las calles le reciben con sus olores a comida barata “el hedor casi táctil de grasa frita” (p. 141) Pero frente a esos olores típicos de la comida americana, cuando pasea por los zocos de la ciudad, la riqueza aromática de otras cocinas le arrastra hasta sus puestos. En esos momentos, no sólo nos relata lo que ven sus ojos, sino que nos describe los olores intensos que le van llegando, “los tenderetes de comida (...) difunden entre la gente y los puestos del mercado un humo cálido con olores de especias picantes, de carne de cordero y de plátanos fritos” (p. 325).

Los olores y los sabores de la cocina española son un verdadero deleite para el autor. “Nada más salir del ascensor (...) en el aire había un anuncio de algo muy sutil que alertaba el olfato, un aroma familiar que se hizo más denso al abrirse la puerta...” (p. 258) Estos aromas le hacen retroceder a su infancia a las comidas que su madre y su abuela le preparaban cuando era pequeño. Estos olores, la música y el vino harán de llamada en la memoria de Muñoz Molina para encontrar el recuerdo de su profesor de dibujo, amigo de la infancia del anfitrión de la casa.

Si los aromas agradables, o los olores más o menos identificativos de la ciudad aparecen por sorpresa en la obra, lo que verdaderamente domina en ella son las referencias a los hedores. Es una alusión constante a la otra cara de la moneda, a la parte más fea y desagradable de Manhattan -la de los marginados, la de los olvidados por todos y la de las calles de los barrios pobres-, la cara de la miseria y su característico olor.

La primera vez que los encontramos es en la secuencia siete, cuando como contraste a la calidez del refugio que ellos tienen en el hotel, Muñoz Molina recuerda a los mendigos, los vagabundos helados de frío en el crudo invierno. Lo que más les describe es el hedor denso que los envuelve, “una pestilencia de orines, de mierda, de putrefacción y de alcantarilla que revolvía el estómago...” (p. 33). Este será el olor que iremos encontrando cada vez que se encuentre con uno de estos desheredados. Es el olor de la vieja que lee a Heidegger, sentada frete a él, en un café. Es el que desprenden los desamparados cobijados en cualquier zaguán en el interior de embalajes, “un olor fétido a orines, a excrementos y a vómitos, a regüeldos de alcohol, a alcantarilla.” (p. 179) Es el olor que le llega de repente cuando pasea por las calles en un día de lluvia, o cuando

admira un atardecer, y sin saber muy bien de donde viene ese hedor, acaba por anular los demás aromas. Es el olor a mierda, a carne podrida a alcantarilla, a la miseria que, sobre todo desde el 11-S, ha vuelto a aparecer por las calles de la ciudad.

■ Deslumbramiento y melancolía. Dos actitudes ante la vida

Los estímulos que recibe por la vista, el oído y el olfato son necesarios a la hora de conocer una realidad, pero tanto o más importante que ellos es la actitud de curiosidad con la que los recibe el narrador. Si esos estímulos dan unidad a la obra, lo que verdaderamente le da unidad, es que todo responde a la emotividad del autor, a su tono vital, que evoluciona del deslumbramiento de la primera impresión, del deseo desbordante de empaparse de la ciudad -que encontramos desde los primeros capítulos-, a la melancolía que hallamos del final.

Esta curiosidad, este deseo -tan típicamente español- de mirar todo lo que ocurre a su alrededor contrasta con el desinterés, el afán por no ver, que manifiestan los neoyorquinos, que pasan por la vida viendo sin mirar, “No ver, no mirar, mirar velozmente y de soslayo y fingir que no se ha mirado, sortear un cuerpo caído en el suelo, una presencia molesta (...) con la destreza de un murciélago al que el radar de ultrasonidos advierte con mucha antelación de la cercanía del obstáculo” (p. 122) Contrasta esta actitud de los habitantes de la ciudad -su deseo de pasar inadvertidos, de no querer ver ni ser vistos, de mirar sin que los demás noten que están mirando, de no rozar el mundo de la intimidad del otro-, contrasta, como decíamos, con la curiosidad que él siente por todo y por todos, ese asombro que todo le despierta es una de las constantes de su obra.

“Estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente a la mirada” (p. 122) Los demás parecen no ver a la mujer que está a la salida del Lincoln Center, o al vendedor de helicópteros que saca su mercancía en mitad de la calle, o a todos los mendigos que deambulan como sonámbulos por la ciudad. A él nada le deja indiferente, desde un atardecer en uno de sus puentes, a la exposición más original, la de los espectros, pasando por los verdaderos protagonistas de la ciudad, los exiliados de sí mismos.

En las secuencias que nos relatan su primer viaje encontramos a un Muñoz Molina deslumbrado por la gran novedad que le ofrece el sueño alcanzado. Un Muñoz Molina deseoso de conocerlo todo al instante, las calles, los museos, los edificios emblemáticos; pero al mismo tiempo, un Muñoz Molina asustado ante la grandeza de los espacios casi inabarcables, ante la incompreensión del idioma, ante lo novedoso de sus costumbres. Después de los viajes que ha hecho a la ciudad, el miedo a lo desconocido ha desaparecido, pero siempre ha mantenido ese deseo conocer, esa actitud de dejarse asombrar por todo.

Toda la obra está recorrida por una gran vitalidad, por el hedonismo que siente quien es mero paseante y disfrutador de Nueve York. El hedonismo es la actitud que le permite vivir la vida con alegría a pesar de las miserias y las injusticias que esta nos ofrece. “El mundo es tan grande, tan inabarcable, está hirviendo tan atterradoramente de miseria, de injusticia, de fanatismo y de caos, que no se puede vivir sin mantener parcialmente cerrados los ojos, sin taparse de vez en cuando los oídos” (p. 135) La alegría de vivir, el epicureismo que despierta esta ciudad domina la obra.

Este deseo de disfrutar es alimentado por una sobre estimulación tan incesante, que llega a producir al narrador auténtico mareo. Esta sensación nos es descrita magistralmente en las secuencias en las que nos relata la visita a una librería, a los parques, a los museos o a los muchos mercados-rastros de los domingos. Es como si la cámara recorriese con un movimiento rápido todo lo que se ofrece ante sus ojos sin que estos puedan asimilarlo.

Los lectores, vemos ante nosotros a Antonio Muñoz Molina paseando por las calles de Nueva York, por sus parques, mirando sus casas, visitando sus exposiciones. Asistimos con él a los conciertos de jazz, olemos los mismos hedores, sentimos las mismas sensaciones que él nos transmite, el pavor del atentado por ejemplo. Lo vemos sentado tomando un café, incluso nos sentamos con él. Siempre acompañado de su inseparable cuaderno, siempre tomando notas de lo que ven sus ojos, intentando recoger mediante las palabras las imágenes que pasan delante de él, intentando fijar el momento. Y lo hace con tal precisión, con tal dominio del lenguaje, que somos nosotros los que estamos allí, los que vemos, oímos y olemos esa ciudad. Olemos a mierda, a orines, a vómitos y a alcantarilla; sentimos la opresión de la ceniza y el olor

a quemado del atentado. Oímos los ruidos que pueblan las calles día y noche, sus sirenas, los coches, los músicos callejeros, los que practican en los parques, hasta sentimos el silencio opresivo de las calles los días posteriores al atentado. Con él sentimos la desesperación que produce la lluvia insistente en el invierno neoyorquino, la alegría de las primeras gotas, la melancolía de los primeros días lluviosos y la desesperación y rabia de esa cortina pertinaz que todo lo agrisa.

Pero sobre todo lo que los lectores sentimos es el deseo, casi incontrolado, de Muñoz Molina de abarcarlo todo. Elvira Lindo, en el acto de presentación de la conferencia que el propio autor dió en el Instituto Cervantes de Nueva York, nos lo presentaba como una persona con una curiosidad infatigable, pero una curiosidad, un deseo de saber exento de pedantería. Lo que nosotros encontramos en la obra es un caminante que desea saber más, “Me abruman todas las cosas que podría hacer, los libros que están esperándome para que yo los lea, los conciertos innumerables que se anuncian en el periódico...” (p. 136, encontramos en la secuencia treinta y cuatro. A lo largo del mismo párrafo leemos con una velocidad caso de vértigo los muchos conciertos que se le ofrecen, los discos que ha comprado y no puede escuchar, las exposiciones que podría visitar, o las palabras que desconoce del inglés y que él quiere aprender.

Es el suyo un deseo de aprender, pero no por mera afectación, sino, por el mero placer de aplacar esa curiosidad que siempre siente dentro de él, y que, al mismo tiempo, es consciente de que no podrá abarcar. Es decir el deslumbramiento por un lado le produce la satisfacción de conocer lo nuevo, pero por otro lado le provoca la insatisfacción de no poder alcanzar todo lo que se le ofrece.

Este deseo de conocer le lleva a mirar hacia fuera, mira las cosas como si existieran por primera vez, todo es un tesoro para Muñoz Molina. Y, lo que ve, al recogerlo en sus notas, se convierte en recuerdos. Pero también mira hacia adentro en su afán de conocerse mejor, de disfrutar de los pequeños placeres que le ofrece la vida. Muñoz Molina es un auténtico epicureísta que no necesita grandes lujos, ni asistir a grandes acontecimientos para disfrutar de la instantaneidad del momento, “Una serena felicidad puede estar contenida en los actos más comunes...” (p. 136) comenta a la vuelta del mercado preparando aun suculento arroz de verduras mientras escucha música en la radio.

Esta actitud de asombro y de disfrute es la que encontramos en Muñoz Molina cuando se sienta relajadamente ante la vitrina de un café, haraganeando, dejando que pase la vida ante él mientras él sólo mira. “Vivo, aunque sólo sea transitoriamente, como un literato antiguo de provincias, como un cesante o un funcionario absentista que se sienta a media mañana en el café, a donde traigo con migo los instrumentos livianos de mi oficio, las pocas cosas elementales que necesito, un cuaderno y un rotulador, y nada más” (p. 160)

Escribir en un café le permite observar el mundo y a sí mismo desde fuera, como si fuese un personaje literario dentro de un escenario. También le permite escribir sin alejarse del mundo, sin encerrarse en el mundo de la literatura. De González Ruano ha aprendido que lo que se escribe en un café queda empapado por la inmediatez y el azar de la vida misma. Esta actitud de beatitud errabunda ante la vida, que ya hallamos en sus primeros dietarios, la volvemos a encontrar en *Ventanas de Manhattan*.

“La vida en el café es descansada y lenta, barata, casi gratuita” (p. 191) nos dice sentado en otro de los cafés de la ciudad. El café es un remanso de paz, un refugio ante esa ciudad en la que la vida es agresiva, “el mundo en general es un sitio espantoso, atravesado por desgracias, ulcerado de hecatombes...” (p. 192) comenta ante la lectura gratuita del periódico en el café. El mundo que mira sin cesar, o que lee en el periódico se muestra ante él con tanta o más complejidad que la literatura. ¿Para qué inventar ficciones, si con sólo estar atentos a lo que ocurre a nuestro alrededor podemos encontrar historias más interesantes que las inventadas?

El deslumbramiento en ocasiones se tiñe de melancolía, sobre todo en aquellos momentos en los que se reúne con españoles residentes den la Gran Manzana y juntos comparten los aromas, los sabores y la música que les trae los recuerdos de España. Es lo que siente cuando está en casa de Alfonso y Corina. Nada más bajar del ascensor, el aroma del guiso le hace recordar los guisos que su madre preparaba en Úbeda. La música de Serrat, *Mediterráneo*, despierta en él sensaciones que han permanecido imborrables desde la adolescencia. Pero cuando están todos cenando, “Los sabores, los olores, la música, el color del vino, su efecto sobre los estados de ánimo, alumbran vínculos entre nosotros y nos llevan de regreso al pasado...” (p. 259)

Todos sienten la melancolía y la añoranza de España, pero hay otra añoranza que palpita en el fondo, la que experimenta quien pronto va a dejar Manhattan, y antes de marcharse ya está sintiendo la añoranza de lo dejado atrás. Es el caso del Cónsul que encontramos en las primeras secuencias. O el de uno de los invitados a casa de Alberto y Corina, que ha dejado las maletas hechas para el regreso, y que transmite en el encuentro esa tristeza por el regreso.

Pero cuando verdaderamente sentimos que el deslumbramiento inicial se va transformando en melancolía es en las últimas secuencias. Cuando Muñoz Molina nos relata sus últimas visitas -a una pequeña galería donde se exponen espectros, al Museo Whitney en busca de los cuadros que más le gustan-; sus últimos paseos por la ciudad -por sus zocos, un domingo por la mañana; su última puesta de sol; la última actuación de jazz en Harlem; el deseo de haber sido capaz de recoger todo lo que ha vivido en sus notas, como lo hace Robert Crumb en su cuaderno de dibujo, “pero yo no podré llevarme conmigo nada de lo que estoy viendo...” (p. 371) dice tristemente, confesando su impotencia. La melancolía y la tristeza por el regreso se intensifican en las tres últimas secuencias, en las que nos relata su última mañana, cuando hace las maletas de regreso, y cuando, ya en Madrid recuerda esos días mágicos vividos en Nueva York, y los siente tan lejanos como si hubieran sido un sueño. Se siente aturdido y extranjero en su propia ciudad, añorando lña otra lejana en el mapa, pero tan inmediata en el recuerdo.

■ El paso del tiempo

Como ya señalamos, uno de los criterios que usa Muñoz Molina para ordenar las secuencias que forman el relato es el cronológico. Cuando decidió utilizar las notas que había tomado a lo largo de sus viajes para dar forma a este dietario, consideró que en él debía incluir no sólo las de los últimos años, más minuciosas. Sino los recuerdos de dos viajes anteriores que fueron vitales para él y que lo vinculan en cierta medida a esta ciudad.

Estamos hablando de su primer viaje realizado en 1989, un viaje crucial para él, por fin hacía realidad uno de sus sueños. Formar parte de ese mundo mítico que había conocido por la literatura y el cine. Un viaje marcado por el asombro por todo y por el temor del paleta -a no entender, a perderse, a ser detenido...-a todo lo desconocido. El

segundo viaje importante para él es el que realiza a Nueva York desde Virginia, en 1990 para reunirse con su pareja en los primeros momentos de su relación amorosa. Un viaje crucial para el afianzamiento de esta relación; por ello ambos consideran esta ciudad como un tótem.

A demás de estos dos viajes a lo largo del texto hemos podido deducir que las notas hacen alusión a otros dos. En los dos casos acompañado por su esposa Elvira Lindo. El primero correspondería al año 2001 y el segundo al año siguiente, al 2002. Pero ¿hay alguna alusión a los años concretos en los que realizó los cuatro viajes? En ningún caso se señala la fecha de los viajes. Los lectores hemos de deducirlos por datos que el autor nos va dando. Da la impresión de que el autor no quisiera fecharlos para señalar la intemporalidad de sus impresiones. La única referencia evidente, y de la que partimos para hacer los otros cálculos es la del atentado del 11-S.

A partir de ella podemos deducir la fecha de su primar viaje cuando leemos “me acuerdo de la ventana del primar hotel, cuando yo era trece años más joven...” (p. 21) Cuando escribe ésto es al año siguiente del atentado, en 2002, por lo tanto su primer viaje tuvo lugar en 1989. No sabemos la fecha exacta del año, ni los días. Son recuerdos traídos al presente desde su memoria, y posiblemente no posea unas notas tan detalladas como las de sus viajes anteriores.

En los capítulos en los que relata la estancia con Elvira Lindo, tampoco hace referencia al año. Podemos deducirlo por unas palabras que recoge en la secuencia ocho comenta, “Dos semanas antes, al despedirnos en el aeropuerto de Madrid, cada uno emprendiendo un viaje diverso, nos dimos cita en Nueva York, en una habitación de este mismo hotel donde yo había pasado un año antes mi primera noche de insomnio en la ciudad” (p. 37), así pues es el año 1990.

En este caso, como en el anterior nos da la impresión de que se trata de recuerdos de su memoria. Pero a diferencia de su primer viaje, si hay alusiones al tiempo, sabemos que es en pleno invierno neoyorquino, el tiempo es desapacible, “De vez en cuando el viento traía una espesura de copos de nieve que punteaba a la luz en declive de la tarde los paredones grises del Waldorf Astoria” (p. 31) Así pues, estamos en pleno invierno y por la tarde. Otra referencia al tiempo en este viaje es la que encontramos cuando nos relata su visita nocturna a Arthur`s Tavern con Elvira Lindo para escuchar música jazz en

directo. Salvo estas dos referencias no encontramos ninguna alusión más al paso del tiempo, tal vez, porque ambas son experiencias recuperadas del pasado y no pertenecen al conjunto de notas que fue tomando en sus cuadernos los años 2001 y 2002.

Desde la secuencia dieciocho, comienza realmente el relato de su estancia en Nueva York. Como hemos indicado en el apartado de la estructura, el orden de las secuencias está planteado de forma que el lector perciba una sólo viaje iniciado en septiembre y terminado en diciembre. Pero en realidad, como ya vimos, se trata de dos viajes.

A pesar de que como en los casos anteriores no hay referencia directa al año, el primero está inevitablemente marcado por la fecha del atentado -11-S de 2001- En la secuencia dieciocho nos relata como ese día recibe la llamada asustada de su hija desde España preocupada por su padre, “Es un septiembre todavía caluroso y húmedo...” (p. 76) reza el inicio de la secuencia, y más adelante precisa la hora del día, “una mañana, martes, a las nueve...” (p. 78). Estamos en el fatídico 11 de septiembre de 2001. A lo largo de varias secuencias nos hará una verdadera crónica de la vida neoyorquina tras el atentado. Estas son las palabras que nos introducen en lo que realmente va a ser su relato de nómada Este es el arranque de sus vivencias, un arranque duro e impactante para el lector, que poco a poco irá relajándose y convirtiéndose en un auténtico disfrute de la ciudad.

Al día del atentado le dedica siete secuencias en las que marca el paso del tiempo, “es un mañana luminosa y cálida...” (p. 81), “A la caída de la tarde las luces van encendiéndose...” (p. 84), “En la primera claridad del día siguiente...” (p. 89), “La mañana del sábado empieza siendo luminosa y fresca...” (p. 94) Los días siguientes al atentado pasan lentos, están cargados de angustia y miedo. Sólo se relaja pasado un mes de los acontecimientos y cuando los hijos han regresado a España, “en el primer día lluvioso de octubre nos hemos quedado solos...” (p. 104)

A partir de este momento, cuando la “normalidad” de la ciudad se recupera, iremos viendo como pasa el tiempo para el narrador, primero lentamente, y cuando va llegando el final de su viaje, el ritmo es más trepidante, como si el tiempo se le escapara de las manos y no le fuese a dar tiempo para conocer todo lo que desea.

A lo largo de toda la obra podemos encontrar referencias constantes a la hora y al día de la semana en que está disfrutando de su paseo, de su visita a un museo, de un concierto...,"Mañana soleada en Central Park..." (p. 161); "En la media mañana del jueves laboral Cantral Park..." (p. 181); "Mañana de domingo en el rastro" (p. 317); "En Canal Street, el domingo por la mañana..." (p. 334). También hay referencias al mes del año o la estación. Han pasado septiembre y octubre, "El mismo aire suave de noviembre..." (p. 291) y por último en la penúltima secuencia nos dice, "Hace ya días que empezó diciembre, pero las acacias que veo desde mi ventana de Madrid..." (p. 374). El viaje se ha cerrado, comenzó a fines de verano y se terminó a finales de otoño.

Encontramos también alusiones al tiempo que hace, vemos como va empeorando con el paso de los días conforme se va acercando el invierno. De los primeros días de septiembre luminosos y calurosos, pasamos a "el primer día lluvioso y gris de ese octubre..." (p. 104); "En la noche del sábado y la mañana del domingo ha llegado inesperadamente el frío..." (p. 144); "El viento loco llega un día y se apodera de todo" (p. 208), y finalmente llegan las lluvias de noviembre, "La lluvia llega y permanece como si no fuera a terminar nunca" (p. 270).

Los lectores tenemos la sensación de haber cerrado, en el mes de diciembre, un ciclo que se iniciara en septiembre. Pero hay algo que no nos cuadra, de repente en la secuencia sesenta y ocho leemos, "(...) después del 11 de septiembre, hace ya más de un año" (p. 297), así pues, no estamos en el año 2001, sino en el otoño de 2002, año en que de nuevo regresa a Nueva York. De nuevo decide seguir tomando nota del fluir de la vida de esta ciudad en un cuaderno exactamente igual que el anterior, de tapas azules. Y, como él mismo confesaría en la conferencia pronunciada en el Instituto Cervantes de esa ciudad, comprado supersticiosamente en la misma papelería que el usado el año anterior. De no ser por este dato la visión que tendríamos sería la de las notas que un viajero ha tomado en uno de sus viajes a Manhattan.

Pero cuando hablamos del paso del tiempo, también debemos referirnos a la sensación que tiene Muñoz Molina de que el tiempo se le escapa entre los dedos, que todo pasa demasiado deprisa ante sus ojos. "*Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento*" este tópico de finales del Renacimiento y que toma prestado de una cita del propio Cervantes, inicia la secuencia veintidós. Frente a la anchura que parecía tener el tiempo en uno de sus viajes anteriores, cuando fue contratado como profesor en

Virginia, cuando era más joven, ahora dice, “Estoy de paso, no se me olvida nunca, escucho siempre la pulsación del tiempo que se me va” (p. 214).

El *Ubi sunt* de Jorge Manrique o del Barroco, lo encontramos también en *Ventanas de Manhattan*. “Todo lo que era sólido se desvanece en el aire (...) se hunden las ciudades enteras y palacios como castillos de arena...”¹²⁰ (p. 225) El tiempo destruye todo a su paso hasta lo más sólido, sólo permanece la frágil, un par de sandalias, un lienzo, un espejo. La agitación del fluir de la vida en Manhattan se le contagia; todo en esa ciudad ocurre de prisa, es uno de los rasgos de esta ciudad. Todo cambia en ella con rapidez, “el flujo de la temporalidad, de la obra en marcha, son rasgos del arte moderno, y Nueva York es el paradigma de la modernidad. En ella todo se construye y se derrumba con rapidez.

Muñoz Molina siente la angustia de que sólo dispone de unos meses para hacer muchas cosas, para visitar muchos museos, para asistir a muchos conciertos. El ritmo de las últimas secuencias es más rápido, como si el narrador, consciente de que su viaje llega a su fin, no deseara anotar las fechas, así evita darse cuenta de lo poco que le queda para disfrutar de la ciudad. Por fin leemos “Ya se ha ido el tiempo, ya no hace falta mirar el calendario, y ni siquiera contar con los dedos los días de la semana para saber cuantos quedan, para sentir la urgencia, la excitación neutra del viaje” (p. 372); “No queda tiempo para nada...” “no hay tiempo para nada...” (p. 373), repite insistentemente a lo largo del párrafo. Los minutos y los segundos pasan veloces ante él.

La velocidad narrativa, el uso de anáforas, de frases cortas, de repeticiones, de enumeraciones en asíndeton hace que podamos sentir la angustia que siente ante la imposibilidad de poder detener el paso del tiempo. Su inquietud es doble, por un lado, se acaba su viaje, por otro, terminan las notas que recoge en su cuaderno, “La inquietud de los últimos minutos es idéntica a las de las últimas líneas (...) no queda tiempo para más ni papel donde escribir otra palabra” (p. 374) Con estas palabras tan lacónicas da fin a las notas de su viaje.

Sin embargo el relato continúa todavía con dos secuencias más en las que, de nuevo nos sitúa en la realidad temporal. Es el mes de diciembre, días después de su

¹²⁰ Estas palabras representan una doble cita, por un lado son las palabras escritas por Karl Marx en su obra el *Manifiesto comunista*, y por otro, Marshall Bragmann las convirtió en el título de uno de sus ensayos más famosos, traducido y editado por Siglo XXI.

regreso. Nos encontramos a un Muñoz Molina melancólico y triste, añorando lo que ha vivido, reviviendo esos recuerdos como si de un sueño se tratase, “Si no tuviera quien comparte conmigo el recuerdo de esa noche, estaría seguro de haberla soñado” (p. 382).

Él está en su casa de Madrid tomando notas de nuevo, pero su alma se ha quedado detrás, “Ahora, en las calles de Madrid, soy como el fantasma rezagado y sin sustancia de la parte de mí mismo que se quedó en la otra ciudad...” (p. 376). Dicen que, cuando alguien que ha permanecido mucho tiempo en un lugar, lo deja, su cuerpo llega antes al destino, mientras su alma permanece durante más tiempo en ese lugar hasta que, poco a poco, pasados los días, regresa definitivamente. “No estoy allí, pero tampoco acabo de estar del todo aquí. Las presencias cercanas se me vuelven borrosas” (p. 379)

ANÁLISIS TEMÁTICO

■ *La ciudad de Nueva York. Una mirada estética.*

Nueva York concentra todos los enigmas y contradicciones del mundo, Muñoz Molina repite en varias ocasiones que en ella se “recogen todos los mundos posibles”. Tras la Segunda Guerra Mundial, esta ciudad se ha convertido en la capital de la modernidad, la capital de la cultura. Es una ciudad capaz de conservar la vieja cultura europea y al mismo tiempo crear una cultura propia. Actores, directores de cine, pintores, músicos, fotógrafos, escritores se han sentido y se sienten fascinados ante ella. Sienten el imán de su encanto que les lleva a rodar películas sobre ella, a pintarla, a dedicarle su música, a escribir sobre ella. Entre las muchas cosas que le debemos a esta ciudad, una de ellas es esa cantidad de obras de arte que ha inspirado.

Centrándonos en la literatura, sobre ella se han escrito novelas como, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, *El gran Gatsby* de F. Scout Fitzgerald, *Washington Square* de Henry James... Por lo que se refiere a la literatura española, de vez en cuando visita la capital de la modernidad y nos ha dejado no pocas obras. La más famosa de ellas es la de Lorca, *Poeta en Nueva York* –que guiará a Muñoz Molina en sus paseos-, pero también tenemos obras poéticas de igual relevancia, como *Cuaderno de Nueva Cork*, de José Hierro o *Ciudad del Hombre*, de José María Fonollosa, sin olvidarnos de *Diario de un*

poeta recién casado, de Juan Ramón Jiménez, mezcla de escritos en verso y en prosa que recoge las vivencias de este poeta antes, durante y después de su estancia en esta ciudad.

En cuanto a la prosa, contamos con el divertido conjunto de estampas de Julio Camba, *La ciudad automática*; con la obra de Moreno Villa, *Pruebas de Nueva York*¹²¹; o con la de José María Coget, *Cincuenta y tres y Octava*. Casi al mismo tiempo en que Muñoz Molina publicó *Ventanas de Manhattan*, otro escritor español, Ray Loriga sacó a la luz su relato, *El hombre que inventó Manhattan*. Desde principios de siglo, pero sobre todo desde mediados del siglo XX, Nueva York es la fuente de inspiración de numerosos artistas, gracias a los cuales podemos conocerla aún sin haber estado nunca en ella.

Cuando Muñoz Molina decide retomar las notas que ha ido escribiendo, casi compulsivamente en su viajes, y convertirlas en un relato sobre la ciudad de la que tantos otros han escrito o creado, él no se plantea si hay algo nuevo o distinto que decir sobre ella. Él desea transmitir el asombro, el fagonazo que recibió, y sigue recibiendo cada vez que llega a ella, y como no, también desea hacernos llegar la nostalgia, la melancolía de la inevitable despedida. No todo estaba escrito sobre Nueva York. Su intención al retomar las notas es reflejar la realidad, él como Lorca, parte de la imagen que le ofrecen sus ojos. Pero, también quiere hacernos ver la Nueva York de los sueños de quienes crearon a partir de ella y, los de quienes acudieron a ella huyendo (polacos, italianos, judíos...) de la miseria o de las persecuciones buscando un lugar donde poder realizar esos sueños de una vida mejor. En *Ventanas de Manhattan* encontramos las dos Nueva York, la real que tiene ante sus ojos y la de esos sueños que se superpone sobre la primera.

“Me despertaba con un sobresalto por culpa del cambio de hora y me decía incrédulamente a mi mismo que estaba en Nueva York, en un hotel del corazón de Manhattan” (p. 9) Leemos en la primera página que comienza el relato. Desde que viera la película *Portrait of Jennie*, en plena adolescencia, Muñoz Molina había deseado conocer esa ciudad que representaba la vida, el mundo que él deseaba vivir, más real para

¹²¹ Al igual que la de Lorca, estas dos obras son relevantes para Muñoz Molina, en el primer caso, el de Julio Camba, se trata de la obra de uno de sus maestros como escritor de columnas de periódicos; en el segundo, su lectura le sirvió de fundamento para escribir esta obra, y de ella toma una de las notas que encabezan el libro, “Como el topo que sale a la luz y se ciega va ese español por las calles”, que reflejan a la perfección el deslumbramiento con el que se pasea Muñoz Molina por las calles de Nueva York.

él que la vida que vivió hasta su traslado a Madrid. Esa película, fue el inicio de un sueño. A su “creación” ayudaron, y no poco, el cine americano y la literatura inspirados en esa ciudad. “Lo que hace a Nueva York un sueño no es tanto su grandeza objetiva sino el hecho de que por muchas razones, mucha gente proyecta sus sueños allí. En mi caso, es el sueño del provinciano abrumado y superado por esa especie de embriaguez de estar allí” (Antonio Caño, 2) Y como un paleta de pueblo se comporta en el primer viaje, asustado hasta por la luz roja que parpadea en el teléfono de su mesilla.

Por fin en el año 1989 consigue realizar su sueño, y son los recuerdos, sobre todo las impresiones de este primer viaje las que inician el relato. No se trata de un relato lineal, sino de un relato que da saltos en el tiempo, que reproduce las emociones conforme van acudiendo a su memoria (su primera noche de insomnio, el primer viaje en taxi desde el aeropuerto a la ciudad, la llegada al aeropuerto y el recibimiento por parte de las autoridades americanas, sus primeros paseos, su primer viaje en autobús...) Todo es nuevo para él, aunque, más que un descubrimiento por su parte, lo que detectamos es un reconocimiento de lo ya sabido, del imaginario que tiene en su cabeza -conformado por sus lecturas, las películas y la música de jazz-, y que empapará sus vivencias. La obra -como toda su narrativa, tanto la periodística, como la novelada-, está impregnada de la estela de sus referencias culturales, artísticas y emocionales.

Como Lorca -aunque de medios sociales diferentes-, ambos llegan a Nueva York provenientes de un ámbito rural, tras haber vivido en dos ciudades españolas, Granada y Madrid y, cada uno con un imaginario de la ciudad a la que llegaban, construido por los ensueños del cine y la literatura, “También yo he viajado a Nueva York empapado de cine, como cualquiera, atraído por ese imán de la pantalla brillante de una sala a oscuras” (p. 27). Por eso cuando desde el avión no ve esos edificios emblemáticos, los rascacielos, o la estatua de la Libertad, se siente momentáneamente expectante, “busqué ávidamente algún signo de que había llegado a Nueva York, quizás la línea lejana de los rascacielos. Pero sólo veía islas entre meandros de canales o de ríos (...) y nada de aquello podía ser Nueva York ni se parecía a la ciudad de las películas y las postales que me habían enseñado a esperar” (p. 22) Pero, como podremos comprobar a lo largo del relato, lejos de sentirse decepcionado, descubre que la realidad que le ofrece la ciudad es más rica, más intensa y más variada que la que él se había construido en su imaginario.

Una vez que pasea por sus calles comienza a encontrar afinidades y descubre que pertenece a ese mundo, “como decía Baudelaire en un poema, resulta que hay un país “que se te parece”. Esa sensación la tengo, por ejemplo en Lisboa, cuando voy. Allí encuentro una afinidad, en Nueva York me pasa eso” (Juan Vellido, 5). Él ha encontrado no sólo las proyecciones que los demás –directores de cine, pintores, escritores...- habían proyectado sobre la ciudad, sino una realidad más deslumbrante, una realidad con su belleza y su lado oscuro.

Muñoz Molina va caminando por sus calles reales, pero al mismo tiempo, camina por las calles creadas por un espesor de imaginación, que posee esa ciudad, mucho mayor que otros lugares, la imaginación que han proyectado sobre ella sus artistas. Un ejemplo evidente de este fenómeno es la secuencia en la que disfruta de su paseo por sus calles mientras va pensando en todos los músicos que han vivido a paseado por ellas (Thelonious Monk, Miles Davis, Billie Holiday, Benny Goodman, James Levine, Béla Bartók o Leonard Bernstein). Como hemos comentado, disfrutar de las mismas calles que ellos han vivido le hace sentirse especial.

Ventanas de Manhattan es una magistral descripción del aspecto y vida contemporánea neoyorquina. Leyéndola, nos da la impresión de que Manhattan está viva, de que es un ente que vive por y para sí mismo. Centro del universo, capital del mundo, la ciudad es capaz de regenerarse y adaptarse a los nuevos mundos, a los nuevos contextos culturales. Nos encontramos con un Muñoz Molina que camina, observa y anota y anota sin parar, sin dejar que se le escapen los detalles, o al menos intentándolo, porque, como él dice, en el intento está el fracaso, la escritura no es la pintura, es imposible captar todo el detalle de una situación.

La ciudad del Hudson y el East River que conoce por primera vez como un palurdo “Mi cosmopolitismo novelero de transeúnte solo en Nueva York se trasmutó velozmente en aprieto de palurdo cuando intenté pagar el trayecto de 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” (p. 16); esta ciudad acaba convirtiéndose en un componente fundamental de su identidad personal, en un paisaje espiritual y emotivo que no por ello deja de ser real y perfectamente reconocible por los lectores.

La Nueva York de *Ventanas de Manhattan*, aun con toda su abrumadora y a menudo dolorosa realidad, tiene mucho de ciudad imaginaria o recreada de vivencia del espíritu. Los mundos del cine, de la música, de las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura, fotografía) aparecen una y otra vez en este libro como leitmotivs que se encadenan y se combinan, a modo de notas de una melodía o pinceladas de un cuadro. Los paseos del narrador protagonista por la ciudad, su ir y venir sólo aparentemente caprichoso, trazan un mapa sentimental que reproduce los escenarios de muchas horas de atenta observación y callejeo, pero también de lectura (*Manhattan Transfer...*); de deleitosa contemplación de pantallas cinematográficas (*West Side Store, Rear Window...*); de paladeo de grabaciones de jazz y blues (Billy Strayhorn, Duke Ellington...) de la contemplación de pinturas de artistas famosos (Edward Hopper, Alex Katz...), de ensoñaciones y fantasías.

Pero no todo son ensoñaciones del pasado, la ciudad se presenta ante él con su deslumbrante belleza, la que le ofrecen sus rascacielos, –monumentos emblemáticos de Manhattan, como el que figura en la portada, el Flatiron Building construido a principios del siglo XX- que siguen conservando su ensueño y su poesía, y que todavía continúan intimidando y maravillando a quien los visita. La belleza que le promete la inabarcable oferta de conciertos y actuaciones musicales, que van desde un concierto de ópera hasta la actuación de los músicos callejeros o los jazzmen en locales humildes. Pero sobre todo es el jazz -la música que define a la ciudad, una música nacida en Harlem, la Nueva York negra- la que apasiona a Muñoz Molina. La belleza que le ofrecen sus museos (El Metropolitan, el museo de Ciencias Naturales, la Frick Collection, el Museo Whitney...) sus galerías, en los que se deleita admirando las obras de sus pintores preferidos.

Esta es la Nueva York de la cultura, la Nueva York de sus sueños, pero la Nueva York de la vida real también se la ofrece como una fuente de placer. Placer son sus paseos por calles y parques; placer son su mañanas pasadas en los mercados callejeros de los domingos; placer es pasarse la mañana en sus cafés no haciendo nada más que leer el periódico y observar; placer es visitar sus librerías o bibliotecas. En todo lo que hace día a día Muñoz Molina encuentra excusa para disfrutar.

Esa dimensión lúdica y, sobre todo, sentimental y emotiva de la ciudad resulta muy evidente en las secuencias finales del libro, que no está narrada en presente, sino en pasado, en la que encontramos una Nueva York evocada desde Madrid. “Al cabo de dos

o tres semanas, después del regreso, Manhattan va cobrando una lejanía de lugar soñado, y a uno también le parece que soñó sus caminatas...” (p. 375) Tal vez esta visión hedonista de la ciudad se deba a que él no es un neoyorquino más, él es un forastero que, como hicieran antes Hitchcock o Nabokov, ve Manhattan con los ojos de un extranjero, con los ojos de la curiosidad. A partir de la publicación de esta obra, él formará parte de esos extranjeros que han creado las mitologías sobre Nueva York.

■ *Una mirada ética de Nueva York. El compromiso con los desheredados.*

El asombro que sintiera al principio en su primer viaje, se mantiene ante la belleza y la vitalidad de lo que la ciudad le ofrece, pero junto a esta mirada estética -una mirada admirativa de extranjero que reconoce la ciudad-, hay otra mirada que la complementa sin deslumbrarse, una mirada ética con la que Muñoz Molina ve, no sólo la parte de sacrificio, de esfuerzo que sostiene el engranaje de la vida de la Gran Manzana, sino que también ve su lado oscuro, el de todos aquellos que han naufragado en la vida y que son los verdaderos habitantes de sus calles: mendigos, borrachos... “En el libro algo que me ha preocupado mucho es marcar la diferencia entre la contemplación estética y el funcionamiento real del mundo; la contemplación estética es muy engañosa y generalmente implica una posición social privilegiada.” (Antonio Caño. 2)

Si sólo encontrásemos en el libro el romanticismo de la percepción estética, Muñoz Molina nos estaría engañando. Él, como hiciera antes Lorca en *Poeta en Nueva York*, nos presenta ese gran teatro del mundo que es esta ciudad, en el que se ve como funciona el mundo y las fuerzas económicas que lo impulsan, “si vas por la mañana a Wall Street, parece que notas la presión hidráulica del dinero. Estas viendo el mundo en marcha. En Nueva York no hay engaño. Las cosas están a la vista. Lo que hay es lo que ves. Y lo que ves puede ser extraordinario y también puede ser espantoso a veces” (Juan Vellido, 5).

En *Ventanas de Manhattan* encontramos un canto a la belleza que ofrece Nueva York, pero, también el reconocimiento de que no es la belleza lo que impulsa la vida de la ciudad, sino, el comercio, la industria, el trabajo, la fuerza de los emigrantes que la han fundado y han llegado a ella a buscarse la vida. Nueva York es una ciudad creada por la especulación de un holandés, Meter Minuit, una ciudad que ha crecido al amparo del

comercio y que sigue viviendo gracias a él. Es una ciudad en que nunca se para, día y noche está funcionando su gran engranaje, esta es la primera impresión que recibe Muñoz Molina y la primera que nos trasmite en la primera secuencia, una ciudad en la que hasta por la noche las máquinas, la gran tecnología que representa el poder del dinero sigue funcionando.

Es el poder del comercio el que la ha hecho crecer y el que la mantiene. Por eso hay tantas secuencias dedicadas al comercio y al poder del dinero. Hay constantes visitas a los zocos de los domingos, paseos por las calles más lujosas y las más miserables observando los escaparates que hay en ellas. “Manhattan es el gran bazar del mundo entero, como serían Samarcanda o Bagdad...” (p. 229) Con estas palabras inicia la secuencia cincuenta y ocho en la que nos da un paseo por todo tipo de comercios de la ciudad.

Compara a Manhattan con las ciudades que en el pasado han ostentado el mismo papel acumulativo del dinero. En ella se pueden encontrar comercios lujosos, “tiendas solemnes como templos, custodiadas por guardianes sacerdotales de trajes de Armani y cabezas afeitadas” (p. 236), pero podemos encontrar también “el grado más ínfimo del comercio (...) un borracho había extendido un pañuelo sucio entre sus piernas, y en él había dispuesto, no sin cierta voluntad organizativa, una cuchilla de afeitar desechable, un mechero de plástico al que le faltaba la rueda, el envase de plástico y cartón amarillo de un lote de cuatro pilas alcalinas (...)” (p. 234) Todo se compra y se vende en esta ciudad. Ante este poder especulativo del comercio de lujo, ante esas tiendas en las que se exhibe inmoralmente la riqueza, Muñoz Molina no puede resistirse a la reflexión. “Aquí fluye el dinero expoliado a los países más pobres y corruptos del mundo por latifundistas arrogantes, por señores de la guerra y tiranos parásitos...” (p. 236)

El comercio es la vida de la ciudad. Cuando ve esos supermercados gigantes “como catedrales” (así los define), que ofrecen esa cantidad casi inmoral de comida “cataratas de solomillos y chuletones enormes” (p. 237) no puede evitar preguntarse por la necesidad de tener abiertos estos supermercados, la necesidad de despilfarrar el dinero durante toda la noche, a costa de los sueldos míseros que cobran los emigrantes centroamericanos que los atienden, “cada día millones de personas pasan noches sin dormir o se levantan mucho antes del amanecer empujadas por la urgencia de vender algo, viajan durante horas en el metro desde barrios más lejanos, adormiladas...” (p. 238)

En no pocas ocasiones encontraremos la preocupación que siente Muñoz Molina por la injusticia que sufren los inmigrantes que se ven obligados a realizar los trabajos peores por sueldos míseros. Tras ese lujo, esa belleza que da el dinero, se encuentra el esfuerzo y el trabajo generalmente mal pagado de quienes lo hacen posible. Por eso Muñoz Molina no puede cerrar los ojos a esa parte de la realidad y limitarse a mirar Manhattan con la mirada admirativa, la mirada estética del turista.

Es la fuerza del dinero, la capacidad de atracción del dinero lo que corre por las venas de la ciudad, “El comercio es la trepidación y la corriente eléctrica, la fuerza que vibra en los camiones que cruzan los puentes y que anima a tantos y tantos hombre y mujeres que suben las escaleras empinadas del metro” (p. 241) Los museos, la oferta musical y teatral, las librerías, todo el arte que se crea en ella o que se contiene en ella es “una celebración del dinero” (Antonio Caño, 2)

Cuando se conmueve ante los tesoros que se recogen en la Biblioteca Morgan o en la colección Frick, nunca deja de ser consciente de que son una muestra del atesoramiento de empresarios despóticos, como los señores Frick o Carnegie que, especulando con el trabajo de sus obreros, pagándoles “salarios miserables durante jornadas inhumanas” ellos pudieron amasar las fortunas y atesorar esas bellezas que él admira.

Cuando admira las obras de arte comenta, “proceden de la especulación financiera, de la prodigiosa cualidad multiplicadora del dinero, que llueve ríos de oro en las manos del que lo tiene todo y elude tortuosamente a quien no posee nada, a quien debe trabajar horas y días sin descanso y vidas enteras para ganar una parte infinitesimal de lo que él mismo ha producido para beneficio del poderoso.” (pp. 196-197) Podemos sentir el tono de ira de quien se siente impotente ante las injusticias y las desigualdades sociales.

La mejor escuela para comprender la desigual distribución de la riqueza, para sentirse un ciudadano comprometido con unas ideas de izquierdas, no es leerse las obras “obligadas por el comunismo” sino abrir los ojos y mirar. “para comprender la realidad abismal de la injusticia y de las desigualdades sociales no hay que leer *El Capital*, no siquiera las páginas breves y vehementes del *Manifiesto Comunista*: basta comparar el agujero negro en el retrete de la calle Orchard con el cuarto de baño de los

Rockefeller...” (p. 197) Estas son parte de las palabras airadas que leemos en la secuencia cuarenta y ocho, en la que, la visita a la Lower East Side –barrio donde se conserva, como un museo de la miseria, los “tenements” en los que vivían los emigrantes que llegaban a la ciudad (irlandeses, alemanes, judíos, húngaros, rumanos...) en busca de una vida mejor-, la miseria que en este barrio se respira, es comparada con la visita a la lujosa mansión de la familia Rockefeller. El contraste de ambos mundos, le hace reflexionar acerca de esas vidas vividas con dignidad dentro de la miseria, atraídos por el poder deslumbrante del dinero, explotados para que otros pudiesen amasar fortunas y crear colecciones de arte que luego los demás admirarán.

La Nueva York que encontramos en *Ventanas de Manhattan* no es una Nueva York idealizada, Muñoz Molina nos la presenta con toda su belleza, pero con todo su horror también, en ella hay diferencias sociales terribles, “Allí se puede morir uno como un perro, tirado en la calle, y un trabajador se deja la vida por cuatro duros” (Juan Vellido, 5). De nuevo encontramos el compromiso del intelectual, de Muñoz Molina con los desheredados, compromiso que ha mantenido desde sus primeras obras a lo largo de toda su trayectoria literaria.

Él mismo reconoce que hay dos ciudades de Nueva York. Una, la que él, igual que cualquier admirador de ella, ha soñado, la que crea con la imaginación a través de las fantasías que de ella se ha formado a lo largo de los años, provocadas por el cine, por la música o por el arte. Una ciudad tan real como los sueños que sobre ella proyectaron los que se exiliaron en ella procedentes de unos mundos que les impedían “ser”. Y otra, la que viven aquellos que tienen que trabajar en ella, esos exiliados, esos inmigrantes que deben luchar en ese mundo inhóspito y cruel de la industria y del comercio, verdaderas arterias de la ciudad. En ella se vende todo, desde lo más lujoso, joyas, cultura, arte...a lo más cutre, la miseria de los desheredados. Son las dos caras de una misma moneda: la de los sueños, la del mito, y la de los que sufren y luchan enfrentándose a ese mundo que los aniquila; la de los barrios de escaparates lujosos, y la de aquellos en los que aparecen agujeros llenos de ratas y por los que, adentrarse provoca, cuando menos, cierto respeto.

Es el intelectual de izquierdas el que aparece, el que, a la par que reconoce las bellezas que Nueva York ofrece al visitante, no deja de mostrarnos las injusticias sociales que la sostienen y como no, a los que han de sobrevivir en ella, a los

homeless, las *bag ladies*. Por la obra transitan borrachos, mendigos, vagabundos, pordioseros, alucinados, traperos, de raza blanca en algunos casos, pero predominan los indios, los hispanos y los negros. Todos ellos son protagonistas. Aparecen en casi todas las secuencias tratados con respeto, con ternura, con justicia; dándoles la existencia, el protagonismo que la realidad les roba.

Los encontramos en las primeras secuencias cuando en su primer viaje se adentra en los barrios “peligrosos” de la ciudad y se topa con ellos. Los encontramos en el viaje que hace con Elvira Lindo. Contrastando con las comodidades que ellos están disfrutando en la habitación del hotel, Muñoz Molina se acuerda de esos “náufragos animalizados” (p. 33) que están en todas las esquinas, que caminan y duermen bajo el intenso frío del invierno. Pero sobre todo los encontramos en los viajes siguientes, el dramático atentado ha aumentado su número en las calles de la ciudad.

En esa ciudad del mito ellos no tienen lugar, nadie repara en ellos. Muñoz Molina los muestra en toda su crudeza, y los convierte en los verdaderos protagonistas de la obra. Son como él, nómadas que caminan por la ciudad sin rumbo y sin prisas, con la dignidad que les otorga las duras experiencias que se ven obligados a vivir.

Es de nuevo el intelectual de izquierdas el que se muestra cuando con una mezcla de ternura y rebeldía nos describe dos museos de Manhattan, uno el Rockefeller y otro en el que se guardan hasta los más nimios objetos de un edificio en el que vivieron los inmigrantes. Es el contraste entre el lujo de los ricos y la vida paupérrima, pero digna de los exiliados -representada mediante la arqueología de sus vidas-, lo que nos impresiona. Él acaricia con su mirada de respeto y admiración esos objetos que le recuerdan su pasado, un pasado del que no debemos ni podemos huir. Al igual que en la obra de Lorca¹²², lo sórdido y lo miserable le impresionan. Quiere reflejar la alienación de esos seres que se convierten en Robinsones, en náufragos y, que él trae de forma reiterada a primer plano, un mundo de indigentes, de mendigos que rayan distintos grados de obsesión y de locura.

¹²² Las referencias al autor y a su obra son constantes: a la correspondencia que mantuvo con su madre, al exilio de ésta y la casa y calles en que vivió. Presenta la misma actitud de asombro e incluso llega a citar sus palabras ya sea literalmente, ya recuperando sus imágenes, como la de “las rubias con clorofila en las venas”, (p.175)

En la espléndida fachada del Flatiron Building que ilustra la portada y que representa a la ciudad, hay grietas por las que asoma un mundo de alienación, un mundo sórdido y miserable. Como ya hiciera Lorca, Muñoz Molina se hace eco de un sentimiento, que se convierte en el leitmotiv de la obra, la solidaridad por los que sufren en esta ciudad hostil. Nueva York está habitada por seres que se recluyen a sí mismos como islas incomunicadas. Es una ciudad en la que la mezcla de cordialidad y superficial indiferencia se ha convertido en toda una forma de vida, “estar viendo y no mirar es el arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente a la mirada...” (p. 122). No es nada casual la insistencia de Muñoz Molina por ver, por mirar también lo sórdido y miserable que se le ofrece a la vista y en traer a primer plano esa muchedumbre de locos, indigentes, de alienados sociales que sobre todo desde el atentado del 11-S han vuelto a poblar la gran ciudad del dinero.

En una crónica sobre Nueva York escrita por Jerome Charyn encontramos unas palabras de John Steinbeck que ilustran a la perfección el sentimiento que experimenta Muñoz Molina ante esta ciudad, “Nueva York es una ciudad fea, una ciudad sucia. Su clima es un escándalo, su política se utiliza para asustar a los niños... Pero una cosa es cierta: si uno ha vivido en Nueva York, y ha hecho de ella su ciudad, no hay ningún otro sitio equiparable. Todo está concentrado allí: población, teatro, arte, literatura, edición, negocios, asesinatos, agresiones, lujo, pobreza. Ella es el conjunto de todas las cosas. Su actividad prosigue toda la noche. Es infatigable, y su atmósfera está cargada de energía” (John Steinbeck, en Jerome Charyn, 126)

No es el romanticismo y su belleza lo que ha hecho triunfar a esta ciudad, “hoy descubre uno, hostigado por la lluvia, que esta es una ciudad en la que no hay tregua ni misericordia en el trabajo y en la búsqueda del dinero y el éxito, o de la más cruda supervivencia, y que fue la codicia, el empuje de la industria, la riqueza del comercio (...) lo que levantó esas torres...” (p. 275), comenta un día enfadado por la pertinaz lluvia. Pero a pesar de la rabia contenida que le provoca ver tantas injusticias, Muñoz Molina no puede resistirse a la atracción que la ciudad ejerce sobre él y que le hace volver una y otra vez a ella.

Es esta mirada ética la que complementa y da sentido amplio a la realidad. El arte, en este caso la literatura, tiene el valor de mejorar el mundo y de hacernos personas. El arte por sí sólo no significa nada si no contiene una carga moral y cívica.

Este compromiso del intelectual aparece en distinto grado en los artículos y en las novelas. En los artículos la intervención es voluntaria e instantánea, en tanto que en las obras de carácter narrativo no es instantánea pero si encontramos una implicación mayor y más sostenida.

Él no desea ser un intelectual estrella que intervenga en la sociedad. Sólo le interesa su labor de ciudadano, estar cerca de la realidad y no dejarse engañar por estereotipos de intelectual. Él siempre se ha confesado ilustrado, defensor de la libertad de expresión, y ésta consiste en ejercerla sin responder a unos cánones establecidos para un intelectual, es decir se resiste a repetir lugares comunes. Si ya *Sefarad* “levantó ampollas” entre ciertos sectores de la intelectualidad española, y aun europea por tratar de forma conjunta el totalitarismo nazi y el estalinista –recordemos la agria polémica con el escritor austriaco Erich Hackl-, *Ventanas de Manhattan* también ha sido recibida por un sector de la crítica con una cierta frialdad. El motivo: el cariño hacia Nueva York y hacia América, y su compromiso con las víctimas del 11-S.

El pueril antiamericanismo que se respira entre la intelectualidad de izquierdas española, y que tiende a reducir a América a una caricatura, es lo que hizo que el recibimiento del libro no fuese el esperado. Pero lo que nosotros encontramos es al mismo Muñoz Molina de siempre, un Muñoz Molina comprometido con las víctimas, con la justicia, con la igualdad, con la educación pública de calidad. ¿Acaso no es esto lo que encontramos en *Ventanas de Manhattan*? ¿Acaso no encontramos en la obra el compromiso con los desfavorecidos de la sociedad, con los trabajadores –la gran mayoría emigrantes de Centroamérica- explotados por los especuladores del lujo y el dinero; por los naufragos de la sociedad, olvidados e ignorados por todos? Él no está comprometido con una fórmula estereotipada, con las convenciones sociales que se esperan del intelectual. Él está comprometido con unos valores, los suyos, herederos de una tradición, la de la República, la de la Institución Libre de Enseñanza que se remonta hasta la Ilustración; y, uno de esos valores es la libertad de expresión, que él ejerce hasta sus últimos fines, diciendo lo que él quiere, y no lo que se espera que diga.

■ *España*

Viajar a Nueva York es una forma de reconciliarse con España y con su propia identidad. Cuando vive en España, la cercanía del bosque no le deja ver los árboles. Nueva York le da perspectiva y le permite analizar los problemas españoles y analizarse a sí mismo en su justa medida.

Muñoz Molina finalmente ha entrado a formar parte de ese grupo de españoles que viven su exilio dorado en la Gan Manzana. Viven lejos de su país, pero no están descolgados de la realidad. Aman España, y mantienen su arraigo con ella, la ven con cierta “distancia, entre saludable y melancólica, matizada por la lejanía física” (pp. 74-75). Unos españoles que cada reunión la convierten en una excusa para consumir platos de la mejor cocina española o escuchar canciones de Serrat. Españoles como el Cónsul, un famoso cardiólogo ¿Valentí Fuster?, con los que conversa en secuencias catorce a diecisiete; la pareja de artistas de origen vasco –Antonio y Corina-, con quienes cena en la secuencia sesenta y uno; los escultores Juan Muñoz, Leiro, Manolo Valdés, cuyas obras aparecen descritas en las secuencias cuarenta y seis, cincuenta y nueve, y setenta y cinco; al actor Javier Cámara (aunque él no indica el apellido, los lectores podemos reconocerlo a la luz de los datos que proporciona en la secuencia sesenta y ocho). Todos ellos están caracterizados por su extraterritorialidad, por su identidad múltiple, propia de las personas que viven entre dos continentes, dos culturas y dos lenguas, y que poseen una mirada limpia y una independencia de criterio que es lo desea poseer nuestro autor.

Vivir en Nueva York a temporadas le permite tomar aire. En la conferencia dada en el Instituto Cervantes, Muñoz Molina hacía un análisis acertadísimo de este ambiente claustrofóbico. Él renegaba de esa cultura española claustrofóbica, provincialista heredera de la Historia de Fernando VII en la que se obedecía el eslogan, “cierra España”. Frente a este ensimismamiento del romanticismo y continuado con la Dictadura, hubo otros periodos de apertura, el novecientos, la Generación del 27, desgraciadamente malogrados. Con la democracia, lejos de producirse esa apertura, el Estado de la Autonomías, lo que ha provocado es el efecto contrario, una mirada al ombligo de cada una, reivindicando más las diferencias que nos distingue de los vecinos que lo que podemos conseguir juntos. Es este ambiente lo que asfixia a Muñoz Molina, por eso siente la necesidad de salir, de airearse en Nueva York donde se siente

extranjero y ciudadano al mismo tiempo. Donde el ejercicio de la distancia hacia sí mismo y hacia su trabajo evita la vanidad.

“El gusto de estar en Nueva York es inseparable del alivio de no estar en España, de no vivir agobiado por las noticias y las obsesiones de cada día” (p. 116), estas son las palabras con las que inicia la secuencia veintinueve. Desde el extranjero las cosas que suceden en su propio país le quedan lejos, o no se entera de ellas o se entera tarde. Los periódicos llegan con retraso a los quioscos y no siempre tiene tiempo o curiosidad de mirar la prensa por Internet. La distancia le permite ver las cosas de España mejor, algunas mejores de lo que él creía, pero otras peores.

De los americanos ha aprendido que en España solemos ser unos narcisistas que vivimos convencidos de nuestras insuperables diferencias de los otros, unas diferencias que nos hacen creer terriblemente distintos y crear continuas divisiones –políticas, étnicas, regionales y nacionales-, a veces irreconciliables. “Yo cuando he estado allí o cuando vienen amigos americanos a verme he aprendido, me han enseñado, que en realidad es todo lo contrario, que allí sí que son diferentes, pero que aquí todos nos parecemos mucho” (Antonio Caño, 3).

Si las cuestiones españolas le llegan como con efecto de eco, las que se refieren al país en el que está, también le quedan lejos. A pesar de que le pueden interesar apasionadamente, en ese afán continuo de aprender de todo, no le duelen “en el estómago con el desconsuelo de una úlcera...” (p 116). Los asuntos que cuando está en España le parecen cruciales y acaban por apasionarle, en Nueva York, se le vuelven aburridas o ridículas.

Si los ecos político-sociales que le llegan de España le parecen pueriles, no le parece menos irritante y carente de sentido la vida que “los escritores” llevan en España. En la mañana de un lunes lluvioso, mientras se prepara el desayuno, recuerda la vida vacua del escritor en Madrid. Allí en ese momento es la hora de comer, “y la gente de nuestro gremio ya se deja llevar por la agitación de salir a la calle en la busca de un taxi, de ir hacia el restaurante donde tienen concertada la comida, que probablemente será una comida literaria, la presentación de un libro, un ejercicio desmayado de chismes y de palabras muy usadas e hipócritas... (p. 150). El panorama de las letras españolas que pinta, realmente no es muy alentador: escritores dedicados al chisme, al aplauso falso, al

elogio hipócrita por la cara y la crítica por detrás. Un panorama en el que la gente asiste a las comidas por comer gratis, por dejarse ver y por comadrear. Un panorama triste plagado de personas “vagamente enteradas” que acuden a las comidas diciendo mentiras en voz alta y dando puñaladas traperas tras la servilleta. Realmente desolador.

Frente a este mundo de parodia, él se siente ajeno, y “libre (...) devuelto al amor primitivo por las cosas, al puro asombro de descubrir el mundo y contarlo con palabras, de no ser nadie y de caminar por una ciudad con la sensación de tener por delante toda la vida y toda la literatura” (p. 151) Tomando las palabras de E. B. White, “soledad y privacidad son los dones que Nueva York ofrece a quien esté dispuesto a recibirlos” (p. 151). Es esta soledad y la privacidad la que le va a permitir reencontrar su identidad.

■ *El reencuentro con la identidad.*

Si la lejanía le ha dado perspectiva respecto a su país, también lo ha hecho respecto a su identidad. “Una parte de mí mismo también se queda en esa lejanía: la presencia pública, el peso de una identidad añadida que es consecuencia de mi trabajo, pero que con frecuencia se me vuelve opresiva, y seguramente también esterilizadora” (p. 117) De Joseph Brodsky toma prestada la idea de que los espejos de los hoteles le devuelven el anonimato, para él este efecto lo provoca el salir al extranjero y permanecer un tiempo viviendo en Manhattan, “si uno tenía la tentación, si quiera inconsciente, de creerse alguien, aquí comprueba, literalmente, sin rastro de literatura, que no es nadie, que es un Don nadie” (p. 117).

Una ciudad tan grande y tan alejada a su realidad cotidiana le permite recuperar el anonimato que había perdido. Perder las pequeñas seguridades de la vida diaria, es bueno para oxigenarse, “te quita tontería, te quita esa creencia en la que se basan tantas vanidades destructivas de que realmente eres algo. Te quita el peligro de convertirte en personaje” (Antonio Caño, 3). La estancia en la Gan Manzana siempre le recuerda que un es nadie, es un verdadero ejercicio de humildad, de concienciación de sus propias limitaciones, del pequeño papel que tiene él, su trabajo y el país de donde procede.

Los viajes a Nueva York, las caminatas por sus calles le permitían descubrir el mundo, y al mismo tiempo eran “descensos al interior de mismo” (p. 42). *Ventanas de Manhattan* es un descubrimiento del mundo, pero es también un reencuentro con su

propia memoria, con los olores de su infancia, con los sabores de las comidas de su madre. En una obra situada en el presente, Muñoz Molina de nuevo regresa a su pasado, cuando visita el mercado de los Cangrejos, tiene la impresión de encontrarse ante el puesto de su padre en Úbeda.

Muñoz Molina siente la necesidad de regresar una y otra vez a esta ciudad en la que tanto él como su mujer reencuentran la referencia de lo que son, “la historia de lo que nos ha venido sucediendo a lo largo de los años que podríamos subdividir según las fechas de nuestros viajes a la ciudad (...) Quizás si volvemos tantas veces, si echamos tanto de menos cuando la ausencia se hace demasiado larga, es porque aquí recobramos con más identidad la parte de nosotros que es exclusivamente nuestra” (p. 108) en ella viven desnudos, sin hijos, sin parientes, sin obligaciones sociales o familiares, son un hombre y una mujer anónimos.

Nueva York es el escenario en el que Muñoz Molina reconoce y reconstruye su propia identidad, que aparece indisolublemente asociada a la vivencia afectiva. En la ciudad sucede un episodio clave en su vida sentimental –el encuentro con Elvira Lindo-, un episodio que ya había novelado en obras anteriores, como *El jinete polaco*, y que vuelve a aparecer en la secuencia veintiséis.¹²³ De esta identidad forma parte inseparable su conciencia de desarraigo y la de lejanía de las cosas. Esta lejanía le permite tomar distancia de su origen y de sí mismo, “Soy el ciudadano invisible de un país inexistente, célebre si acaso por la Inquisición, las matanzas de indios, las corridas de toros las películas de Pedro Almodovar...” (p. 338). Ni él es nadie importante, ni España es conocida por nadie en esa gran ciudad que representa al mundo.

Es el anonimato, la recuperación de su identidad lo que va buscando también Javier Cámara al quedarse a vivir unos meses en Nueva York, “Javier no puede pasear tranquilamente por la calle en España (...) “Ahora vuelvo a hacer lo que en España no podía” me dice, “mirar a la gente por la calle”...” (295). En Nueva York Javier recupera la sensación de libertad de poder caminar por las calles sin que nadie le mire y poder mirar a su vez las caras de la gente sin el temor de que le reconozcan.

¹²³ También el cuadro de Rembrandt, que forma parte de la Frick Collection de Nueva York, es mencionado en *Sefard, en Ventanas en Manhattan* y es el título de su obra.

Al igual que a Javier, es la lejanía de la presión que ejerce la vida cotidiana en España la que le ha hecho reencontrarse de nuevo consigo mismo y volver a ser el apasionado de la literatura y de la vida como “cuando era un joven que empezaba a vivir en Granada y escribía textos que un día conformarían un libro titulado *El Robinson urbano*, en cuyas páginas se revelaba ya como el gran escritor que es” (Ana María Moix, 3). Muñoz Molina libre de ataduras personales, profesionales y familiares, confiesa, “no soy nadie aquí, o soy un don nadie, y sin embargo soy más yo mismo que nunca, más que en cualquier parte. Despojado de circunstancias y añadiduras exteriores *quien conmigo va*, (...) soy la médula y el hueso de mi identidad personal, lo que uno es más en el fondo de sí mismo, una cierta manera de estar en el mundo...” (pp. 338-339) En Nueva York recupera su yo, ese yo que se había formado desde su adolescencia en Úbeda cuando sentía la curiosidad de aprender inglés, de buscar mundos posibles en la literatura, en la música y en el cine. Aprender inglés, escuchar música inglesa, leer, era una forma de irse de “aquel mundo agobiante y estrecho” (p. 339) De nuevo en esta gran ciudad, donde nada ni nadie le obliga, vuelve a sentir ese apasionamiento por todo.

De nuevo recupera la pasión que sentía cuando entraba por primera vez en la papelería de su pueblo, o en las librerías de Madrid, “Vuelvo a ser quien abría con impaciencia un libro y empieza a leerlo por la calle, quien se sentaba en un bar o se tendía en la cama del cuarto alquilado y recibía el impacto de un deslumbramiento que parecía cambiarle la vida y la manera de mirar el mundo.” (p. 340). Fue entonces cuando conoció a Onetti, a Borges, a Faulkner, a Proust, y fue gracias a ellos cuando sintió que valía la pena dedicarse a la literatura. Ahora en Manhattan lee a Philip Roth, a Alice Munro, a Joseph Brodsky, a Thomas Mitchell o a Dizzy Gillespie. Leyéndolos se da cuenta de todo lo que le queda por aprender y por escribir.

En Manhattan, de nuevo vuelve a sentir el “estado de trance que conocí en Granada una tarde de verano, cuando tenía veinticinco años, cuando descubrí de pronto, ligero de biografía, con mi primer trabajo y mi primer apartamento alquilado, contagiado por la literatura de De Quincey y de Baudelaire, que el espectáculo de la ciudad a mi alrededor contenía todas las posibilidades de la literatura, y que todo lo que veían mis ojos merecía ser celebrado y contado” (p. 341) Y al igual que hiciera entonces cuando decidió escribir sobre Granada, en este caso lo hace sobre Manhattan.

En Nueva York vuelve a sentir el vértigo que sintiera la primera vez que se enfrentó al director de un periódico nuevo de Granada para proponerle su colaboración. "Veinte años justos después soy el mismo que una tarde de mayo, en Granada, sentía las piernas débiles y el corazón sobresaltado y daba vueltas en una acera bajo la llovizna, mirando el reloj (...) En Madison Square yo doy vueltas entre los jardines, consultando el reloj comprobando con pánico el paso de cada minuto, o mirando hacia arriba, entre las ramas desnudas, hacia lo más alto del edificio en cuya planta décimo quinta tengo que estar muy pronto, porque me espera la editora que ha contratado por primera vez un libro mío en Estados Unidos" (p. 342). Siente la misma timidez, la misma inseguridad que no ha superado con el paso de los años. De nuevo se repite el temblor de piernas que sintiera en Granada o en Barcelona cuando debía presentarse ante Pere Gimferrer y Mario Lacruz, editores de su primera novela.

Vuelve a ser el escritor asustado ante el posible fracaso de su obra. Vuelve a ser el apasionado por la vida que conoce a través de sus caminatas, a través de las palabras de otros autores, de las formas y colores de pintores, de músicos de jazz. Apasionado ante la humanidad dividida entre la opulencia más exultante y la miseria más terrible. Este regreso a su primera identidad, será también un regreso a sus orígenes literarios. *Ventanas en Manhattan* es el eco, que a los veinte años de su primer libro, *El Robinson urbano*, revive la literatura escrita por los grandes robinsones urbanos, una literatura a la que pertenecen De Quincey, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Camba o Pla. Una literatura sobre sí mismo visto a través de las cosas que hay en una ciudad. Extraer de las cosas lo que se siente es lo que define poco a poco al Robinson urbano que es Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan*.

■ *El 11-S*

Es inevitable que encontremos entre estas vivencias de Nueva York la crónica de los terribles días en que se sufrió el atentado terrorista. Muñoz Molina se encontraba allí cuando ocurrió, lo vivió con una sensación de irrealidad y pasmo. El relato de estos dramáticos días se recoge en diez secuencias, desde la diez y ocho y la veintisiete, que son la recopilación de las crónicas que escribió para el periódico *El País*.

Se trata sin duda de unas páginas memorables. En ellas no se centra en lo obvio, sino que indaga en su propia experiencia. Muñoz Molina no inventa nada, ha expresado

con palabras lo que vio y la angustia que sintió de forma bastante objetiva, aportando el mínimo de comentarios. Leemos la angustia por tardar una hora en enterarse de lo que había sucedido, su estado de anonadamiento al conocer la noticia contada porque su hija se la notifica desde España, cuando tan sólo está ocurriendo unos kilómetros más allá de su apartamento.

El día 11 a las nueve de la mañana, Muñoz Molina todavía somnoliento recibe la llamada de su hija, que acaba de ver lo ocurrido en el telediario de las tres. Asustada y preocupada por su padre, es ella la que le cuenta lo que está ocurriendo a poca distancia de donde él se encuentra. Muñoz Molina, incrédulo enciende la televisión y ve como impacta el segundo avión. Pero a pesar de que lo está mirando con sus propios ojos sigue anonadado, le parece que es increíble lo que está viendo, no hay nada a su alrededor que le indique que la vida diaria haya cambiado. “Ahora, sin embargo, esta mañana de martes, en la pantalla del televisor, el choque de los aviones, el fuego y la caída lenta de las torres, las voces de los locutores alteradas por el desconcierto y el pánico, son un hecho absoluto (...) Pero al mismo tiempo lo que percibe uno, casi más fuerte que el estupor, es una sensación de irrealidad, como de distancia hacia lo que está viendo con los ojos” (p. 79) La ciudad que él ve a través de las ventanas es la misma que ayer.

Sale del apartamento en busca de datos reales que le cercioren de que lo que ha visto por la televisión es cierto, y es entonces cuando comienza su crónica diaria. Todo sigue igual, “quizás la única diferencia es que se ven muchos más teléfonos móviles” (p. 81) Él camina con la radio pegada al oído intentando enterarse de todo, observa como la gente se dirige siempre hacia arriba, alejándose con calma del lugar del atentado. El metro está cerrado, apenas hay taxis libres, y de repente el sonido de un avión le provoca el pánico, “Entonces es cuando siento por primera vez el pánico y se me sobrecoge el corazón” (p 82). Sus ojos van mirándolo todo recogiendo fielmente el instante, las muchachas despistadas que caminan charlando animadamente sin haberse enterado de nada, el silencio de la gente, lo que escucha por la radio. Todo nos lo transmite sin apenas comentarios personales, salvo cuando nos refiere su miedo o su incredulidad ante lo que sus oídos están escuchando.

La siguiente crónica es la de la tarde-noche, es entonces cuando observa que algo ha cambiado, esa ciudad en constante ebullición está parada, no hay casi nadie por la calle, “en una ciudad afanosa en la que el comercio no descansa nunca, salvo en la tarde

de Acción de Gracias” (p. 85), todo está cerrado, comercios, restaurantes... La gente está en casa escuchando los informativos, intentando controlar la estupefacción y el pánico. Todo el mundo está en silencio, o habla bajo, no hay conato de aglomeración, de histerismo, de desorden, “el silencio parece ya la condición natural de la ciudad” (p. 88)

Al día siguiente, tras una noche de insomnio, lo que es más urgente es enterarse de todo, encender el televisor, la radio, salir y acercarse lo más que se pueda, “de pronto cambia el color del día: era una mañana soleada hasta hace un momento (...), pero ahora la luz del sol está oscurecida, como tamizada por un filtro ocre” (p. 90) Le cuesta respirar, el humo intenso, la gran nube blanca, las mascarillas y los pañuelos de la gente le cercioran de la verdad de lo ocurrido. Mira asombrado e hipnotizado que las torres que dos días antes había estado visitando con sus hijos, y todo el horizonte han desaparecido. De nuevo nos relata todo lo que ven sus ojos, el humo, las personas cubiertas por máscaras o pañuelos, la imagen de un hombre que sobrevivió al atentado, que enloquecido relata a quien quiere escucharle el horror que ha vivido...

Poco a poco la ciudad va recobrando la normalidad, los mercados callejeros de los domingos empieza a ocupar las aceras, lo único que se mantiene es la nube de humo blanco que señala el lugar del desastre. Los neoyorquinos, siempre tranquilos, sin dramatismos manifiestan su condena y la defensa de su patria, todos llevan la bandera americana, hay banderas por todas partes y de todos los tamaños, “en los carritos de los bebés, en las sillas de los inválidos, en los collares de los perros, en los bastones de los ciegos, en los sombreros de *cowboy* y en las viseras de las gorras puestas del revés... (p. 97) No sólo le llama la atención las banderas, también la actitud de respeto hacia las víctimas y hacia sus familiares, y sobre todo la respuesta de la población que presenta un patriotismo nada belicista, más de alivio del dolor, que de odio y de rabia.

Las crónicas sobre el atentado se cierran con el relato objetivo de un profesional del periodismo del funeral “intercultural” ofrecido a las víctimas en la iglesia del Riverside y el homenaje que la Filarmónica de Nueva York dirigida por Kurt Masur otorga a las víctimas con la interpretación del *Réquiem alemán* de Brahms, en el Avery Fisher Hall.

Días después, cuando ya se ha calmado la ciudad y ha recuperado su pulso, vuelve a visitar la zona cero y constata dolorosamente la “arqueología de una época

perdida” (p. 110) como ocurriera con Pompeya. Él intenta recuperar la normalidad de sus caminatas por la ciudad, siempre acompañado de su cuaderno, intenta controlar el miedo y la angustia que se siente ante la posibilidad de que todo desaparezca, “uno quiere, ante todo, creer que la normalidad no va a romperse, y se aferra a sus hábitos con más fuerza que nunca en medio de una crisis que en cualquier momento podría destruirlos...” (p. 128). El miedo se mantiene latente, los telediarios informan de bombas biológicas de ántrax, de posibles nuevos atentados terroristas. La sociedad americana, acostumbrada a creerse lejana a cualquier peligro -los conflictos siempre se habían desarrollado lejos, y eran sentidos casi como ecos-, ahora se ha dado cuenta de que es vulnerable, y está asustada. Pero, Muñoz Molina pretende transmitirnos que es necesario seguir viviendo y disfrutando del instante, “no se puede vivir sin mantener parcialmente cerrados los ojos, sin taparse de vez en cuando los oídos” (p. 135) ante tanta injusticia, ante tanta miseria y tanto fanatismo que nos rodea. .

RELACIÓN ENTRE "EL JINETE POLACO" Y "VENTANAS"

Franco Moretti, en un intento de hacer un análisis geográfico y cartográfico de la literatura, ha trazado un Atlas de la novela europea, y en él incluye la novela española española. Por otra parte, hay un artículo de Justo Serna “Cartografía literaria de Antonio Muñoz Molina” pinchado en Internet en el que comenta la reedición de *El jinete polaco* y de *Ventanas de Manhattan* en la colección Booket de Planeta; nos planteamos si habría alguna relación de carácter geográfico entre ambas obras. ¿Por qué Planeta las lanzaba juntas? ¿Era mera coincidencia mercantil? Una había sido ganadora del premio Planeta, y la otra era la última obra del autor, y al ser novedad atraería más lectores. Puede que fuese el motivo.

Nosotros, de todas las maneras miramos las contraportadas para constatar las relaciones que los editores habían establecido entre ellas. Efectivamente no parecía haber ninguna. La primera es abiertamente catalogada como novela, en tanto que la segunda carece de identificación genérica precisa, “entre la novela y el relato de hechos reales...” dice de *Ventanas de Manhattan*. En esta obra, un Muñoz Molina narrador combina los mundos posibles del cine, de la música, de las artes plásticas y los de la ciudad para mostrarnos la realidad más actual. En el caso de su primera gran novela, el

personaje, un traductor y su amante nos cuenta su pasado. Nos relatan la historia de España entre el asesinato de Prim y la guerra del Golfo.

No comparten género, una es novela, la otra una crónica o reportaje de la realidad. No comparten personajes, salvo la referencia al cuadro de Rembrandt, recogido en la Frick Collection, que, en una le da título y en otra es una mera referencia cultural. No tratan del mismo tiempo, mientras una resume la historia española del siglo XX, la otra se detiene en los últimos años, y sobre todo en los meses de otoño invierno del 2001 y 2002. No comparten técnica narrativa, en *Ventanas de Manhattan* el narrador es una voz que se expresa en primera persona, unos ojos que miran con vehemencia, con ambición enciclopédica todo lo que les ofrece la ciudad de Nueva York. En cambio, en *El jinete polaco*, no hay un solo punto de vista, y la perspectiva cambia de acuerdo con el narrador que relata en cada momento, ambos el traductor y su amante rememoran sus respectivos pasados, la historia personal de la que no pueden desprenderse. Hay pues muchas diferencias entre ambas obras. Entonces ¿Por qué nuestra insistencia en relacionarlas?

Es cierto que las diferencias son notables, pero entre ambas obras hay ciertas coincidencias. La más relevante quizás sea el papel que en ambas ejerce la ciudad de Nueva York. *Ventanas de Manhattan* ocurre íntegramente allí; es más, la gran protagonista de la obra es ella, la ciudad de la Gran Manzana. Pero no debemos olvidar que la conversación entre ambos amantes de *El jinete polaco* tiene lugar en un apartamento de la Gran Manzana. ¿Se trata de un detalle sin importancia? Creemos que no. Esta ciudad es en la obra de Muñoz Molina un dato básico de su experiencia como creador. Y el tratamiento especial que le otorga la convierte en un espacio literario concreto y simbólico a la vez, reconocible y personal. Nueva York representa una serie de valores íntimos y culturales. Representa la libertad, el anonimato, el lugar en el que Muñoz Molina puede volver a ser él mismo. Igual que Ulises o el Capitán Nemo, él es Nadie, paseando por las calles de la Gran Manzana.

La referencia a Nemo-Nadie es constante en la imaginación literaria de Muñoz Molina. Lo encontramos en *El Robinsón urbano*, en *Diario del Nautilus*, y lo volvemos a encontrar en *Ventanas de Manhattan*, cuando se llama a sí mismo con ese nombre, o cuando compara las mirillas de las puertas con los batiscafos de un submarino; y lo encontramos en un artículo compilado en *La vida por delante*, en el que nos comenta,

“hay mundos inaccesibles al otro lado de cada puerta. Las puertas con el cobijo seguro tras el que cada uno de nosotros nos refugiamos. Esta idea que hallamos en las obras citadas, la encontramos también en *El jinete polaco*. El apartamento es el refugio en el que se produce el milagro del reconocimiento entre ambos amantes. Más de quinientas páginas de la obra tienen lugar en ese espacio cerrado situado en la calle Cincuenta y Dos Este.

Si *Ventanas de Manhattan* nos muestra un Nueva York exterior, en una eterna caminata, *El jinete polaco* nos presenta un Nueva York interior, protegido del frío. Las calles están nevadas, hace un frío insoportable, y los ecos de la guerra del Golfo se oyen de fondo. Dos amantes que apenas se acabando conocer se encuentran en ese apartamento. Escapan de la guerra, del frío tras las ventanas cerradas. Miran tras le cristal esas calles nevadas y desiertas, esos rascacielos iluminados en medio de la niebla y de la nieve.

¿Estamos hablando de los personajes de *El jinete polaco* o de los personajes que encontramos en las secuencias siete y ocho de *Ventanas de Manhattan*? En estas secuencias se nos relata el encuentro amoroso entre el narrador-Muñoz Molina y su, entonces, amante, Elvira Lindo. También ellos, como hicieran Nadia y Manuel, están afianzando su relación, se están conociendo. También como ellos, se refugian tras los cristales del frío y crudo invierno nevado. Así pues, *Ventanas de Manhattan* recrea de otro modo lo que en la ficción ya estaba. En ambos casos se trata de la pasión frenética de dos semidesconocidos que se dan cita allende el océano para recuperar un tiempo precioso. Y en ambos casos los amantes sienten el miedo de no volver a verse, de que nada está trazado, y que debemos disfrutar de lo que el azar nos ofrece, el instante mismo que tanto nos cuesta alcanzar y que pronto puede perderse.

Ambas obras están ambientadas en Nueva York, una Nueva York exterior y callejero en *Ventanas de Manhattan* y, un Nueva York interior y refugio de una pasión amorosa en *El jinete polaco*. Y por otro lado, la Gan Manzana es el escenario de la pasión amorosa entre el autor y la que es hoy su mujer, y entre los dos amantes de la novela, Manuel y Nadia. ¿Son éstos un remedo de aquellos?

UNA NOTA FINAL

En un sondeo de lectura de Internet, encontramos opiniones de los lectores sobre *Ventanas de Manhattan*. Hay opiniones para todos los gustos, las hay que vierten sobre la obra críticas durísimas “Insulsa colección de artículos y piezas sueltas de tono afectado y escasa originalidad sobre un Nueva York visto con ojos de turista con aires de enterado”, comenta un tinteronauta. “No me ha entusiasmado, a pesar de que me gusta mucho la literatura de Muñoz Molina. Tiene partes interesantes, pero se detiene demasiado en descripciones repetitivas,” leemos que dice otro. “La peor novela de Muñoz Molina, sin duda. Es tirar el dinero”, ¿Novela? “Crónica desgana, sin nada digno del recuerdo literario. Se podía haber quedado en unos cuantos artículos de prensa, o incluso habérsela ahorrado.” Si de algo no adolece la obra es de desgana, toda ella está llena de un gran ímpetu, de ganas desbordantes por vivir lo que la vida le ofrece. “Soy lector de Muñoz Molina, y me ha decepcionado. No le va la literatura hedonista y tan cosmopolita. Ya pasaron los tiempos del Jinete Polaco. Los libros, cuando se quiere ser uno de los grandes, hay que sudarlos. El libro se debería subtitar: "Vidorra en Manhattan," palabras excesivamente duras que juzgan, no la obra, sino la filosofía que la escribe.

Sin embargo encontramos otras elogiosas, que contrarrestan las anteriores, “Visiones de Nueva York muy bien escritas, que te atrapan y te hacen reflexionar, sobre todo la parte referente al 11 de Septiembre. Muy recomendable y muy buena literatura,” leemos que elogia un lector. “Es un libro apasionante. Me he sentido completamente identificado con el autor en los sentimientos que NY produce en él (produjo en mí) y que los ha sabido plasmar con su habitual maestría del lenguaje. Imprescindible y de cabecera para aquellos a los que la ciudad, cualquier ciudad, todavía nos asombra y nos provoca pasiones,” es precisamente esta identificación lo que busca el autor, y como podemos leer, la ha conseguido.

“No comparto las visiones negativas de esta obra. Muñoz Molina se sube definitivamente, tras la genial 'Sefarad', al carro de la nueva narrativa, al estilo de un Sebald o un Magris urbano. Aunque se ven ecos de 'Carlota Fainberg' o 'El jinete polaco', de su propia vida. Transpira verdad por los cuatro costados, algo clásico en el de Baeza. No debe compararse con las otras novelas del autor, pues no es una novela, más bien debe buscarse correlación con 'La educación de Henry Adams', 'Austerlitz' o

'Microcosmos'. Es, al modo de Flaubert, escribir sobre nada, pero, en su caso, diciendo mucho.” Tal vez, esa sea la crítica más literaria y la más acertada. Quien haya leído la obra de Claudio Magris, se da cuenta de que Muñoz Molina se acerca a este tipo de literatura, que años antes ya practicara Pla.

“Para mí ha sido apasionante leer este libro. Vuelvo una y otra vez a sus páginas por si me hubiese dejado algo por el camino... Vivo en el extranjero, en una ciudad que presenta muchas similitudes con Nueva York, y me siento muy identificado con lo que Muñoz Molina escribe. Además por si fuera poco, soy pintor hiperrealista y suelo utilizar mucho esa ciudad para mis temas. Para mí, imprescindible.” La acogida de la obra es diversa, no sólo la crítica está dividida, sino los propios lectores. Pero es evidente, que mientras los que la rechazan, lo hacen sin aportar argumentos realmente convincentes, ni mucho menos literarios, los que la elogian, lo hacen esgrimiendo explicaciones sólidas y de carácter literario.

Los lectores hemos de agradecerle a esta obra, es que nos enseñe a mirar lo que de otro modo nos pasa siempre desapercibido. Y eso lo consigue Muñoz Molina con un prosa que, como de costumbre, despliega un torrente de efectos, no pierde la elegancia ni la parsimonia y atrapando episodios, visitando exposiciones, describiendo edificios, conversando con artistas o amigos, y también presenciando la gran tragedia del 11-S y dando noticia de los días fantasmales que siguieron,

En esta obra hay de todo trazado con ese amor al detalle que exigía Nabokov. Encontraos reflexiones dirigidas a nuestro cerebro; impresiones que quieren alcanzar nuestro corazón, pero, sobre todo, lo que más abunda es la emoción estética. Paseamos con Muñoz Molina por Manhattan hipnotizados por el espectáculo que nos ofrece, tanto la ciudad como su prosa. Nos emociona con la descripción de las obras de Hopper, de Katz, de Rothko, las conversaciones con Manolo Valdés o Leiro, las figuras de Giacometti. Nos excita el oído los conciertos de jazz y de blues a los que asiste. Y ante todo nos conmueve las gentes que viven los submundos neoyorquinos, por los que Muñoz Molina siente ternura, compasión y respeto.

Escrita en “una prosa precisa, hipnótica, atenta a los detalles” (Juan Bonilla, 36), hace que la ciudad se vaya metiendo en el libro con todos los mundos posibles que oferta al autor. Es una obra que arrastra a los lectores, en la que predomina el

ritmo rápido de la frase, ya sea en la descripción o en la narración, tan minuciosa como la que nos proporciona una cámara de cine que se coloca en la escena y nos la muestra con toda fidelidad. Obra de lectura difícil, por sus constantes referencias al mundo de la cultura: literatura, arte y música y sobre todo a la riqueza expresiva. Una prosa a la que ya nos tiene acostumbrados, pero que es en *Sefarad* y en esta obra cuando se muestra más densa.

Ventanas de Manhattan no es una novela, pero sí un relato sostenido del autor protagonista que nos ofrece su pensamiento coloreado por la mirada, su capacidad de relación al pensar en los interiores de la pintura de Hopper y las visiones estampadas por Alex Katz en sus cuadros nacaradas con premisas pop. Muñoz Molina ha estudiado Historia del arte en Granada y Periodismo en Madrid, ambas licenciaturas han marcado su literatura. El cine tampoco es ajeno a las referencias sobre Nueva York, sobre todo el cine negro. Se perciben los ecos de Hitchcock y los de Woody Allen. Y al mismo tiempo sentimos una música de fondo, el jazz, que define a la ciudad y que es de clara preferencia de nuestro autor. Muñoz Molina los recrea a todos con su lenguaje, con su sensibilidad y su visión del mundo en la que no falta su preocupación ética y moral.

Al leer este libro, como ya antes no ocurriera con *Sefarad*, una tiene la sensación de que el autor le hace zambullirse de lleno en el relato sin corte ni interrupción alguna. Muñoz Molina nos atrapa, nos embelesa con el timbre de su voz, con la erudición de sus lecturas, con sus proposiciones morales siempre sugerentes. Como reza la cita que ilustra el inicio de la obra tomada de José Moreno Villa en sus *Pruebas de Nueva York*, “Como el topo que sale a la luz y se ciega, va ese español por las calles”, así se siente nuestro autor deslumbrado siempre ante lo que la ciudad la ofrece.

Tal vez el gran problema de la acogida de esta obra sea el tiempo, con ello queremos referirnos a que se trata de una obra en el presente sobre el mismo presente, y quizá eso sea lo que no atrae a los lectores, el que trate de cosas cotidianas que podemos conocer directamente o por las tecnologías. Pero, dentro de unos años, la lectura de esta obra será esencial para conocer la vida de un ciudadano occidental en la capital de la cultura del siglo XX. Esta obra necesita tiempo para ser apreciada.

EL VIENTO DE LA LUNA: LA RECONCILIACIÓN DEFINITIVA CON EL PASADO



En el otoño de 2006, se publicó *El viento de la Luna*. A pesar de lo avanzado de nuestra tesis, al leerla, consideramos que era inevitable hacer referencia a ella. Como en las otras obras analizadas nos encontramos con una novela que refleja rasgos de la nueva narrativa: en ella se recoge un momento de nuestra historia -el franquismo-; el “yo” de Muñoz Molina es el verdadero trasunto de la novela y, es una ficción basada en la realidad.

Muñoz Molina ha logrado un artificio con unos límites espaciales y temporales muy claros. En ella la tristeza por el paso del tiempo está atenuada, implícita en su manera de mirar el pasado. A tenor de lo que el mismo autor declara en *Días de diario* – diario que escribió al tiempo que construía la novela- se trata de una novela en la que a la hora de escribirla tenía muy presentes la lectura por cuarta vez de *Mr. Sammler’s Planet* de Saul Bellow, en los días en que escribía su obra; y dos películas, *Amarcod* de Federico Fellini y *Radio Days* de Woody Allen: “De pronto me doy cuenta de la afinidad que hay entre ciertos episodios de mi libro y *Radio Days*, de Woody Allen: sobre todo el paseo por el centro de la ciudad con la tía coqueta y fantasiosa y el novio. Pero *Radio Days* también viene en línea directa de *Amarcod*, modelo que yo sí he tenido presente desde el principio.

Desde el momento de su publicación son muchas las críticas que se han vertido sobre ella, en algunos casos éstas han sido negativas, cuando no demoledoras. Así Marco Kunz le achaca excesiva lentitud, más propia de un astronauta, que de una relato; le critica el que dedique páginas enteras a las poluciones y masturbaciones, a las discusiones del joven agnóstico con su confesor, a los recuerdos del colegio de curas, al trabajo agrícola; también acusa a Muñoz Molina de ser excesivamente benévolo con los recuerdos de su educación represiva; y cierra la reseña aduciendo que la España que

refleja la obra está ya muy lejos por lo que las reflexiones de su protagonista le parecen anacrónicas.

Por lo que respecta al primer y segundo argumentos, cabe que puedan parecernos lentas y morosas las páginas de la novela, y pueden parecer excesivas las páginas que dedica a estos asuntos; pero, alguien que ha vivido en un pequeño pueblo y casi en los mismos años que los que se relatan en la novela, recuerda que es éste el ritmo del paso del tiempo en aquellos años sesenta. En ellos, la atmósfera que nos rodeaba parecía relantizar las cosas, y sentía que todo ocurría a cámara lenta a nuestro alrededor, mientras fuera de nuestro mundo, el resto del planeta giraba a un ritmo normal.

Acerca de la benevolencia que parece mostrar el narrador cuando refiere sus experiencias represivas en el colegio de curas, nosotros creemos que no es tal, ya que no es el Muñoz Molina de cincuenta años quien narra, sino un muchacho de trece, el propio autor dice: “Yo quería retratar en la novela ese momento en que alguien, un niño ve descubriendo que hay otro camino (...) En ningún caso trato de que ese niño sea una marioneta que me permita contar desde ahora las cosas que se veían entonces, se cuentan como las ve el niño” (Muñoz Molina en Juan Cruz, 2006, 38-40). No ve la vida del pasado desde el rencor del futuro, sino desde los ojos inocentes de un muchacho al que le gustaba ir a la escuela, y, a pesar de la realidad que en ella vivía, disfrutaba jugando y sobre todo, lo que más placer le producía era el poder escapar con sus lecturas de ese mundo real que le rodeaba.

Por último cuando alega que ese momento de nuestra historia está ya lejos, ¿qué pretende decir?, ¿que no ha existido?, ¿que no merece la pena ser recordado?, ¿Qué no es materia interesante para una novela? Sólo cabe responder que los recuerdos que en esta novela vierte Muñoz Molina son los suyos, pero también son los de numeroso público lector que vivimos esas mismas condiciones de rancia penuria de la España del franquismo; y a pesar de que, en un intento de borrarlas, algunos no quieran recordarlas, se dieron; ¿por qué no van a ser motivo de una novela?

En el mismo tono del último argumento de Marco Kunz se manifiesta un internauta, Miguel Baquero, cuando acusa a Muñoz Molina de recrearse en el “pintoresquismo más rancio” o de “recrearse en el españolismo más pueblerino y

autárquico, lejos de intentar integrar los posibles valores culturales españoles dentro de una corriente universal, como se hizo en aquellas grandes épocas (Siglo de oro o generación del 14)” (Miguel Baquero, 2006, 3). Quien eso escribe, tal vez ignore que, una gran parte de la literatura de los Siglos de Oro recoge escenas tan pintorescas, rancias y, de un españolismo pueblerino equiparables a las de Muñoz Molina; no otra cosa se relata en *El Quijote*, en *El Lazarillo de Tormes* o en *El Buscón*, por poner sólo tres ejemplos.

Por otra parte, nuestros sesenta poco tienen que ver con lo que acontecía en el resto del mundo. Nosotros no teníamos unos pueblos del sur como tenía Faulkner, unos colegios de internado como Salinger, o un mundo mágico como García Márquez. Si ser localista no es un demérito para estos autores, no vemos que deba serlo para un autor español que se limita a escribir lo que vivió en un momento dado de su-nuestra historia.

El viento de la Luna es un retorno al pasado, a un mundo rural de una España narcotizada por la dictadura y el nacionalcatolicismo. Pero en ella encontramos una gran ternura hacia un mundo carente de lujos, humilde, es un regreso al pasado en un intento de que en esta España moderna y próspera no olvidemos de dónde venimos.

Tal vez la lectura más acertada es la que realiza Fernando Iwasaki, lector hispanoamericano, “que no ha padecido ni la dictadura ni las consecuencias de la Guerra Civil española” (Fernando Iwasaki, 2006, 3) Para él la verdadera epopeya de esta novela es el viaje a ese mundo poderoso de la infancia, donde Francisco Muñoz Valenzuela, como un dios en “La huerta del Edén” mira entorno suyo la tierra que le pertenece, la que ha cuidado, labrado, limpiado de malas hierbas, sembrado en cada momento justo, abonado con el mejor estiércol...Para un lector ajeno a nuestra idiosincrasia, lo que realmente despierta el placer de la lectura de esas páginas magistralmente escritas, es el deseo de volver a “escuchar la voz cercana o remota de su padre”.

Una gran parte de los lectores que pertenecemos a la misma generación que nuestro autor, o a una inmediatamente posterior, pronto nos sentimos identificados con el narrador de la historia. Así lo señala Justo Serna cuando dice: “Crecemos con relatos propios y con episodios que sólo otros vivieron. Recibimos de nuestros mayores un patrimonio de recuerdos que sólo a ellos pertenecieron...” (Justo Serna, 2006, 3). El narrador de *El viento de la Luna* es alguien que fue joven a finales de los sesenta, hijo de

quienes habían vivido la Guerra Civil y la dura postguerra; alguien que creció con los ecos de los recuerdos de sus mayores, que comenzó a hacerse mayor, justo en el momento de revuelta juvenil americano, cuando en pleno 1969 Neil Armstrong, Buzz Aldrin y Michael Collins a bordo de la nave Apolo XI llegaban a la Luna.

Hay en esta novela dos facetas o tramas entrecruzadas pero perfectamente diferenciadas, por un lado, el primer viaje tripulado a la Luna que tiene lugar durante los días que se fija la evocación; y en segundo lugar, los recuerdos de la infancia e inicio de la adolescencia de nuestro narrador-protagonista-autor en la imaginaria ciudad de Mágina.

El vehículo que guía la trama no puede ser más sencillo, y el propio Muñoz Molina lo explica cuando dice: “Lo que sí es cierto es que me he ido despojando de la necesidad de que la trama sea demasiado complicada (...)” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 40). En julio de 1969, un incipiente adolescente sigue paso a paso la aventura de la llegada del hombre a la Luna. La sigue por la radio, por la televisión y por los recortes de revistas, desde su Mágina natal, ese enclave en el que los personajes muñozmolinianos nos mostraban los distintos de la historia de España.

En ese ambiente rural, frustradamente lorquiano, el Apolo XI y sus tripulantes se convierten en liberadores fantásticos, conquistadores del futuro. Son como los personajes de Verne con los que se siente identificado nuestro joven protagonista en un intento de huir de la dureza y la miseria diarias; del duro trabajo del campo, que parece ser su destino inevitable; de la angustia que siente todos los días al asistir a clase en el colegio de curas; de la vergüenza de ser pobre; de las crónicas de Radio Nacional; del lento paso del tiempo...).

El viento de la Luna es una novela que nuestro escritor comienza a trabajar en el verano de 2005, cuando en plenas vacaciones de su trabajo como Director de Instituto Cervantes, pasa largas mañanas en la Hemeroteca Nacional recabando todos los datos publicados en la época acerca del evento. Pero realmente la escribe en el otoño invierno de 2005-2006, en Nueva York. Antonio G. Iturbe la pregunta en una entrevista publicada en *El País*, “¿Cómo se puede estar mirando por la ventana de los rascacielos de Manhattan y quedarse absorto pensando en la plaza del pueblo de la infancia?” (Antonio G. Iturbe, 2006, 62). Muñoz Molina le responde que lo realmente interesante es la

sensación de que, en la lejanía espacial, el pasado y el presente de uno no se entremezclan, sino que aquél se muestra mucho más claro y aislado en la distancia.

Nueva York, le acercó a su esencia, a todo lo que había dejado atrás, que él no había decidido, pero que le define como persona, lo que le ha enseñado a ser responsable socialmente, consecuente culturalmente, esto es, lo que pone puertas a ser él mismo. En esta ciudad en la que puedes perderte como un *homeless*, y en la que nadie te encontraría nunca, es donde Muñoz Molina se reencuentra de nuevo.

El viento de la Luna es una nueva entrega del “ciclo de Mágina”, más que eso, es el eslabón central y final de una cadena. En ella encontramos a alguien que agoniza como en *Beatul ille*, a médicos librepensadores como en *El jinete polaco*, es obvio que el Lorencito Quesada de *El viento de la Luna* no es otro que el de *Misterios de Madrid*. Pero, en esta última novela no encontramos a un Muñoz Molina que necesita ocultarse tras la máscara de Jacinto Solana, escritor del 27, ni tras la de un cosmopolita traductor; en esta novela, es su “yo” el que aparece directamente.

No ha sido fácil para nuestro autor escribir sobre sí mismo, ya nos lo advertía Elvira Lindo en el prólogo a *Las apariencias* cuando nos revelaba cómo había caminado nuestro autor en pos de un personaje, que no era más que él mismo y al que no se había atrevido a enfrentarse directamente; un personaje que encontramos enmascarado en sus primeras obras, pero que tras *Ardor guerrero* aparece con naturalidad, y así nos lo encontramos en *Ventanas de Manhattan*, *La vida por delante*, *Unas gafas de Pla* y esta última novela.

ORIGEN DE LA NOVELA

Ese hortelano, el niño y el mulo, esa estampa de la infancia campesina ya la hemos encontrado en *Beatus ille* y en *El jinete polaco*. ¿Cuál es la magdalena proustiana que inspira esta novela? Encontramos en *El viento de la Luna* una hermosa descripción: “(...) tomates rojos y macizos, rotundas berenjenas, sandías como bolas del mundo, ciruelas de luminosidad traslúcida, melocotones con una pelusa de mejillas fragantes, cerezas de un rojo dramático de sangre (...)” (Muñoz Molina, 2006, 187), descripción que nos remonta a otra que hace en *Ventanas de Manhattan*.

Quizá haya sido la contemplación de los puestos de hortalizas y verduras del Farmer’s Market de Union Square a los que hace referencia Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan*: “Vuelven los aromas y los colores de los frutos de la tierra, el verde fuerte de las espinacas, con sus breves tallos rosados, como patas de perdices, (...) el blanco tierno de las hojas de apio, (...) el rojo agreste de los tomates, que parecen tomates de Matisse, el rosa fuerte de los rábanos, el violeta suntuoso de la berenjenas...Es justo aquí, tan lejos, donde cada vez que vuelvo recobro los olores del mercado de abastos en el que mi padre tenía un puesto de hortalizas cuando yo era niño” (Muñoz Molina 2003, 78); quizá haya sido esta contemplación la que despertó en Muñoz Molina esos recuerdos guardados en su memoria y que recupera en esta novela.

Este podría ser uno de los motivos de la novela, pero hay otros que el propio Muñoz Molina confiesa en las entrevistas concedidas tras su publicación; así a Antonio G. Iturbe le comenta: “Estaba yo un día en el Museo de Ciencias naturales, uno de mis preferidos, que tiene una exposición permanente de fotos tomadas por los astronautas de la Luna. Y una vieja idea, que había aparcado para hacer otro proyecto que al final no me salió, me volvió en ese momento con mucha fuerza” (Muñoz Molina, en Antonio G. Iturbe, 2006, 62).

La misma respuesta encontramos en la entrevista que concede a Juan Cruz, pero en este caso añade que “cruzando el parque se me ocurrió algo que me parece importante para concebir el libro: que la historia tuviera lugar exactamente desde el momento en que despega el trasbordador espacial hasta que el módulo lunar va hacia su objetivo. Eso

le daría una concreción muy grande a la historia” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 38).

Así la novela arranca con ese lanzamiento del Apolo XI, el 16 de julio de 1969 y finaliza con su llegada a Luna el 21. Una peripecia que el protagonista, Muñoz Molina de trece años sigue desde su Mágina natal, a través de las mediatizadas palabras de los telediaros de la televisión en blanco y negro, de los partes de Radio Nacional, y de los recortes de prensa que le trae su tía.

Si una visita a Farmer’s Market de Union Square y otra al Museo de Ciencias Naturales son dos puntos de partida de la historia, no podemos olvidar uno muy importante, y al que se alude en el cierre de la novela, las pesadillas que tenía en esa época; en ellas se sucedían las imágenes de su infancia, de sus calles, de sus vecinos y sobre todo la de su padre, recientemente fallecido; así se lo confiesa a Juan Cruz: “Era una época en que yo me despertaba mucho por las noches, le daba vueltas a las cosas, había muerto mi padre y me despertaba con recuerdos de mi infancia, mi calle, aquel mundo del que yo estaba escribiendo (...) conté un sueño que he tenido, que es mío, no está inventado: llego a una plaza, están todas las cosas apiladas, abandonadas, amontonados todos los muebles y todas las cosas viejas...” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 42).

Las profundidades del sueño le han hecho regresar a su casa de la plaza de San Lorenzo, a través de estos sueños regresan sus abuelos, su madre, su hermana y sobre todo su padre. En medio de la noche se despierta sollozando recordando que su padre hace un año que se ha muerto, “ahora, en los sueños que yo recuerdo cada vez que yo abro los ojos, la sombra frágil y esquiva de mi padre se aparta de mí cuando quiero aproximarme a ella. Así me huyen y me rodean los otros fantasmas alojados en las habitaciones desiertas, en los armarios cerrados, en las casas vacías de la plaza, cada uno con su cara y su nombre, con su voz que me llama. Aunque estaba tan lejos han sabido encontrarme” (Muñoz Molina, 2006, 315).

Como hemos señalado, *El viento de la Luna* es una novela que guarda una estrecha relación con otras escritas anteriormente, sobre todo con *Beatus ille* y *El jinete polaco*, pero también podemos encontrar ecos, vasos comunicantes con sus dietarios. Ya hemos hablado de la relación entre las descripciones que hace de las hortalizas que

su padre recogía de la huerta y la que dedica al los puestos de verduras y frutas de Farmer's Market de Union Square. Pero, además de éste, hay otros ecos en sus dietarios anteriores. Es como si ese mundo de la Mágina de su infancia le rondase constantemente y de vez en cuando saliese a relucir con pequeñas pinceladas y fuese en esta novela cuando se desarrolla plenamente.

Como hemos señalado cuando hablábamos de los dietarios, en no pocas ocasiones la idea o los personajes que aparecen en una o varios de sus artículos, luego son de nuevo retomados, cobran vida propia y son desarrollados en un relato corto o en una gran novela. Así podemos encontrar que ya en *La huerta del Edén* Muñoz Molina recoge tres artículos en los que se anuncian dos de los motivos narrativos de la novela; por un lado, en “La huerta del Edén” encontramos una clara referencia al mundo del padre, a su isla del tesoro particular, su paraíso en el que se siente “como Robinsón Crusoe cuando ya había colonizado la suya, y si tuviera que abandonarla se pasaría el resto de la vida añorándola” (Muñoz Molina, 2006, 186).

Por otro lado, también encontramos dos claras referencias al otro mundo agrícola, el de la aceituna, que sostiene la economía familiar, así “Invierno y aceituna” y “Esplendor del aceite” son un melancólico recuerdo del duro trabajo que es la recogida de la aceituna y claro homenaje a sus humildes orígenes. En el primero de ellos encontramos a esos aceituneros que tenían “un cierto aire de buhoneros o nómadas” (Muñoz Molina, 1996, 108). Leemos como trabajaban los hombres vareando el árbol y como luego las mujeres y los niños debían recoger la aceituna del suelo helado, desollándose los dedos: “(...) las mujeres y los niños que trabajaban como granilleros, todo el día de rodillas, recogiendo las aceitunas caídas sobre la tierra (...)” (Muñoz Molina 1996, 108). Casi las mismas palabras diez años después. “Deshecho de cansancio, muerto de hambre, con las rodillas y las puntas de los dedos desolladas, arrastrándome sobre la tierra junto a las mujeres (...)” (Muñoz Molina, 2006, 256).

En *Las apariencias* encontramos dos artículos que anuncian uno de los temas centrales de la obra, la llegada del hombre a la Luna. En “Un verano en la Luna” nos encontramos en el 18 y el 21 de julio de 1969 cuando el hombre por primera vez pisa la Luna, y vemos a un Muñoz Molina, oculto tras un nosotros, que pasaba las horas escuchando la radio, leyendo la prensa, mirando embobado la Luna y bebiendo las imágenes de la televisión que por primera vez “y casi por única vez en nuestras vidas, la

realidad que nos transmitía instantáneamente (...) era más excitante que las invenciones de los libros (...)” (Muñoz Molina, 1995, 165). También vemos al muchacho de trece años, enojado con sus mayores, que incrédulos observaban las imágenes y le amonestaban por creerse todo lo que decía la televisión, “Nos enojaba el incrédulo desdén de nuestros mayores” (Muñoz Molina, 1995, 165), “Todo es mentira (...) un invento de los americanos, para engañar al mundo. No hay cohete, no hay viaje a la Luna, no hay nada de nada” (Muñoz Molina, 2006, 133).

En “Las máquinas del tiempo” encontramos alusiones al tema, al viaje a la Luna de la nave Apolo, y a aquellos que había leído en Verne y Wells: “Nos entusiasmaban los viajes a la Luna y las conjeturas de los sabios sobre la vida extraterrestre (...)” (Muñoz Molina, 1995, 64). Y a pesar de las palabras con las que cierra el artículo: “(...) el pasado, para nuestro dolor y nuestro alivio, se va convirtiendo cada día en una llanura de ceniza tan abandonada y tan estéril como la superficie de la Luna, tan muerta como ella” (Muñoz Molina, 1995, 66), a pesar de estas palabras, escritas cuando apenas empezaba a ser un escritor famoso, en su literatura última hemos podido comprobar que el regreso al pasado es necesario para encontrarse a sí mismo, y que en él las huellas de los recuerdos no se han borrado por el viento de la Luna-olvido.

Por último en *La vida por delante* de nuevo encontramos artículos en los que Muñoz Molina anuncia de nuevo el trabajo de la aceituna, “Aceituneros” y “Otros tiempos”. Y en “Santos de verano”, “Fiesta ajena”, “Los días de verano” y “Noche de verano” encontramos el mundo de la Mágina natal de Muñoz Molina, esas humildes gentes de la plaza de San Lorenzo que ven el lento pasar del tiempo, sobre todo en verano sentados a la fresca de la puerta de sus casas “(...) sentados en corros de luz de las bombillas de las esquinas (...)” (Muñoz Molina, 2002, 223).

Estos ecos entre sus otras novelas, los artículos publicados diez años atrás y esta última novela, vienen a confirmarnos una sospecha, que *El viento de la Luna* es el cierre de un ciclo que iniciara con *Beatus ille*.

¿Estamos ante unas memorias o ante una novela? Acerca del género, Marco Kunz comenta en un tono displicente: “Parece que en *El viento de la Luna* Muñoz Molina ha querido fundir dos tendencias, y el resultado es una extraña mezcla entre, por un lado, unas memorias del subdesarrollo entre nostálgicas y renegadas, cuya inspiración autobiográfica queda más camuflada por la máscara ficticia del narrador protagonista, y, por otro, un retrato sobre la misión del Apolo XI y las primeras pisadas humanas en la Luna (...) (Marco Kunz, 2006, 68)

Es evidente que este crítico anda un tanto confundido, en ningún momento Muñoz Molina se esconde tras una máscara. Los lectores que le hemos seguido desde sus primeras obras sabemos que él es ese muchacho que se refugia en la habitación más alta de la casa, leyendo los recortes sobre el viaje espacial, y que es él quien a sus cincuenta años regresa al pasado obligado por las pesadillas. El autobiografismo de esta novela es evidente. El narrador-protagonista en primera persona no es otro que el propio Muñoz Molina. Podríamos pensar ante esto que no estamos estrictamente ante una novela, sino ante unas memorias indisimuladas, o más bien ante una obra de género híbrido que se situaría en el mismo ámbito literario que *Ardor guerrero*.

Sin embargo el propio autor la reconoce como tal novela, “pues es novela toda aquella narración en la que hay una parte de ficción. Aunque tenga muchos elementos autobiográficos, con una sola gota de ficción que pongas ese texto es novela” (Muñoz Molina, en Antonio G. Iturbe, 2006, 62).

Desde el momento que Muñoz Molina selecciona los recuerdos que va a relatar y el formato narrativo que les va a dar, está haciendo novela. Todo recuerdo al ser narrado lo es usando las técnicas propias de la novela. Y, en este caso, si los datos autobiográficos son abundantes, los que son inventados también lo son. Y si realmente Muñoz Molina nos confesase todo lo que ha inventado en esta novela nos llevaríamos una sorpresa; pero, dado que él no lo ha hecho y nosotros tampoco podemos demostrarlos con exactitud, la ambivalencia del relato permanecerá.

A la hora de escribirla, sobre todo aquellos aspectos relacionados con el viaje a la Luna, Muñoz Molina realizó una concienzuda labor de investigación; rastreó periódicos

y revistas de la época, usó los archivos de la Televisión Española y de Radio Nacional, y leyó los diarios de los astronautas. En este sentido, podemos decir que Muñoz Molina ha llevado a cabo una labor propia de un periodista cuando prepara un reportaje. Pero, si bien, teniendo en cuenta este aspecto, podemos establecer ciertas concomitancias con la novela reportaje, es evidente que no se trata de tal tipo de novela, dado que en ella esta trama sólo es una excusa para relatar lo que realmente es importante, los recuerdos del Muñoz Molina adolescente, y el homenaje a su padre.

Por último, si nos atenemos al paratexto que figura en la contraportada, la editorial la presenta como una “historia de iniciación magistralmente narrada”, y como “una novela cautivadora”. En ese mismo paratexto la relacionan con las novelas de Salinger o Philip Roth, autores a quien el propio Muñoz Molina ha citado en no pocas ocasiones.

Es más que evidente que estamos ante una novela en la que, lo que a él más le importa es usar una trama sencilla. Esta sencillez de la trama, sin embargo es duramente criticada por Marco Kunz cuando dice: “Al lector que ha acompañado a Muñoz Molina en sus anteriores andanzas novelescas por *Mágina* le cuesta seguirle ahora hasta la Luna (...) en esta nueva novela se reduce el argumento al mínimo (...)” (Marco Kunz, 2006, 68)

Muñoz Molina dice que poco a poco se ha ido despojando de la necesidad de que la trama sea demasiado complicada; así se lo confiesa a Juan Cruz: “(...) cuando una trama se pone complicada deja de interesarme, porque me da la impresión de que la naturalidad queda sacrificada. (...) Cada vez me interesa más simplificar (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 40). Lo que le importa es que la novela-memoria tenga una estructura clara; no importa la excepcionalidad de los personajes, ni de los acontecimientos que les sucede.

ANÁLISIS FORMAL:

■ *Título*

La metáfora del viaje espacial y el inicio de la obra hacen alusión al hombre que ha viajado a su luna particular, a su pasado y sabe que nunca volverá a ser el mismo que el que partió de la Tierra-presente.

Anna Grau nos cuenta una anécdota que le ocurrió con Muñoz Molina; en una reunión le preguntó por el título de su nueva novela, “la novela se titula: *El viento de la Luna*”, ante la no reacción de su interlocutora, Muñoz Molina le aclaró, “Como sabes, no hay viento en la Luna”. Y es cierto no hay viento en la Luna. Este título es una curiosa piedra de toque poético.

Tras años como escritor recuperando sus recuerdos en cada una de sus novelas y en la gran mayoría de sus artículos, tras todos estos años, y en un presente indeterminado, el narrador-protagonista-autor levanta la tapa del baúl de ese tiempo conservado en su memoria casi involuntariamente, y en esta caja que no hay aire -“en la luna no hay viento que desdibuje las huellas”, leemos en la novela- los recuerdos se han quedado congelados por el tiempo detenido, y como las huellas de los astronautas, tampoco se han borrado.

La metáfora del título no queda aquí, también podemos leer en la novela una creencia de los nepalíes, que Muñoz Molina sirve como guiño al lector. Según ellos los muertos viven en la Luna, que para ellos es una especie de imagen de felicidad. Del mismo modo, Muñoz Molina en este viaje metafórico del hombre a la Luna en el Apolo XI va en pos de la recuperación de todos esos muertos, sobre todo de la imagen de su padre, que noche tras noche acuden a sus sueños, y “aunque estaban tan lejos han sabido encontrarme” (Muñoz Molina, 2006, 315).

■ *Una narración descriptiva*

En una reseña publicada por Jordi Gracia en suplemento “Babelia” de *El País* el sábado 2 de septiembre leemos: “Ese muchacho que vive en la novela el tránsito abrupto a la adolescencia está habitado ahora por un novelista con memoria y una ductilidad de

prosa con ritmo estrictamente suyo, que atrapa en el detalle de los adjetivos y las aposiciones el olor del mundo ido y su tacto exacto (...)" (Jordi Gracia, 2006, 4)

El carácter retrospectivo de *El viento de la Luna* condiciona el valor evocativo del relato, valor que se va formando en la interdependencia de los hechos y la descripción. Ambos están tan estrechamente relacionados, que la forma que adopta la novela es la de "relato descriptivo", llegando a ser difícil en ocasiones distinguir donde acaba el relato y donde comienza la descripción. Esto se debe a que Muñoz Molina cuando escribe sobre su memoria, al tiempo que la narra, la describe. Es decir, Muñoz Molina no se limita a referirnos los recuerdos de su adolescencia en esa España rancia del franquismo de los sesenta, sino que nos relata la percepción de los mismos y las sensaciones y emociones que provocaron en él y en el resto de los personajes; todo es tema que interesa al narrador. Como él mismo dice con la cita de Machado: "Sólo recuerdo la emoción de las cosas".

Como señala Jordi Gracia, Muñoz Molina nos tiene acostumbrados a unas descripciones altamente poetizadas intercaladas en los segmentos de la narración. Tanto en sus novelas anteriores, como en sus dietarios (exceptuando *Ardor guerrero* de mayor compromiso referencial) en todas ellas podemos comprobar una abundancia del elemento adjetivador, su cuidada selección y colocación en la cadena escrita; el uso de la sinestesia, de la metáfora, de la sinécdoque, de la metonimia, de la greguería, del esperpento y como no de la comparación, que nos viene a demostrar la cuidada selección de los términos, su colocación y las relaciones que se establecen entre ellos; es decir, una riqueza estética que nos ayuda a descifrar la personalidad de Muñoz Molina como escritor.

En nuestro análisis tan sólo señalaremos el notable vigor sensorial que se observa en la descripción del lavado de las verduras: "Bajo las ramas del granado, en el espacio umbrío donde está la alberca en la que lavamos la hortaliza y la fruta a la caída de la tarde, mi padre y yo desayunamos con la primera luz de la mañana, cuando el sol aún no ha remontado los cerros del este y corre una brisa fresca y casi húmeda que levanta un rumor suave en las hojas de los árboles y trae consigo los olores limpios y precisos de la vegetación (*casi nos sentimos en ese mismo espacio sintiendo la dulce brisa, cuando*

pasamos a oler los aromas de la huerta)¹²⁴: el olor de las uvas de la alberca, el de las hojas ásperas y la sabia picante de las higueras, el de las hojas tiernas y empinadas en el fresco del día de las matas de los tomates, un olor tan intenso que se queda en las manos cuando las partan delicadamente para no romperlas mientras tantean en busca de los tomates que ya están rojos (...)" (Muñoz Molina, 2006, 180).

Si Muñoz Molina ha sido capaz de llevarnos a la huerta de su padre y sentir los olores que él sintió, en la siguiente descripción podremos ver como nos deslumbra el rico cromatismo de las verduras y las frutas que su padre recoge en la huerta al atardecer y a la siguiente apila en el mostrador del mármol del puesto: "(...) en un esplendor planetario de tomates rojos y macizos, rotundas berenjenas moradas, sandías como bolas del mundo, ciruelas de luminosidad traslúcida, melocotones con una pelusa de mejillas fragantes, cerezas de un rojo dramático de sangre, higos perfumados (...)" (Muñoz Molina 2006, 187).

Las páginas 186 a la 189 son todo un homenaje descriptivo a las tareas agrícolas del padre. En ellas encontramos a un padre rudo y tierno a la vez que mira de soslayo a ese hijo del que parece no saber nada ahora que está creciendo y que no responde a sus expectativas: "(...) un hijo que lee demasiado y no sabe manejarse con las herramientas ni con los animales, que se duerme tardísimo y se levantaría más tarde aún si le dejaran, que se pierde por las habitaciones de la casa o por los pajares más recónditos de la huerta y no contesta cuando le llaman, y cuando vuelve parece no enterarse bien de lo que se le dice" (Muñoz Molina, 2006, 188).

Con una técnica compositiva que, como señala Ricardo Senabre, recuerda a las obras de Gabriel Miró, podemos ver a ese muchacho de tan sólo trece años ensimismado en su mundo de los libros, que asiste atontolinado a las cosas que le rodean con una especie de indiferencia y de hostilidad por tener que abandonar por un instante ese mundo que para él es más verdadero que la pura realidad, y a ese padre disfrutando de su isla del tesoro, como un dios que observa sus dominios.

Del mismo modo que Muñoz Molina describe los ambientes, también encontramos retratos maravillosamente esbozados, en los que la sugerencia y lo sobreentendido actúan con eficacia, como nos sucede cuando leemos las páginas en las

¹²⁴ La cursiva es nuestra.

que aparecen el tío Pedro, la tía Lola, Baltasar y su padre, presencia abrumadora que domina toda la obra.

Vemos a Pedro en su papel de joven impetuoso y apasionado que ya trabaja y se le tiene en cuenta en la sociedad y en la familia: “Entraba en el cuarto, apresurado, para ponerse la camisa limpia y la americana, la corbata de visitar a su novia y discutir con los padres de ella los detalles de la boda inminente. Recién afeitado se mojaba el pelo con brillantina, se peinaba delante de un trozo de espejo (...) Y se iba, escaleras a bajo, adulto, emancipado, dejando tras de sí el olor masculino del jabón y la colonia (...) el ruido vigoroso de la moto, las miradas entre admirativas y asustadas de las vecinas (...)” (Muñoz Molina, 2006, 26,27).

La tía Lola era la perla sofisticada de la familia, de ella dice: “Me daba cuenta, con melancolía confusa, de la diferencia entre ella y el resto de nosotros (...) aparecía arreglada y perfumada, con los tacones blancos de punta, que le daban una forma delicada a los tobillos y a los empeines, a sus piernas sin medias, con su peinado alto y sus faldas en forma de corola” (Muñoz Molina, 2006, 216). Esta descripción es enriquecida con el contraste de la madre y la abuela, dos mujeres trabajadoras, para quienes no existe otra cosa que el duro trabajo y las obligaciones: “Mientras tanto mi madre y mi abuela iban vestidas con batas viejas y mandiles y alpargatas de cáñamo y si se arreglaban era para ir a misa o a un entierro y se vestían de oscuro” (Muñoz Molina, 2006, 216). La tía Lola, una mujer que se pinta las uñas, que escucha música a todas horas, que canturrea por toda la casa, que hace tintinea sus pulseras y sus tacones cada vez que se mueve por la silenciosa casa, era la sofisticación de la modernidad en contraste con la opresiva realidad de la casa.

Baltasar, figura que domina desde su casa las vidas de todos los habitantes de la plaza de San Lorenzo, es presentado en su lecho de muerte como un verdadero esperpento: “Ha sufrido una transformación como las de los seres monstruosos de las películas, como el hombre que se convierte en Hombre Lobo delante de un espejo (...). Su cara es ancha y grande, como siempre, pero ahora parece un odre viejo que se ha quedado vacío. En vez del color cobrizo de la piel, quemada por tantos años de sol y amoratada por el vino y los atracones de comida, ahora veo una sustancia amarillenta y agrisada del color de las vejigas de cerdo (...) La boca es grande, los dientes enormes que se entreven cuando los labios forman muy despacio las palabras, dejando salir el

aliento enfermo. Son como los dientes crueles de los burros cuando retraen los belfos porque están en celo o a punto de morder” (Muñoz Molina, 2006, 56,57). Nos encontramos con un ser por el que sentimos al mismo tiempo el temor, la repugnancia y el desprecio que siente nuestro autor.

Pero, la mezcla no sólo se da entre narración y descripción, sino que se extiende a las palabras del pasado recuperadas y traídas al presente mediante el estilo directo libre. En plena descripción de una hortaliza, “Carne de doncella”, vemos a su padre usando la navaja y surge su voz que habla con su hijo: “Cada pepita tiene dentro una mata entera (...) Que misterio más grande”.

En otras ocasiones lo que se intercalan no son las palabras del pasado, sino las palabras del relato oral que está escuchando el narrador. Un buen ejemplo es cuando Muñoz Molina a sus trece años escucha a su abuela el relato de lo que realmente sucedió entre su abuelo y esa figura omnipresente de la plaza, Baltasar. En pleno relato surgen las palabras de su abuela intercaladas en estilo indirecto libre entre la narración y la descripción que ella misma va haciendo. En algunas ocasiones, reproducen sus propias palabras y en otras, las del abuelo, como si ella sola llevase una conversación: “Mujer, que tonterías más grandes se te ocurren, para qué hablas de lo que no entiendes. Lo primero es que esos militares chusqueros no van a derrotar el gobierno legítimo de la República” (...) (Muñoz Molina 2006, 280), oímos decir al abuelo. “Un billete no es una onza de pan, ni una onza de lomo de manteca, ni una garrafa de aceite. Con papeles de colores no se enciende la lumbre ni se caldea una casa ni se llena una despensa” (Muñoz Molina, 2006, 181) escuchamos decir a la pragmática abuela. Esta discusión entre ambos es detallada pormenorizadamente con la intención de aclarar una historia callada durante años y que él ha escuchado a través de los rumores y las indirectas dichas por la abuela.

■ *Los diálogos*

Estamos ante una novela que nos relata unos recuerdos, por lo tanto, como hemos señalado predomina el texto narrativo descriptivo; pero también podemos encontrar algunos diálogos en ella. Por un lado están los que Muñoz Molina mantiene el padre Meter, un cura moderno que pretende conducir el pensamiento de ese adolescente, que comienza a darse cuenta de que el mundo de la razón, que está descubriendo con las

lecturas que él le recomienda, es más importante que el de la superstición en el que ha estado moviéndose. Son discusiones de un joven agnóstico con su profesor que se las da de progresista admitiendo ante su pupilo los argumentos de Darwin contra el mito de la creación.

Más interesantes son los diálogos que mantiene con su familia. Les llamamos diálogos, pero en realidad se trata de las palabras que su abuelo, su abuela, su madre, su padre o su hermana le dirigen a él, y que él parece oír a través de una sordina, y que, como todo adolescente, casi nunca contesta. “Te llamo y te llamo y no contestas –dice muy serio mi abuelo (...) ¿cómo es que hay tampoco vas al campo?” “¿Qué? –grito desde la cama. / ¿Cómo que qué? ¿Es que no me oías? / Estaba dormido. / Pues espabila y baja, que te están buscando” (Muñoz Molina, 2006, 41 y 23).

Pero, los diálogos verdaderamente sugestivos para el lector son los que mantienen los miembros de la familia alrededor de la mesa en el momento de la cena y que Muñoz Molina-narrador nos transmite. Un ejemplo es el recogido desde la página 119 hasta la 134. Se trata de frases cortas -propias de personas poco acostumbradas a hablar y concentradas en sus quehaceres diarios-, interrumpidas en ocasiones por descripciones magistrales en las que vemos a la familia sin empaques, al natural comiendo con las manos y untando las tajadas de pan en la salsa de tomate.

Se nos presenta una cena familiar, todos reunidos alrededor de la fuente de conejo con tomate y ante la televisión que transmite la noticia del viaje lunar. Cada uno atiende a lo suyo y hace un comentario que no tiene que ver necesariamente con lo que el otro ha dicho instantes antes. Entre tanto, encontramos palabras en cursiva que son la reproducción de la voz del locutor de televisión dando la noticia, y a las que nadie parece hacer caso alguno. Salvo nuestro protagonista, quien sólo se interesa por este mundo que para él es el verdaderamente importante.

Él permanece ajeno a lo que sus familiares dicen, irritándose cada vez más por que con sus voces y con los ruidos que hacen, no le dejan oír y, sobre todo, por su ignorancia. Finalmente habla. Es quizá la primera vez que se dirige a ellos; desde su irritada prepotencia de muchacho leído, y en un conato pedagógico, cogiendo la sandía entre sus manos, intenta explicarles lo que a ellos realmente no les importa, por ello no acaban de entenderle, e interrumpen sus explicaciones con burlas irónicas; cierra el

diálogo las palabras no menos irónicas del abuelo: “Muy bien (...) me ha enterado de todo. Suben en un cohete y llegan a la Luna. No hay nada en ella, no se cría nada, no llueve nunca, no se puede respirar, pero bueno, da lo mismo. Legarán. Sólo me queda una duda. Cuando lleguen a la Luna, ¿cómo entran en ella? (Muñoz Molina, 2006, 134).

Otros diálogos de la familia recogen escenas cotidianas, y conversaciones veladas, están recogidas en la novela a través del estilo directo libre o del estilo indirecto libre. En ellas se refieren las historias del a guerra, como la del vecino ciego, que no habla con nadie, y que era un falangista que huía de los anarquistas por los tejados - personaje ya encontramos en *Beatus ille* y en *El jinete polaco*-. O la de sus propios abuelos, engañados por Baltasar, que se quedó con su dinero republicano, y como, cuando el abuelo por ser Guardia de Asalto de la República, fue encarcelado, abogó él, jamás pudieron acusarle de haberles robado, y siempre le ha tenido que mostrar “eterno agradecimiento”.

Algunos críticos como Marco Kunz consideran que la novela presenta un estilo cansino, casi mortecino; otros le acusan de ser un escritor plumizo. Tal vez ellos estén en lo cierto, pero queremos creer, como Jordi Gracia, que el uso magistral de la adjetivación, de la metáfora, de la animalización y como no de la comparación que hemos podido repetir en estas descripciones; el uso de los diálogos tan realistas que en ella aparecen, son propios de un escritor que es capaz de vitalizar el espacio sombrío de ese mundo de la Mágina de su infancia y presentarlo anta nuestro ojos sin engolamiento alguno.

El propio autor señala en sus entrevistas que su búsqueda de estilo se basa en un objetivo máximo, que el estilo no exista. Quizá por ello, como ya hicieran Pla o Camba, cada vez más se interesa por lo real, pasado o presente, para encontrar la esencia de lo narrativo.

■ *La focalización*

La estructura es completa y acabada, y como podremos ver, también circular, ya que cierra la obra con el capítulo diecisiete en el que de nuevo nos remite a unas coordenadas espacio temporales –julio de 1969- La obra se inicia el día 19 alternándose en el relato las palabras de un muchacho de trece años, que pronto sabremos que es el

propio autor, y las de uno de los astronautas que se encuentra en la nave Apolo XI apunto de despegar.

En un mismo párrafo, entrelazadas –lo que exige un esfuerzo de comprensión por parte del lector- leemos: “Con los ojos cerrados me imagina que soy el astronauta. No veo las estrellas, sólo una oscuridad en la que nada existe, ni cerca ni lejos, ni arriba ni abajo, ni antes ni después. Veo la curvatura inmensa de la Tierra (...) Ahora cierro los ojos y alimento con datos minuciosas la imaginación para encontrarme en el interior de la nave Apolo XI, en el segundo mismo del despegue. Controlas parcialmente el movimiento de los párpados, membranas tan delgadas deslizándose sobre la curvatura húmeda del ojo (...)” (Muñoz Molina, 2006, 10) ¿quién está hablando, en qué momento hemos pasado del niño al astronauta?

El capítulo diecisiete de nuevo nos presenta a ese mismo muchacho viendo la llegada del hombre a la Luna alternándose sus palabras con las de los astronautas que refieren las primeras impresiones de su llegada. El muchacho viendo las imágenes de la nave en forma de arácnido que se posa sobre la superficie lunar piensa: “Parece hecho de cualquier manera, con materiales demasiado livianos, para reducir el peso al máximo, una yuxtaposición de partes que no acaban de encajar entre sí, las patas largas de crustáceo o de arácnido, (...) la escalera metálica, las ventanillas triangulares. ¿Por qué triangulares, y no redondas, como ojos de buey? (...) Con una mano enguantada y torpe he abierto la escotilla, he mirado hacia el exterior y me ha sobrecogido la desnudez mineral de un paisaje en que la luz solar resalta con la misma precisión inflexible las cosas más cernas y la línea del horizonte.” (Muñoz Molina, 2006, 290,291) De nuevo las palabras del astronauta se entrelazan en le mismo párrafo con las de Muñoz Molina a los trece años.

Hemos dicho que la obra presenta una estructura circular desde su primer capítulo hasta en diecisiete, pero realmente la obra se cierra con un capítulo más, el dieciocho que de golpe nos trae a pleno año 2006, en el que encontramos a un Muñoz Molina de 50 años, que se despierta todas las noches soñando la misma pesadilla. En ella ve al acercarse a la plaza de San Lorenzo todas las cosas que poblaban la casa de su infancia –libros, muebles, trastos viejos, su cuaderno de dibujo en le que pegaba las fotos recortadas de las revistas en color que recogen las imágenes del la nave Apolo XI...- apilados en medio de la plaza.

Estos objetos y las personas que habitaron estos espacios en su niñez son comparados con las huellas que deja un astronauta en la superficie lunar. El se siente como los astronautas, observa la superficie de la plaza como ellos miraban la superficie de la Luna: “He visto de lejos, desde arriba, mi barrio y mi plaza y cada una de las casas como si formaran parte de una maqueta (...)” (Muñoz Molina, 2006, 311). E igual que ellos que ya pueden descansar y dormir tras haber alcanzado su hazaña, él después de haber recuperado los recuerdos-huellas que el viento del olvido-Luna no había borrado siente que se ha encontrado a sí mismo.

Podemos decir que el último capítulo es un capítulo de enmarque, lo que - utilizando términos genettianos- daremos en llamar “alcance”, esto es, la distancia que hay entre el tiempo en que Muñoz Molina vivió sus experiencias de adolescente en la Mágina de los años sesenta, y el momento en que decide plasmarlas en esta obra. Los años que van entre 1969 y 2006.

Los diecisiete capítulos que forman el resto de la obra corresponderían –usando de nuevo la terminología genettiana- a la “amplitud”, es decir, la dimensión real temporal de los tres días que van desde el momento del despegue de la nave espacial, el día 19, hasta el día 21, que es cuando llega a la superficie lunar. El tiempo interno del relato, la “amplitud”, comprende tan sólo a tres días de la vida de un niño; mientras que el tiempo de “alcance” referido en el último capítulo son los treinta y siete años que van desde 1969 hasta el 2006 año en que nuestro autor decide comenzar el relato tras su visita al Museo de Ciencias Naturales.

El recuerdo de Muñoz Molina acota un espacio de tiempo brevísimo, que ni siquiera da lugar a desarrollos temporales, sino más bien a estampas estáticas, a impresiones acerca de motivos diversos que se agrupan alrededor del núcleo temporal de los tres días que marca el viaje lunar: recuerdos del colegio de los religiosos, evocaciones de sus mayores de la época de la guerra, recuerdos de sus lecturas y las películas que veía, escenas de las faenas agrícolas, las primeras masturbaciones... Todo ello contado en presente para dar la sensación al lector de hallarse viendo las escenas que nos relata o describe en directo.

ANÁLISIS TEMÁTICO:

Partamos de nuevo de la crítica que hace marco Kunz; según él la obra es una mezcla de un relato de la misión Apolo XI y las memorias de Muñoz Molina, y estas centradas en las primeras poluciones nocturnas y masturbaciones, las discusiones de un joven agnóstico con un cura progre, sus recuerdos del colegio de curas, el trabajo agrícola o de folklore campesino y los recuerdos de sus lecturas de Julio Verne y de H.G. Wells. Nosotros disentimos de esta perspectiva tan pobre de la obra. Es cierto que estos temas se tratan en ella, pero son meras pinceladas de un cuadro mayor.

Como señala Kunz, la trama es doble, por un lado, el viaje lunar que sirve como conductor de la trama y al mismo tiempo como metáfora de la misma; por otro lado, los recuerdos de un niño de tan sólo trece años en la España de los sesenta. Y dentro de ésta trama podemos perfilar varios temas que trata Muñoz Molina: el despertar a la adolescencia del muchacho, la reivindicación de la racionalidad, los contrastes sociales de esa España del franquismo, el regreso al pasado, el futuro que es ahora un presente no cumplido y, ante todo, el tema dominante, el padre y su mundo.

En primer lugar hablaremos del viaje lunar, guía y metáfora del resto de la obra. Para su construcción, Muñoz Molina realizó una exhaustiva labor de documentación, en primer lugar, en sus vacaciones de su trabajo como Director del Instituto Cervantes de Nueva York, en los meses de julio y agosto, visitó la Hemeroteca Nacional para tomar citas de los periódicos del año 69, “Las citas que aparecen en el libro están sacadas literalmente de diarios del año 1969” (Muñoz Molina, en Antonio G. Iturbe, 2006, 62). Otra fuente de documentación fueron los archivos de Televisión Española y Radio Nacional de España, y por último los diarios de los propios astronautas.

Muñoz Molina establece perfecta diferencia entre aquellos aspectos que se refieren al viaje lunar y el resto, los primeros siempre aparecen con diferente formato de letra, o bien en cursiva, si se trata de las palabras de un locutor de televisión o de radio, o bien en mayúsculas, si de lo que se trata es de un recorte de periódico o de revista. Tan sólo quedan confundidos entre los recuerdos del muchacho de trece años los pensamientos y las voces de los astronautas. En este caso, Muñoz Molina elige el estilo directo libre reproduciendo la voz de Neil Armstrong, Buzz Aldrin y Michael Collins. El lector debe esforzarse para diferenciar cuál es pensamiento del muchacho y cual el del

cada uno de ellos. ¿De verdad podemos seguir manteniendo que esta técnica narrativa es de un escritor aburrido, que escribe una literatura fácil?

Centrándonos en la trama principal de la obra iremos viendo brevemente cada uno de sus aspectos. Muñoz Molina en esta novela vuelve a reencontrarse consigo mismo, con el muchacho que fue; aquel adolescente que a su vez se descubre a sí mismo y al resto del mundo, que para él resulta más ajeno e inhóspito que el que los astronautas descubren en la Luna. Se trata del viaje iniciático de un muchacho de provincias en los años del despegue económico de la dictadura franquista. Es en este sentido, una novela de aprendizaje, en la que las dos experiencias –el viaje espacial, y el despertar de la adolescencia- se superponen, actuando la primera como telón de fondo casi teatral.

Al final de la obra descubrimos que quien así se expresa no es un púber que irrumpe, sino el adulto que da voz a ese muchacho que fue a finales de los sesenta. La expresión es la de una persona madura, pero, las impresiones, los deseos, los rencores y las esperanzas son los del adolescente. Muñoz Molina se sirve de este narrador de trece años, que afincado en Mágina, debe compaginar la herencia de sus mayores y la rebeldía esencialmente americana del joven, (recordemos que su afán era aprender inglés y escuchar música americana e inglesa). Se trata de la lucha del adolescente, obligado a asumir el patrimonio común -las voces que lo constituyen y que luego resonarán en su interior-, por la abnegada invención de su “yo” a través de la huida que le proporcionan sus lecturas, la música y sobre todo ese viaje a la Luna.

Él se aferra a esos personajes fantásticos, los astronautas, como se aferraba antes a los de Julio Verne y quiere escapar de la dureza y las miserias cotidianas: el trabajo del campo, que parece ser su siniestro destino; la opresión mental de los curas del colegio; la vergüenza de ser pobre y la angustia de serlo por alguna injusticia antigua, que nadie se atreve a denunciar abiertamente, pero que sobre todo la abuela le echa en cara al abuelo; el tiempo que parece moverse a mala gana; los partes de Radio nacional con un tufillo tardofranquista, que contaminaba hasta la retransmisión de la aventura americana.

El propio Muñoz Molina nos lo aclara: “Hay elementos reales mezclados con otros inventados para crear la intuición del descubrimiento de un yo frente al mundo” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 38). El narrador retrocede a una época de la vida

un tanto extraña, ha perdido la inocencia y el mundo perfecto de cuando era un niño, se siente ajeno a su padre, ya no cuenta con la protección de las mujeres de la casa, pero no es todavía un adulto, es quizá un preadolescente, “Este chico tiene una especie de metamorfosis, todavía no acaba mariposa ni nada. Está brotando está saliendo del capullo.” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 38).

El narrador se siente cerca de la infancia, pero ha perdido su estado de gracia, ha conocido en sentimiento de culpa. Ha entrado en conflicto con los mayores, con la Iglesia, con los curas, con su fe; pero por otra parte sigue manifestando un entusiasmo propio de un niño por lo que realmente le interesa: la literatura y la ciencia, aprender en general.

Otro tema francamente interesante es la defensa de la racionalidad frente al oscurantismo a través de este muchacho que está a punto de armarse de razón. “Es un tema que me parece importante. En el fondo es un debate político: el fascismo es irracionalidad” (Muñoz Molina, en Antonio G. Iturbe, 2006, 62). Así en la novela encontramos como una conciencia casi infantil, dominada todavía por la irracionalidad religiosa, por las ideas primitivas del ámbito rural en el que se ha formado, se despierta poco a poco a la razón. Por un lado encontramos el mundo eclesiástico que pretende dominar su pensamiento, y por el otro la pasión de ese chico de trece años por conocer el por qué de las cosas.

Las páginas en las que se recoge esa educación religiosa tan opresiva que coaccionaba las conciencias de sus alumnos –aquellas en las que el padre Director les amonesta y les hace sentir culpables por sus masturbaciones, o bien las que recogen la discusión con el padre Peter, más moderno, pero que, al fin y a la postre, pretende lo mismo, dirigir su pensamiento hacia la fe- estas páginas, contrastan con aquellas en las que se refleja como la intuición de ese chico adivina que hay otro mundo diferente: el de la ciencia, el del saber y el progreso, ajeno al pecado y a la providencia divina. Finalmente se declara agnóstico, y un domingo por la tarde, desvía sus pasos y alejándose de la iglesia se dirige al cine, su nuevo centro de culto.

Este contraste, no es sino el reflejo de otro más amplio, el que se producía entre esa España de los sesenta –sin ducha, sin agua en las casas, sin tecnología alguna que facilitara la labor diaria- y el otro que estaba fuera, un mundo más desarrollado que

enviaba cohetes a la Luna. Este contraste es en realidad la diferencia entre las clases sociales, entre quienes tenían una huerta de riego, y quienes debían hacer trabajos menos especializados, como recogerla aceituna o segar. Dentro de ese mundo, el padre es un privilegiado. El contraste lo sentía ese chico cada vez que salía de su casa y llegaba a la de otro que sí tenía ducha, o agua corriente o televisión –recordemos cuando nos cuenta que a veces la mujer de Baltasar invitaba a su madre y abuela a ver la tele en su casa-.

La diferencia era mucho mayor en el colegio de curas, al que sólo acudían los hijos de los que tenían tierras, o aquellos cuyos padres tenían una profesión liberal. Junto a éstos acudían muchachos que, como Muñoz Molina habían conseguido una beca por sus altas capacidades. Pero entre ellos se distinguían por la bata que llevaban y por el trato que les dispensaban los curas, “Pero aquí en el colegio tratan mejor a los hijos de los ricos” (Muñoz Molina, 2006, 157), le espeta al padre Meter en plena discusión.

Estos recuerdos de Muñoz Molina no son sólo suyos, son los de varias generaciones que vivimos nuestra infancia o adolescencia en esos años agónicos, y que a pesar de las duras circunstancias, como le sucede a Muñoz Molina, estos recuerdos ni están borrados, ni están teñidos de rencor, sino de dulce melancolía.

Este regreso al pasado es necesario. Como hemos visto, en un artículo escrito años antes, “Las máquinas del tiempo”, Muñoz Molina no quiere regresar al pasado salvo para recordar los momentos agradables. Cree que huyendo de él, como huyó de su destino de hortelano, podrá encontrarse a sí mismo, se dará una identidad. Pero pasados los años, se ha dado cuenta de que los recuerdos del pasado le siguen y surgen a cada momento a través de sus palabras. Esa identidad que tanto perseguía, le ha venido dada por ese pasado y, sólo regresando a él y reconociéndose en él, se encontrará a sí mismo.

El viento de la Luna está repleto de vueltas, a su adolescencia, a su pueblo, al recuerdo de sus seres queridos, pero sobre todo a esa Mágina literaria inventada hace veinte años en su primera novela. Las frutas y hortalizas de ese mercado neoyorquino, su visita a Museo de Ciencias Naturales y su reiterada pesadilla actúan como magdalenas proustianas. Muñoz Molina sensible a los estímulos exteriores ve removerse en su interior lo que tenía depositado, este vaivén entre el mundo exterior y el mundo interior le lleva del presente al pasado y viceversa. El pasado es un tiempo ya

desaparecido al que él regresa apremiado por la necesidad de regresar a la casa del padre y la de enfrentar su figura ya muerta y que comienza a desvanecerse.

Es cierto que ese regreso al pasado lo hemos encontrado ya en su primera novela, y sobre todo en *El jinete polaco*; pero, en este caso, el protagonista mira ese pasado con cierto tono de desdén, en tanto que en *El viento de la Luna*, ese tono ha sido cambiado por la melancolía. Muñoz Molina es consciente de que ese mundo que ha perdido tras la muerte de su padre está en alguna parte, “está perdido, pero no está perdido, y el hecho de invocarlo, de invocar las personas, las cosas, los paisajes, hace que no se pierda del todo (...)” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 40), tan sólo quiere recuperarlo.

Llama la atención que precisamente este regreso a su pasado lo realiza nuestro autor desde la lejanía que le ofrece Nueva York, tal vez haya sido esta lejanía que él tanto ansiaba de joven, la que le ha permitido darse cuenta de que debía ir de nuevo en busca de sus recuerdos. Muñoz Molina le comenta a Juan Cruz: “Yo creo que cuando vives mucho tiempo fuera cambias la relación con el pasado, el pasado queda muy atrás, se queda en un espacio completamente distinto de tu vida real (...)” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 38).

El lector tiene la sensación de que el pasado de Muñoz Molina, y al mismo tiempo el suyo, ha cobrado vida, y se ha hecho claro y preciso de nuevo. Muñoz Molina reflexiona: “Todos estamos condenados a desaparecer, pero durante un tiempo parece que tú conservas ese mundo si lo metes en un libro, y lo dejas ahí para quien quiera visitarlo” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 40).

En esos años sesenta ese muchacho soñaba con irse a ese futuro que prometían los libros de Verne, de Wells; las películas como *2001, una odisea en el espacio*, y hablaba con sus amigos de esa epopeya de la llegada del hombre a la Luna que prometía la posibilidad de ese futuro soñado; comentaban esas fechas del futuro: 1984, 1999, 2000 como un sueño inalcanzable. Pero esas fechas ya son pasado, y todas esas ideas preconcebidas que se había forjado sobre él se han caído por su propio peso. En esta novela Muñoz Molina representa a toda una generación que han visto su futuro frustrado, fueron testigos de un futuro que rápidamente se ha convertido en pasado, pero en un pasado que no ha sucedido.

Uno de los andamiajes de la obra es precisamente este juego de contrastes de tiempos y espacios. Aquel presente es hoy pasado y su futuro es el presente de la decepción, de la muerte de los sueños personales y espaciales de quien se sentía un desclasado entre el pasado de la infancia, un presente en el que se sentía ajeno y un futuro utópico, alguien que desea huir de ese espacio rural que mira al pasado repetitivo y cíclico. La idea de ese salto brusco se la proporcionó su mujer, la también escritora Elvira Lindo, cuando le comentó esos sueños obsesivos con ese mundo de su pasado, ella le dijo: “¿Por qué no haces un salto brusco?” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 40), y eso es lo que nos ha ofrecido.

Hemos dejado para el final de forma intencionada el tema que creemos básico, y que es la verdadera razón de la escritura de esta novela, el homenaje a ese padre que ha fallecido recientemente. Tras su fallecimiento, Muñoz Molina siente que una parte de él ha desaparecido con él y por ello intenta recuperarlo. Pero por otra parte, esos sueños en los que su padre aparece insistentemente y de los que él se despierta sollozando le hacen sentirse angustiado por la pérdida de quien tanto le dio, quien tanto le enseñó; él mismo se lo confiesa a Antonio G. Iturbe: “Me ha enseñado algunas cosas (...) cierta idea de la lealtad y del trabajo, que el trabajo debe ser bien hecho, con los cinco sentidos, que no hay que ser chapucero, que las cosas hay que hacerlas por amor (...)” (Muñoz Molina, en Juan Cruz, 2006, 42); y a pesar de ello, alguien a quien cree haber decepcionado en parte.

Un padre, que igual que el hijo, está sordo al presente que vive; pero, mientras el hijo lo está por mirar hacia el futuro prometido, él lo está por mostrarse sordo a todo lo que sean novedades que trae el progreso. Su idea de la vida está más cercana a la del abuelo que a la de sus hijos, se resiste a aceptar la tecnología que aportan a la familia el tío Pedro y, Carlos, el marido de Lola, quien posee una tienda de electrodomésticos. Tampoco se quiere enterar de lo que cuentan las noticias de la radio o de la tele. Él sólo se muestra interesado en su trabajo y en el tiempo que hará al día siguiente, de él dependerá que su esfuerzo se vea recompensado.

Cuando todavía Muñoz Molina era niño, había compartido muchas cosas con su padre cuando iba a la huerta o al cine con él. Ahora que ha comenzado a ser un extraño para él mismo, su padre le mira como si no le reconociese: “(...) Se queda mirándome cuando cree que no me doy cuenta, extraño quizás de mi crecimiento tan rápido,

incómodo ante este desconocido de mirada huidiza que ha suplantado el lugar de su hijo, desalentado por mi torpeza en los trabajos que a él más le gustan (...)” (Muñoz Molina, 2006, 113).

Estamos ante un padre que veía como las esperanzas que había puesto en su hijo no se verían cumplidas, éste pasaba más horas con los libros en la mano que con la azada, “y quién sabe –dijo el amigo-, lo mismo se desengaña de los libros y de los estudios y se te vuelve una persona normal. ¿Tú le has notado algo raro, aparte de ese vicio de tanto leer?” (Muñoz Molina 114).

Ese padre que nunca entendió el afán de estudiar de su hijo, y su manía de estar todo el día con un libro en la mano, que nunca comprendió cómo se podía ganar la vida honradamente escribiendo y leyendo en vez de tener un trabajo normal, ese padre, como veremos en *Beatus ille* –en esta obra el padre es representado por la figura de Jacinto Solana, Justo Solana-, ese padre, decíamos, llevará en su cartera un recorte de un artículo escrito por su hijo y publicado en un periódico de Granada, y lo mostrará orgulloso a todo el que quiera verlo.

La presencia de su padre en toda la obra es siempre constante, como lo era en esa etapa de su vida, una presencia segura y siempre silenciosa. Cuando está comiendo permanece callado, e incluso cuando se enfada “su silencio puede ser más opresivo que un grito o un puñetazo sobre la mesa” (Muñoz Molina, 2006, 139). El narrador lo ve como alguien hosco, extemporáneo, pero tierno a la vez, alguien amado y temido al mismo tiempo. Alguien que de pronto siente que no tiene nada que decirle a quien ahora estaba al otro lado de la barrera invisible que se había levantado entre ellos.

Como todo el mundo Muñoz Molina percibe que necesita distanciarse de él, de sus rutinas, de sus costumbres, de esa autoridad frente a la cual se intenta definir. Pero, con los años, y sobre todo con su pérdida, se ha dado cuenta de que madurar es regresar a la casa del padre para homenajearle con ternura. Año tras año es consciente de que quien le mira al otro lado del espejo no es otro que su padre. Por ello le escribe esta novela, para rendirle cumplido homenaje. Podríamos decir que esta obra se halla en el camino de *Ojalá octubre* recientemente publicada por Juan Cruz, quien también ha escrito esta novela como homenaje a su padre. Con su muerte se ha ido un espacio real,

material, objetivo, pero se ha evaporado también todo un mundo afectivo que le hizo llegar a ser la persona que hoy es.

En sueños, cada vez que su padre se la aparece, él intenta acercarse, pero, a pesar de esos intentos por acercarse a su padre, él siente como su sombra le esquiva y se aparta, “Ahora, en los sueños que yo recuerdo cada vez que abro los ojos, la sombra frágil y esquiva de mi padre se aparta de mí cuando quiero aproximarme a ella (...)” (Muñoz Molina, 2006, 315). Es este el motivo que le lleva a escribir esta novela, el deseo de homenajear al padre y de retener su imagen antes de que se borre de su memoria y se lleve con él ese mundo que representa.

Recordemos la lectura de alguien sin los lastres sociológicos que implican pertenecer a nuestra cultura, alguien como Fernando Iwasaki; cuando éste lee esta novela, lo que más le llama la atención es ese maravilloso homenaje a la sabiduría íntima y esencial que representa el padre y todo su mundo de la huerta, su isla del tesoro, un homenaje que ya anunciara el “La huerta del Edén”, artículo que publicó en *El País* en 1995, y que posteriormente recopilaría en el dietario del mismo nombre.

UNA NOTA FINAL

“Quienes ya conozcan la creación de Muñoz Molina y quienes no hayan disfrutado aún de sus novelas pueden leer esta obra como quintaesencia de su empeño, una obra en la que se condensan “casi todos” todos los motivos de sus libros anteriores. De principio a fin hallamos las claves de su impulso y de su artificio, de sus relatos y de su concepto de la ficción, del trato incómodo y necesario que tenemos con el pasado y que reflatamos con el auxilio de la memoria y del deseo. El resultado es un pasado contemplado como una “Hermosa vista” (Justo Serna, 2006, 6).

Quizá suene excesivo el entusiasmo inicial de este comentario, pero, es obvio que en el resto de argumentos, Justo Serna tiene razón, *El viento de la Luna* comprende casi toda su obra anterior, tanto sus novelas como sus artículos. En ella encontramos las mismas claves narrativas que en sus otras novelas: la recuperación de la memoria, un “yo” narrador que representa al propio autor, el neorrealismo y, aunque un tanto secundariamente la investigación y documentación de un buen reportaje.

Las razones por las que Muñoz Molina escribe esta novela pueden ser varias, una de ellas es sin lugar a dudas el deseo de recuperar la figura del padre y el mundo que él representa; pero posiblemente haya otras. El tedio que siente por la vida real, el placer de la pura creación, de hacer cosas con las palabras, el simple deseo de evocar una existencia desaparecida: el inicio de su adolescencia, y junto con ella esa España agropecuaria, la micrihistoria de un mundo que mezclaba los adelantos de la tienda de Carlos, el marido de la tía Lola, con lo atávico que representan los abuelos y los padres; la gesta espacial y la mera supervivencia humana; la utopía del año 2000 y la España atrasada de los sesenta; una realidad sobre la que soplaba un viento que no existe.

Es posible que durante años haya dejado ese material sin elaborar, tal vez porque no hallaba la forma definitiva, el punto de vista para narrarlo, y es ahora a los cincuenta años cuando lo ha encontrado. ¿Qué es lo que le ha impulsado a escribirla ahora? La respuesta la hallaremos en su última obra *Días de diario*, escrita a finales de 2006 y publicada recientemente. En este diario se recogen junto a las circunstancias aparentemente triviales que nada tienen que ver con la creación, pero que lo constituyen como individuo, esa experiencia narrativa que fue *El viento de la Luna*.

Durante medio año que estuvo escribiendo la novela, Muñoz Molina fue recogiendo en unas notas diarias sus angustias, sus miedos como escritor, en él no hay más historia que él mismo. Escrito a lo largo de seis meses, del 10 de julio al 11 de noviembre de 2005, entre Madrid y Nueva York, este diario arroja luz sobre el proceso de gestación de *El viento de la Luna*.

De nuevo Muñoz Molina se adentra en el territorio de la memoria, un territorio que comenzara a indagar en su primera novela y en el que él se siente cómodo, guiado por modelos como Saul Bellow o Philip Roth. Sería interesante analizar esta nueva obra tan directamente vinculada con *El viento de la Luna*, pero ese será materia para otro trabajo.

■ 5- ENTREVISTA A ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Cuando nuestro trabajo estaba en plena recta final, y gracias a la intervención del Dr. Mainer, pude contar con la colaboración del propio autor, Muñoz Molina, quien amablemente se ofreció a ayudarme en lo que le propusiese. Es importante para una doctoranda contar con la voz del autor a quien analiza. Por ello nos planteamos que quién mejor que el propio Muñoz Molina para responder a todas esas interrogantes que nos cuestionábamos al inicio de nuestro trabajo. Somos conscientes que algunas de esas preguntas han sido contestadas a lo largo del mismo, pero no nos podemos resistir a incluir las palabras del propio Muñoz Molina, y que sea él quien de confirme o contradiga nuestras conclusiones.

En nuestra entrevista por correo electrónico le agrupamos las preguntas en dos bloques, que responden a los dos bloques de nuestro trabajo; por un lado, el referido a los dietarios y a su estilística, y por el otro, el relativo a su narrativa. Aquí los reproducimos fielmente.

PREGUNTAS SOBRE LOS DIETARIOS

M.J.B.- Normalmente un escritor se decide a publicar un dietario cuando ya es autor conocido. En su caso, sin embargo, su primera obra fue un dietario, ¿no le parece que fue muy osado por su parte?

A.M.M.- Bueno, no era exactamente un dietario: era una colección de artículos aparecidos previamente en un periódico de Granada, y sometidos por tanto a una disciplina de longitud, periodicidad, etc. Es un género distinto al dietario que nace ya como tal, creo yo. Por otra parte, la osadía era limitada, ya que el libro me lo pagué yo, me lo distribuyó un amigo y se hicieron 500 ejemplares que apenas salieron de Granada.

M.J.B.- ¿Qué es lo que le atrae tanto de este género tan híbrido, de este cajón de sastre, como lo titula el Barón de Maldà?

A.M.M.- Su libertad, sobre todo, el dejar que la escritura vaya encontrando su propio curso, mediante la asociación de ideas y de imágenes, y también la combinación del sujeto que mira con lo mirado, porque el escritor se vuelve hacia sí mismo al contar

lo que tiene por delante, lo que sucede y le sucede. La idea es dejarse llevar por la caminata, por el impulso de la búsqueda y el azar de los descubrimientos, sin necesidad de un pretexto narrativo o argumental, aunque se puedan incluir narraciones. Pero éstas no necesitan ni un principio claro ni sobre todo un final que las cierre: las historias que uno ve al caminar por la ciudad quedan siempre abiertas, lo cual es más fiel a la vida que el afán de terminación y armonía de la novela. La libertad, por otra parte, es compatible con las limitaciones espaciales y la disciplina temporal de la escritura en los periódicos.

M.J.B.- A pesar de que sea un género que no llega al gran público, es innegable que últimamente, los géneros del “yo”, y en este caso el dietario, están “de moda”, las editoriales los publican más, y hay más estudios de la crítica universitaria, ¿qué opina acerca de este auge?

A.M.M.- No tengo ni idea, y ni siquiera sé si hay tal auge, pero siempre se puede improvisar una explicación. ¿Y si todo tuviera que ver con la parte peor que puede haber en el dietario, que es la autoindulgencia, el narcisismo, la pura egolatría? El narcisismo es una gran pasión contemporánea, probablemente alimentada por el psicoanálisis, que convence a cualquiera de que sus más mínimas manías son memorables, que lleva dentro de sí una historia oscura que merece ser averiguada. Yo soy muy escéptico con respecto a todo eso. El narcisista se vuelca sobre sí mismo, pero sin verdadera introspección, sólo para sentir el propio halago. El que escribe en primera persona ha de tener mucho cuidado con eso.

M.J.B.- ¿Qué opinión le merecen otros dietaristas españoles?

A.M.M.- Los mejores, de lo que yo conozco, son Josep Pla y Pere Gimferrer, con mucha diferencia. Tampoco es que yo lea muchos dietarios, así es que no tengo un juicio sólido: me admira el proyecto narrativo en el que lleva tantos años empeñado Andrés Trapiello, es un experimento que puede ser apasionante, un volumen cada año, a lo largo de tantos, la vida entera en perspectiva. Me solía gustar Francisco Umbral en algunos libros suyos de los años setenta y ochenta, aunque creo que su talento tiene serias limitaciones: una, la de la obsesión por el estilo, otra lo limitado de su visión del mundo, muy española, muy poco ventilada por el exterior. Junto a Gimferrer y a Pla pongo a Julio Ramón Ribeyro. Y me parece que quien hace ahora mismo la escritura en

periódico más original es Elvira Lindo, más cercana a la vida real, jugando con el yo narrativo de una manera que cambia continuamente, con la ironía y el descaro. Es personal sin egolatría.

M.J.B.- Usted es lector de este tipo de obras en las letras anglosajonas, ¿hay contraste entre nuestro dietario y el uso de recoger artículos y conferencias en USA por parte de autores consagrados?

A.M.M.- Es que en los Estados Unidos los escritores no suelen colaborar regularmente en la prensa diaria. La sobreabundancia de columnismo que hay en España no tiene parecido en ningún otro país que yo conozca. Un amigo mío, Michael Greenberg, escribe una crónica quincenal en el Times Literary Supplement que es una maravilla de libertad y agudeza.

M.J.B.- De estos, ¿cuáles son los que más le interesan y qué ha aprendido de ellos?

A.M.M.-Creo que he respondido más arriba.

M.J.B.- Cuando he recomendado alguna de sus obras dietarísticas, algunas personas tras su lectura me han comentado que tienen la impresión de que usted está siempre sermoneando. Reacción nada anormal, si tenemos en cuenta que nuestra sociedad nos dirige hacia la irresponsabilidad, y el “yo no quiero saber nada”. ¿Cuál es su intención cuando escribe una columna?, ¿pretende denunciar, apelar o despertar la conciencia de los lectores, expresarse, mostrar un compromiso...?

A.M.M.- No es lo más galante que se le puede decir a un autor, ¿no? Sinceramente, no creo haber sermoneado a nadie. He manifestado mis opiniones sobre asuntos que me importaba, y con mucha frecuencia esas opiniones no se correspondían con ciertas ortodoxias postmarxistas todavía muy influyentes en nuestro país, que en ese sentido es bastante raro. A veces, cuando era más joven, era muy vehemente, sobre todo para defender las cosas que me importaban –las libertades, la educación pública, etc- o para denunciar la vergüenza de la acomodación con el terrorismo en nuestro país. Lo que pretendo con un artículo depende de su punto de partida, de qué ha sido lo que lo provoca. Más que opinar, lo que me interesa es mostrar un hilo de pensamiento o contar una sensación, un hecho, un libro, cualquier cosa. Más una crónica que un

artículo de opinión. Compartir lo que me entusiasma, reflexionar sobre lo que me inquieta, etc.

M.J.B.- ¿Cuándo escribe un artículo tiene presente al tipo de lector que lo va a leer partiendo del periódico en el que va a aparecer?

A.M.M.- Pues no. Lo que procuro es seguir ciertas normas de cortesía y respeto intelectual: no dar nada por supuesto, no hacer bromas privadas, no tomar al lector por más tonto que yo, o más simple.

M.J.B.- ¿Cree que es entendido por los lectores, que consigue una comunión con ellos?

A.M.M.- Con mucha frecuencia sí, aunque en España hay un problema con esto de la escritura en periódicos, y es que los escritores muchas veces escriben para sus lectores más convencidos y acérrimos y los lectores van a buscar un artículo que confirme lo que ya opinan, no que les invite a reflexionar de otra manera o desde un ángulo inesperado. El columnismo en España, como todo en la vida pública, es de un sectarismo sofocante. En parte por eso yo he preferido quedarme callado.

M.J.B.- Cuando ha tenido que llevar a cabo una selección para su posterior publicación, ¿cuál ha sido el o los criterios que ha seguido? (tema, tono...)

A.M.M.- He procurado seleccionar lo que me parecía mejor –y he contado con la ayuda de personas cercanas, fiándome de su juicio muchas veces más que del mío- y lo que resistía mejor el paso del tiempo. Algunos artículos pueden ser muy buenos y a la vez agotarse en la circunstancia que los ha despertado. Otros cobran una vida más larga, y al leerlos en la secuencia de un libro y al cabo de un cierto tiempo revelan otras cosas al lector. Es una experiencia de lectura distinta.

M.J.B.- He observado que generalmente sigue usted un orden cronológico, ¿tiene alguna razón para ello?

A.M.M.- A veces he querido marcar el paso de las estaciones. En una secuencia el orden cronológico es importante, porque se corresponde con la evolución de la escritura, con el progreso en el dominio de la forma elegida.

M.J.B.- ¿Qué le “dicta” los títulos?

A.M.M.- El azar, el oído...

M.J.B.- Es evidente que una columna como texto periodístico es un texto argumentativo, cuando usted la escribe, ¿es consciente de su construcción como tal, es decir, elige su estructura, el tipo de argumentos (falacias incluidas), la mejor forma de plasmar su “ethos”...para convencer al lector? O por el contrario, ¿su construcción es, por así decirlo “inconsciente”?

A.M.M.-Todo es inconsciente, artesanal. Se escribe lo que se puede, no lo que se quiere.

M.J.B.- ¿Cómo elige los inicios y los cierres y la estructura en general de cada columna?

A.M.M.- En eso se parecen los artículos a los cuentos y a las novelas: que el arranque y el final son lo más difícil.

M.J.B.- Por lo que respecta a la retórica literaria, al estilo, he podido observar una evolución; en sus inicios, más torrencial, más literario; después, más sencillo, basado en la elección de la palabra justa. ¿A qué se debe ese cambio?, ¿por qué ha elegido este estilo y no otro?

A.M.M.- Uno de los peligros mayores que existe al escribir con regularidad en periódicos es caer en la rutina del estilo: dejarse llevar por lo que a uno le sale bien, por lo que le sale fácilmente. Por eso yo nunca he estado demasiado tiempo seguido escribiendo en el mismo formato. Al cabo de tres o cuatro años, como máximo, lo he dejado, y creo que eso ha sido beneficioso para mí. La evolución de una escritura más barroca a otra más sencilla creo que es normal en un escritor que va cumpliendo años, en cualquier artista que va descubriendo las virtudes del ascetismo y aprende a desconfiar de la sobreabundancia.

M.J.B.- A lo largo de los años, y a pesar de esta evolución usted ha mantenido unas constantes en su retórica literaria –la adjetivación sorprendente, las parejas de adjetivos, las enumeraciones y sobre todo la comparación- ¿Este uso es intencionado?

O como usted dice, ¿se encuentran las palabras en la hoja en blanco, como el escultor encuentra la figura en el mármol que está trabajando?

A.M.M.- Uno quiere cambiar, escribir mejor, es decir, en mi caso, más secamente, más limpiamente, pero también está el hecho de que es la misma persona la que escribe, y de que, por poner una comparación, se puede aprender a cantar mejor, pero no cambiar de voz.

PREGUNTAS SOBRE SUS ÚLTIMAS NOVELAS:

M.J.B.- Su primera obra publicada fue un dietario, posteriormente publicaría su primera novela, ¿Por qué escribió su primera novela? ¿Se sintió obligado a ello, por ser lo que se espera de un escritor?

A.M.M.- ¿Cómo va a sentirse uno obligado a escribir una novela? Una novela es un esfuerzo muy grande, que requiere algo más que vanidad. Escribí esa novela porque la llevaba conmigo desde que era muy joven, porque la había ido escribiendo muy despacio y a rachas casi desde los veinte años. Era además una novela muy complicada, en la que puse tanto que contiene material que luego he ido desarrollando en muchas otras novelas mías, incluida la última.

M.J.B.- Llega un momento en que sus dietarios se transforman en novelas o a la inversa. La novela es para usted un verdadero ámbito argumentativo. ¿Acaso el dietario se le queda pequeño para tratar algunos temas, y precisa de la extensión de la novela para mover la conciencia del lector?

A.M.M.- No estoy de acuerdo en lo de ámbito argumentativo. Una novela no es escrita para argumentar, ni para enseñar nada, sino para contar una historia, para contar un mundo.

M.J.B.- Salvo algunas obras de ficción “pura”, su obra narrativa es ante todo didáctica argumentativa. ¿Por qué elige este tipo de narrativa?

AMM- Insisto en que no veo esa división. ¿Dónde está lo didáctico en mis novelas? ¿Qué cree que pretendo argumentar o enseñar en ellas?, ¿Me puede poner ejemplos concretos?

(Ante estas preguntas por parte de nuestro autor, nosotros volvimos a insistir en nuestro criterio y le pusimos ejemplos concretos en nuestro nuevo correo)

M.J.B.- Cuando le señalaba el carecer argumentativo de alguna de sus novelas, me refería a que da la impresión de que en ellas usted sigue la máxima clásica; “Docere et delectare” Sus novelas, así como sus recopilaciones y dietarios parecen responder a la defensa clara de unos valores éticos que le son importantes, y es en éste sentido en el que yo encuentro ese carácter "argumentativo". Por poner un ejemplo, yo he creído ver que los personajes de "Plenilunio" son, por así decirlo, "argumentos". El inspector representa a los niños perdidos de Franco; Susana, la defensa de la enseñanza pública; el Padre Orduña, a un sector de la Iglesia más progresista, los llamados curas obreros; el terrorista es una crítica del terrorismo; la esposa del inspector, a las víctimas silenciosas del terrorismo; las niñas, a las víctimas de la violencia...

¿Es por eso que salvo Susana -en cuyo nombre vemos un homenaje a Onetti- y el Padre Orduña -clara referencia al mundo de Mágina- o Ferreras, los demás carecen de nombre?

A.M.M.- La cuestión principal es: un personaje de novela ha de parecerse lo más posible a una persona real, y por lo tanto reducirlo a representación de una categoría es empobrecerlo, tanto si lo hace el autor -las novelas de tesis de Galdós serían un ejemplo- como si lo hace el lector, o el crítico. Lo que yo busco al inventar un personaje es crear una individualidad, o más bien sugerirla, y las personas individuales, aunque pertenezcamos a grupos sociales, generacionales, ideológicos, etc, somos algo más que esos marcadores colectivos. E.M. Forster, en su obra "Aspectos de la novela", expresó esto célebremente hablando de personajes planos y personajes redondos: el personaje plano se ve desde un solo punto de vista; el redondo gira delante de nosotros -o nosotros giramos a su alrededor, como viendo una escultura- y nos va mostrando facetas diversas y contradictorias.

A mí algunas personas "progresistas" me criticaron porque en la novela un policía que trabajó para la dictadura sea mirado hasta cierto punto favorablemente: pero es que ese personaje, como tantas personas, tiene muchas capas, muchos matices(o debería tenerlos) y el papel de la novela no es juzgar, sino mostrar. Si los personajes

nacen para representar una idea, por noble que sea, ¿para qué tomarse el esfuerzo de inventar una ficción, en vez de escribir un ensayo o una diatriba?

M.J.B.- Sus novelas presentan una gran hibridez, en ellas mezcla el neo-realismo, lo autobiográfico, la recuperación de la memoria, el reportaje periodístico y el dietarios, ¿qué es lo que le lleva a elegir este tipo de narrativa?

A.M.M.- La novela es en sí un género mestizo, en el que caben muchas cosas, todas las que usted dice y muchas más, aunque no creo que en mi caso se encuentre algo parecido al reportaje periodístico en ellas.

M.J.B.- Tras leer toda su obra, tanto dietarística, como novelas he podido observar varias etapas; una primera, sus inicios –más postmoderna, más literaria-; otra a partir de *Las apariencias* y *El jinete polaco*, de tránsito; y por último, la tercera basada en la realidad, en la autobiografía y en la recuperación de la memoria. Tras leer su última novela, *El viento de la Luna*, cabe pensar que con ella ha cerrado esta última, o por el contrario seguirá escribiendo el mismo tipo de novela?

A.M.M.- La división no es tan clara, si piensa que *Beatus Ille* es mi primera novela, y que en ella eso que usted llama recuperación de la memoria y autobiografía son cosas muy presentes. Las etapas son algo que definen los críticos y los profesores a posteriori, pero en las que un autor no piensa nunca. Bastante tiene con sacar adelante un libro, con intentar escribir lo mejor posible.

M.J.B.- Su obra, como la de Onetti, es la misma y distinta, ambas pertenecen, como usted dice, a un mismo espacio imaginativo, son fragmentos de ese gran libro de libros. Como en el caso de Onetti, un artículo nos anuncia un cuento, y este es la antesala de una novela. Un personaje aparece y desaparece en sus obras como lo hacen los personajes de Onetti. Como él elige un espacio –Mágina- en el que sitúa todas sus historias y al que se refiere sin nombrarlo. ¿Por qué tantas coincidencias?

A.M.M.- Me gusta mucho Onetti, por una parte, y me gustan escritores que le influyeron y le gustaron a él, como Faulkner, que también nombra un espacio en el que sucede una gran parte de su narrativa. Pero la aparición y desaparición de personajes, las resonancias interiores, los juegos con el lector, también están en otro escritor que a mí me importa muchísimo, que es Proust.

M.J.B.- ¿Qué es lo que pretende, cuál es su intención, cuando escribe obras como *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Safarad*, *Ventanas de Manhattan* o *El viento de la luna*?

A.M.M.- Son libros muy distintos entre sí. *Ardor guerrero* y *Ventanas de Manhattan* no tienen nada de ficción. El primero es autobiografía pura: el segundo es una cosa híbrida entre la memoria personal y el libro de viajes. En cada caso pretendo escribir el mejor libro que me sea posible y encontrar la mejor correspondencia posible entre el material que tengo entre manos y el modo de contar. Y también pretendo hacer algo que no se parezca a lo que he hecho antes. Huir de la conformidad conmigo mismo. Explorar nuevo caminos.

M.J.B.- He leído a muchos críticos comentar que la narrativa actual está en crisis, ¿Qué opina usted?

A.M.M.- Eso, con perdón, no significa nada. ¿Qué significa “la narrativa actual”? ¿La española? ¿La del mundo entero? ¿La de los últimos cien o cincuenta años? Y qué significa “en crisis”. ¿Con respecto a qué otro periodo? Insisto que como escritor (y como lector menos todavía) esas vaguedades no me interesan, creo que son estériles.

M.J.B.- ¿Cuál cree que es su papel dentro de la literatura?

A.M.M.- Cuál va a ser, el de cualquier escritor. Hacer libros de los que me sienta razonablemente satisfecho –al menos para llegar a publicarlos- y que gusten y emocionen a un cierto número de lectores, y que a ser posible perduren durante un cierto tiempo y me permitan vivir dignamente de mi oficio.

M.J.B.- ¿Cómo se ve usted dentro del panorama de la narrativa actual?

A.M.M.- Eso es trabajo de otros, no mío.

M.J.B.- ¿Cuál es su idea sobre su futura obra? ¿Será una novela, un dietario? Y si es una novela ¿qué tipo?

A.M.M.- Quisiera escribir una novela, pero aunque tengo un arranque que tal vez sea sólido no sé nada sobre ella. Tengo que escribir para averiguarlo...

En espera de esta última novela quedamos quienes le admiramos. Obviamente no nos referimos a *Días de diario*. Cuando comenzamos a redactar esta última parte, nos enteramos que recientemente lo ha publicado. Se trata de un dietario que recoge, junto a reflexiones de la vida más cotidiana, el proceso de escritura de su última novela, *El viento de la Luna*. No lo hemos incluido en nuestro trabajo, queda pendiente para una próxima investigación.

Como podrá observarse en sus respuestas, el criterio que tiene Muñoz Molina acerca del dietario y las recopilaciones de artículos, disiente del nuestro. Nosotros, siguiendo a Jordi Gracia, estimamos que los dietarios –propiamente dichos- y las recopilaciones de artículos presentan semejanzas suficientes como para incluirlos dentro del mismo grupo.

Como deducíamos nosotros en nuestro trabajo, es la libertad a pesar de la disciplina, lo que atrae de este género. Respecto al motivo que le lleva a escribir obras cercanas al “yo” Muñoz Molina resulta bastante duro en su respuesta, la razón bien puede ser esa, pero hay otras que resultan más indulgentes con quien lo escribe.

Acerca de los criterios seguidos para su recopilación. Nosotros hemos creído encontrar otros criterios bien diferentes a lo referido por Muñoz Molina –cronología, misma filosofía, misma temática...-, es posible que estos criterios que nosotros hemos encontrado hayan “trabajado” a través del subconsciente.

Del mismo modo, disentimos con él cuando afirma que lo que él hace es ante todo un trabajo artesanal; nosotros que hemos leído y analizado cada artículo, creemos que este trabajo artesanal se basa en gran medida en un trabajo disciplinado previo, imprescindible e intencionado. Un claro ejemplo es “Plenilunio”; es posible que su primer propósito al escribir la no fuese hacer una novela reportaje, pero lo que si es innegable es que tanto para la escritura de esta novela, como para la de “Sefarad” y la de “El viento de la Luna”, Muñoz Molina ha llevado a cabo una labor de documentación y de investigación, un trabajo previo y disciplinado, que es propio de un periodista que desea escribir un buen reportaje.

Por último, y como ya hemos señalado en nuestro trabajo, Muñoz Molina se resiste a repetir el mismo formato narrativo, en cada caso presenta una técnica narrativa

novedosa, lo que desorienta al lector, pero le mantiene alerta a la espera de la siguiente entrega.

Es más que evidente por nuestras conclusiones y por sus respuestas que, si por novela sólo entendemos aquella obra que responde a los cánones tradicionales de la narrativa, puede ser cierto que la novela está en crisis. Pero, si dentro de este género incluimos un espectro de obras bastante más amplio -obras con un claro carácter narrativo, pero que se alejan de ese canon novelístico, obras como los dietarios que se van construyendo con la publicación diaria o semanal, y obras como las novelas que hemos analizado-, no estamos ante una crisis, sino ante una renovación.

■ 6- CONCLUSIONES

En este trabajo, como indicábamos en nuestro prólogo, hemos seguido la línea marcada por Jordi Gracia en torno a la retórica del dietario. En él confiamos haber cubierto una parte bastante amplia de los postulados que dejaba abiertos José Romera Castillo en “Algo más sobre el estudio de la escritura dietarística en España”. Hagamos una revisión de los objetivos alcanzados.

En el apartado, “El dietario, un nuevo género literario” hemos atendido a la necesidad de situar y definir el género dietarístico. Como ha quedado señalado, es un género que se desarrolló tardíamente en nuestras letras, primero en la periferia, y posteriormente en el resto. En los últimos años -sobre todo tras la muerte del dictador y la llegada de la democracia- ha tenido un pleno desarrollo en todo del país.

Su éxito ha llegado cuando el concepto de intimidad había cambiado, en un momento en el que hemos pasado del pudor al exhibicionismo, como recogíamos en Laura Freixas: “El diario o dietario publicado en España en los últimos veinte años sufre un doble inconveniente. Por una parte, esa falta de tradición que señalamos (...) Pero además ocurre que los escritores españoles han accedido al diario íntimo en un momento en que éste ya no lo es (...) secreto, sino, que se escribe para publicarlo en vida, y muy poco después de ser escrito” (Laura Freixas, 1996, 13). Es quizá por ello que el dietario en España presenta un rasgo esencial, como señala Jordi Gracia: “Es más aséptico y cauto, de cuño intelectual y literario, que parece impedir la averiguación obscena y cruda (unamuniana, kafkiana) de las cosas que da a veces el valor más alto a un diario...” (Jordi Gracia, 2001, 149).

Partiendo de su etimología, hemos establecido las relaciones de semejanza y diferencia con sus sinónimos –diario, ensayo, nota, cuaderno... Hemos mostrado su principal rasgo: su hibridez. Como recogíamos en las palabras de Sánchez- Ostiz: “Gavillas de textos publicados como artículos literarios que guardan entre sí cierto orden cronológico y que están escritos con un “yo” tan literario como levemente impostado” (Sánchez-Ostiz, 1997, 35). Es esta hibridez, la que le hace recibir todo tipo de textos más o menos afines; de esta forma, las fronteras con el ensayo, la novela, fragmentos de poemas, novelas, el reportaje periodístico o la crónica periodística se

borran. Como ha quedado dicho, el dietario es lo que José-Carlos Mainer denomina “relatos en el telar”.

Basándonos en el trabajo de Eric Bou, *Papers privats*, hemos determinado los elementos básicos del dietario; por un lado, el “yo” del narrador-protagonista, -desdoblado en un yo/él-, un verdadero narcisista que se considera a sí mismo como materia narrativa. En segundo lugar, el tiempo, que nos permite a los lectores distinguir entre los dos “yo” que aparecen en la narración, al tiempo que estructura y da unidad cronológica al texto. Y, por último, no debemos olvidarnos de un elemento primordial en este tipo de obras, la auto-conciencia literaria de quien la escribe.

En todos los dietarios leídos hemos encontrado las tres preocupaciones básicas del dietarista: el acto de escribir, su propio “yo” escritor y el problema ético. Y es éste perfil ético -expresado, como señala Jordi Gracia a través de la ironía, la burla y la anécdota- lo que principalmente atrae al público lector, a la audiencia. Cuando leemos un dietario sentimos que estamos ante una obra que en cierta medida es -como define Jordi Gracia-, “clandestinamente racionalista” y en ella se destila una cierta melancolía ante lo inútil de su intención de racionalizar la realidad. El autor de dietarios siente la necesidad de expresar de forma pública su desazón, siendo consciente de que sólo un sector minoritario de lectores se identificará con su sensibilidad casi marginal e inoportuna.

Es innegable que estamos ante un género menor, a pesar del éxito obtenido en los últimos años. Es un tipo de texto que, como dice Jordi Gracia, busca la comunicación, la “compañía, el abrigo moral” (Jordi Gracia, 2001, 162) de un sector de la población que no nos sentimos representados, ni tenemos la facilidad que tiene el escritor de acceder al “mundo”. Lectores y autor de dietario compartimos una misma marginalidad ideológica que se siente ajena a los intereses de una gran mayoría de la sociedad.

Como ha quedado mostrado, el escritor que elige escribir este tipo de obra lo hace por muy diversas razones que van desde un ejercicio de terapia, o el mero desahogo del “yo” al deseo de conquista del lector. Quizás, el principal motivo es su ambición de crear o continuar alimentando una imagen pública y, sobre todo, no lo olvidemos, por la concepción que tiene el escritor de estar construyendo un género

que obedece a unas directrices o requisitos. Así pues, la intención que mueve a estos autores es la de construir un tipo de obra perteneciente a un género concreto, a la par que con ella construye, sostiene, alimenta una imagen pública ante sus lectores. El escritor de dietarios lo que pretende es crear arte a partir de la realidad, rescatar ésta mediante la escritura; de esta forma, al tiempo que salva la realidad, al tiempo que salva su “yo”, el escritor salva la propia escritura.

En síntesis podemos decir que los dietarios son obras que admiten toda la libertad que desee su autor, ya que, como hemos indicado, son cajones de sastre en las que caben (pensamientos, ficciones culturales, críticas sociales, literarias, musicales, comentarios de acontecimientos, de sí mismo, sueños...) Todo ello sometido a una única “dictadura” el calendario, dado que su publicación es periódica. Un dietario es un refugio, una isla misteriosa, un Nautilus, en la que el escritor, Robinsón, viajero inmóvil, Ulises, se recluye, se aísla de la realidad, al tiempo que la observa y analiza desde esta atalaya privilegiada. Los lectores somos invitados a visitar este refugio.

Cuando los lectores acudimos a esa invitación y decidimos que nos gusta un escritor, que nos gusta su estilo, queremos decir que nos gusta su personalidad tal y como la expresa en el papel, que nos sentimos atraídos por su *ethos* o talante. Y entendemos por ello tanto lo establecido en la retórica aristotélica –inminentemente relacionada con el carácter moral del autor- como lo establecido por la nueva retórica, lo puramente estilístico. Se trata de compartir una misma actitud ética ante la vida.

Los nombres del mejor dietarismo de hoy son los escritores y ensayistas literarios: Antonio Martínez Sarrión, Andrés Trapiello, Sánchez-Ostiz, Jose-Carlos Llop, Muñoz Molina... Como hemos podido ver, hay una clara vinculación entre el escritor profesional, el periodismo literario y la proliferación de obras misceláneas, los dietarios que recopilan estos artículos o columnas. Los artículos son una parte de la obra en continuación respecto a los dietarios publicados más tarde, y éstos una expresión abreviada de su mundo. Tanto los dietarios escritos en continuidad, como las recopilaciones posteriores pertenecen a un mismo tipo de texto, en ambos se recoge el ensayo, la crónica diaria, la crítica literaria, lo autobiográfico y el compromiso moral.

Una vez definido el género, en el siguiente apartado: -“Muñoz Molina. Escritor de dietarios”- hemos procedido al análisis de los dietarios de uno de sus cultivadores

más exquisitos. Para ello hemos realizado una descripción general de sus dietarios atendiendo a su cronología, circunstancias contextuales de su publicación, procedencia de los trabajos, motivos de la selección y agrupación, título, temas de cada colección e implicación del yo, tipos de artículo-columna que escribe...

Tras su descripción, hemos realizado un detallado estudio de su retórica, demostrando que el dietario es un género que presenta una retórica propia. Una retórica que, dado que se trata de un género estrechamente vinculado con el periodismo, hace uso de las máximas de la retórica periodística: *la intellectio*, *la inventio*, y *la dispositio*; pero, por otra parte, como género relacionado con la literatura, el peso literario recae en *la elocutio*.

En el caso de nuestro autor, *la intellectio* se centra en la huida de su destino y la búsqueda de una identidad; en la recuperación de la memoria –personal e histórica; en la muestra clara de una ideología política como intelectual republicano; en el reflejo de un compromiso vital y social; en la preocupación de lo público, y sobre todo de la enseñanza y de sus maestros; en la defensa y el goce de la cultura –música, pintura, escultura, y la literatura.

Nuestro análisis de “La retórica argumentativa: *la inventio* y *la dispositio*” es breve, pero, en él hemos procurado atender a todos aquellos aspectos referidos a la retórica aristotélica que se pueden observar en los artículos de Muñoz Molina. En el apartado en que estudiamos *la inventio* - una vez visto el tipo de argumentos que suele usar Muñoz Molina-, nos centramos en el estudio de su *ethos*. Por lo que respecta a *la dispositio*, tras analizar la estructura más usada por nuestro autor, pasamos a ocuparnos de las estrategias que utiliza para iniciar y cerrar sus columnas y como no sus títulos

Esto son rasgos que comparten en mayor o menor medida todos los dietaristas, es *la elocutio* la que podemos considerar específica de cada autor concreto. En “La retórica literaria: *elocutio*” mostramos un estudio bastante detallado de la que utiliza Muñoz Molina. Partimos de su concepción del estilo basado en la ligereza y la contención de la palabra, para pasar a ver la estilística “muñozmoliniana” basada en el uso de la adjetivación asombrosa, de la sinestesia, de la metáfora, de la enumeración y sobre todo de la comparación. Junto a estos rasgos mostramos como, la presencia

del "yo" del autor, el uso de la intertextualidad y la apelación al lector son tres de las constantes de Muñoz Molina.

Entre las obras estudiadas se ha establecido una clasificación. En primer lugar las podríamos considerarlas dietarios puros. *Diario del Nautilus*, *El Robinsón urbano*, *Las apariencias*, *La huerta del Edén*, *Unas gafas de Pla* o *La vida por delante*, escritos para aparecer en prensa con una clara conciencia de unidad lo que le permitirá una recopilación posterior.

Se trata de obras escritas por iniciativa propia o a propuesta de un periódico - como es el caso de *La huerta del Edén*-, que se van construyendo por entregas, obras cuyo éxito no es el impacto repentino, sino la espera y la complicidad del lector que colabora en su construcción. A pesar de que tanto su escritura como su lectura es libre, sin embargo, como hemos observado, todas ellas tienen una unidad, ya sea formal, cronológica, de carácter filosófico o temático que permite al lector tener una visión conjunta de la obra.

El segundo tipo es el que representa *Escrito en un instante*, un verdadero poemario. Él mismo autor ha confesado que se trataban de pequeños poemas al estilo de Baudelaire. Tienen la misma concisión y brevedad de un poema, de una burbuja de la realidad. Esta obra, tal vez podría adscribirse al primer grupo, pero su brevedad y el motivo al que responde hace que la pongamos en grupo aparte.

En tercer lugar, hay otro tipo de obras, las que ha escrito con clara voluntad de construir un relato con carácter más unitario, que responde, en cierta medida, a los cánones de la novela (un narrador, una historia, unos personajes y una o varias tramas que conducen el relato). Son dietarios pero también son novelas. Hablamos de *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna*.

Ninguna de ellas repite la misma estructura narrativa. La primera, *Ardor guerrero*, es un híbrido entre dietario, autobiografía y memorias. *Plenilunio* basa su hibridez en la mezcla fermentada del dietario, la falsa novela policíaca y la novela reportaje. *Sefarad* es una autoficción, una mezcla entre el dietario, la autobiografía y el periodismo. *Ventanas de Manhattan* supone de nuevo un reto narrativo, en ella se mezcla el dietario, el libro de viajes, la crónica o el reportaje periodístico, y todo ello

tamizado por una narrativa filmica. Y por último, en *El viento de la Luna*, de nuevo retoma la memoria novelada.

A pesar de las diferencias evidentes entre las primeras –los dietarios propiamente dichos- y las últimas, se trata de obras que muestran un “continuo”. Son la expresión plena y extendida o abreviada y fragmentaria, pero en ambos casos, nítida, de la concepción que tiene Muñoz Molina de su mundo y de su labor como escritor. En todas ellas podemos comprobar una misma identidad de tono y de contenido. A esta identidad de tono y a los vasos comunicantes que presenta la obra de nuestro autor se refiere Andrés Soria Olmedo cuando comenta: “Nos hace pensar en la tradición de escritores que persiguen la construcción de un mundo autosuficiente, de Balzac a Galdós, de Proust a William Faulkner, de Onetti a Juan Marsé” (Andrés Soria Olmedo, 1988, 108).

Como hemos señalado en nuestro trabajo, el tránsito entre el dietario o la recopilación de artículos y la novela-dietario se produce iniciada su segunda etapa, cuando su defensa de los valores ilustrados, su compromiso, no se ven reducidos a los artículos de periódico, sino, que pasan a formar parte de sus novelas, transformando lo que antes era mera ficción, -*Beltenebros* o *El invierno en Lisboa* son un claro ejemplo- en el ámbito más adecuado de transmisión de ideas.

“Muñoz Molina. Un claro exponente de la nueva narrativa”, es el apartado más extenso de nuestro trabajo, en él, tras una breve reflexión acerca de la nueva narrativa española, y tras establecer las etapas de la producción novelística de nuestro autor, nos hemos centrado en el análisis de estas cinco obras escritas en su tercera y, de momento última etapa; una etapa basada en el realismo y el compromiso con la realidad presente o histórica. En su análisis hemos atendido tanto al análisis formal, como al análisis temático de las mismas.

Los textos analizados, igual que la mayoría de su obra anterior, son textos, como ya hemos señalado de marcado tono autobiográfico. Ya hemos explicado lo que nuestro autor entiende por dicho término. Se trata de textos en los que tanto el autor como el lector presuponen veraces y con cierto valor histórico. Algunos de ellos, son perfectamente verificables, pero en otros, la verdad es íter-subjetiva como ocurre con la novela actual. Toman de ésta la formula narrativa, aunque también lo hacen de la

crónica, de la carta, del ensayo o del reportaje. Hemos entendido este fenómeno como la muestra del entrecruzamiento que se produce entre la ficción y la historia. Entre ambas se producen constantes híbridos, como la reciente novela reportaje *-Plenilunio* es una clara muestra de ello-; o la autobiografía -ejemplos son *Ardor guerrero*, *Ventanas de Manhattan* y *El Viento de la Luna-*, autobiografías en la que la realidad se ficcionaliza literaturizándose y cobra propiedades estéticas.

De toda su obra narrativa, nosotros nos hemos centrado en cinco de sus novelas, *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna*. Como se ha podido mostrar, las cinco comparten, no sólo los rasgos que hemos indicado -autobiografismo y recuperación de la historia-, sino que también son una mezcla entre la real y lo imaginario; entre el yo y el ellos; entre lo oculto y lo invisible. En ellas encontramos rasgos de la crónica, del relato de viajes, del dietario, de la memoria y del reportaje. Todos ellos le permiten mostrarnos un fresco, una radiografía moral de la sociedad española durante la guerra civil, el franquismo, la transición y la actualidad más cercana; a la par que son una reivindicación de la memoria histórica y de la dignidad republicana. Muñoz Molina se sitúa en el entorno de la novela realista del XIX y del XX y, en la evolución que nos conduce hasta el “Nuevo Periodismo”.

En las cinco hay un punto de vista predominante, el autor pone al servicio del relato su mirada y con ella su memoria. Hemos encontrado otros dos rasgos que afianzan este parentesco: la intertextualidad es uno de ellos, junto al protagonismo del narrador hay una intención de incluir otras voces, otros textos de autores, a los que considera sus maestros, Pla, Max Aub, Faulkner, Proust...; el otro es el uso del diálogo -aprendido en el periodismo-, que es el que el propio autor provoca con los lectores, como si ambos se hallasen ante los hechos que relata. Se trata de los diálogos que ha escuchado a gente de la calle, o en su proceso de documentación, y, que toma en su cuaderno y hace suyos incorporándolos en las obras...

Las cinco las ha escrito con clara voluntad de construir un relato con carácter más unitario y que responda, en cierta medida, a los cánones de la narración: un narrador, una historia, unos personajes y una o varias tramas que conducen el relato. Pero a pesar de las semejanzas, la receta compositiva es diferente en cada caso.

Ardor guerrero y *El viento de la Luna* se trata de dos novelas claramente autobiográficas, En ellas recoge sus memorias de dos periodos que dejaron una gran huella en nuestro autor: la pérdida de su inocencia en el inicio de la adolescencia, en la segunda, y el servicio militar, en la primera. Son dos relatos de marcado carácter iniciático, en los que realiza un agudo análisis moral de los años sesenta y ochenta españoles.

Las otras tres pertenecen a lo que José-Carlos Mainer llama “novelas en el telar”, relatos en los que autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal. Como ya hemos señalado, a este tipo de relato, Manuel Alberca lo denomina autoficciones. Son un ejemplo de relatos que, de manera innovadora, tienden puentes entre la autobiografía y la ficción. En ellas se produce el cruce entre el pacto autobiográfico y el de la ficción.

Plenilunio es una novela, un relato con una evidente apariencia de reportaje periodístico; una autoficción en la que es la voz de nuestro autor la que recuerda un pasado que podría ser el suyo. El pasado de la posguerra y la transición españolas, que si bien él pudo no vivir directamente, si lo siente como suyo. Se trata de una novela basada en las noticias de actualidad -el terrorismo, la violencia sexual con niñas-, a las que se une el desgaste psicológico del profesorado en la sociedad española. En ella hay elementos autobiográficos que nos permiten solucionar la posible ambigüedad paratextual, el lector escucha la voz de Muñoz Molina hablando de nuevo de los temas que le preocupan, a través de unos personajes que, como no podía ser de otro modo, sitúa en Úbeda. Estamos ante una novela reportaje, pero también ante un ensayo novelado con marcados tintes autobiográficos.

Sefarad es -como consta en el subtítulo-, una novela de novelas, en la que el propio autor advierte que no inventa nada, ya que la realidad “dibuja tramas inesperadas“(Muñoz Molina, 2001, 214) a las que nunca alcanza la ficción plena. Se trata de una autoficción en la que de nuevo presta su voz a los más desprotegidos para hacernos llegar sus historias de exiliados y olvidados por la sociedad. Es su voz la que sostiene la unión entre las distintas historias. La técnica utilizada es una mezcla del reportaje periodístico, de la metaficción historiográfica, de ensayo y de autobiografía. Para escribirla ha llevado a cabo una intensa fase de investigación, de lectura de textos;

y, de hecho al final de la obra, aparece una amplia bibliografía que permite el lector ampliar su información si lo desea.

Ventanas de Manhattan es una novela con una narrativa filmica, un libro de viajes, un conjunto de cuadros de costumbres de su vivencia de Nueva York, una crónica periodística, y no lo olvidemos, un diario o cuaderno de bitácora, también de marcado carácter autobiográfico. Se trata de la narrativización de unas notas que nuestro autor ha ido cogiendo en cada uno de sus viajes a una de sus ciudades míticas, y a las que posteriormente, les ha dado forma de relato desde su comienzo hasta su cierre. La técnica narrativa que ha utilizado no responde evidentemente a la tradicional, sino como hemos señalado, a la narrativa filmica, cada capítulo es una secuencia de la película, sus ojos se convierten en la cámara, en las ventanas a través de las que podemos ver todo lo que pasa en la vida cotidiana de esa ciudad.

En una entrevista publicada en *Librerías L* N° 5, primavera 2004, ante la pregunta de si estas obras eran de novelas, nuestro autor reflexiona que, hasta ahora, en España se tendía a identificar narrativa, novela con ficción, y lo que él pretende no es crear una ficción, sino contar lo que a diario ve en las calles, con una estructura más abierta.

Muñoz Molina, como sus maestros, lo que quiere es que los lectores nos veamos reflejados en sus obras, que no tengamos la sensación de que la vida de los libros sea bella, pero que en realidad nada tiene que ver con la que nosotros vivimos, “¡Qué bellas cosas se cuentan en los libros! La vida es esto y aquello y lo de más allá –dicen los libros-. Pero, después resulta que nadie se da por aludido (...) Uno descubre que lo que dicen los libros sirve para disimular, para camuflar –es una palabra cómoda- la vida mediocre y acomodaticia” (José Pla, 1998, 331). Muñoz Molina, como Pla, lo que pretende es mostrar la vida real, la vida con la que nos sentimos identificados, pero contarla de modo que de la sensación de que están hablando de algo de lo que nadie había hablado, pero que no resulta nuevo para nosotros, como si estuviese leyendo nuestro pensamiento.

Ante la pregunta ¿novela o narrativa?, se limita a responder que cuando lo que se pretende es recoger, abarcar todo lo que ocurre en el mundo, no puedes limitarte a un “cuento cerrado”, debes dejar “las puertas abiertas, porque las historias no se acaban”.

La función del autor es la de dar armonía y hacer entender esa historia coral, de múltiples voces en una sola voz. El propio autor dice: “No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables” (Muñoz Molina, 2001, 443)

Con estas últimas obras sorprende al lector al romper el canon establecido, el lector asume ese cambio de la forma tradicional de leer y se convierte en colaborador del proceso creativo. Son obras abiertas, pluridimensionales y ambiguas, por lo que el lector, lejos de hacer una lectura relajada, debe hacer un esfuerzo interpretativo. Son obras de difícil clasificación, por ello, cuando leemos las críticas publicadas, o los blog en los que se habla de ellas, tanto los críticos, como los lectores -en ocasiones arrastrados por aquellos-, presentan reacciones diversas.

En ocasiones, se muestran decepcionados; ellos esperaban una novela al uso, una novela policiaca o histórica, pero lo que se encuentran les desorienta y, lejos de aceptarlo y disfrutarlo apreciando la riqueza de la obra, la denostan. Otras veces, críticos y lectores se muestran positivamente admirados, elogiando la novedad narrativa así como la riqueza expresiva de las obras. Pero en todos los casos se quedan asombrados, en ninguno su lectura les deja indiferentes.

En palabras de Sánchez-Ostiz, “tengo para mí que existe un espacio literario que no es invención pura ni tampoco es autobiografía en el más estricto sentido. Ahí, en la frontera de lo vivido y lo imaginado, de lo que fue y pudo haber sido, surge un género, para mí ambiguo, digamos algo sonámbulo” (Sánchez-Ostiz, 2002, 10), vemos que es a este género al que podríamos adscribir estas obras de las que nos hemos ocupado.

En síntesis podemos concluir que, desde que en 1987 se consagrara con su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, Muñoz Molina no ha dejado de demostrar su talento para la literatura. Quien logró con tan sólo 31 años el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica, no ha dejado de cosechar galardones, incluida su elección como miembro de la Real Academia Española en 1995, con sólo 39 años. Muñoz Molina cuenta con las distinciones que le proporcionan la crítica y las instituciones, pero, también goza del respaldo de un gran público lector que esperamos con interés su nueva publicación.

En su obra se compaginan la novela, el cuento, el dietario, la memoria, la autobiografía, el libro de viajes...A pesar de la variedad de registros, en todos ellos Muñoz Molina ha recogido su compromiso con el tiempo que le ha tocado vivir y con la recuperación de la memoria que es la que nos ha permitido ser. La lectura de todas ellas nos da una clara idea del mundo narrativo de nuestro autor, de sus recuerdos, de sus lecturas, de sus preferencias artísticas, de sus creencias filosóficas y políticas, de su forma de ver la vida en una palabra.

Sus libros, sus artículos, sus conferencias, así como sus entrevistas, nos muestran a una persona totalmente entregada a la literatura. Él es coherente con su idea de que lo que debe hacer un escritor es escribir, por ello no le podremos encontrar participando en tertulias, o en eventos que no tengan relación con el mundo de la literatura. Lo que tiene que decir, lo hace por escrito. En general no suele tener relación con otros escritores, y permanece ajeno al navajeo. Él no cree que el teatro social tenga nada que ver con la literatura. Él escribe porque tiene cosas que contar, y el resto del tiempo es una persona normal.

Muñoz Molina rechaza escribir obras frívolas y lineales, en las que no haya un interés real por el pasado, la historia ni la técnica. Él muy al contrario se preocupa por todo ello. El éxito de sus obras es fruto al mismo tiempo del trabajo disciplinado y de su gran capacidad para contar historias. Su técnica basada en la sobriedad de la palabra permanece oculta. Para poder ver los artificios que ha ido asimilando a lo largo de los años de fructífero trabajo como escritor, el lector debe hacer un esfuerzo de abstracción.

En pleno 2006, el joven que sólo era eso, y cuyo destino personal y literario estaba todavía por trazar en 1976; ese joven que pudo perfectamente permanecer en esa ciudad de provincias, viviendo una vida de administrativo y felizmente casado en un temprano matrimonio; ese joven que pudo también regresar a Úbeda, y ser un humilde hortelano como su padre; ese joven es ahora uno de nuestros escritores de más fama, alguien que ha logrado hacerse a sí mismo a partir de su desarraigo. Muñoz Molina ha logrado aportar un aire fresco y nuevo a la narrativa actual, y ello lo ha conseguido utilizando fórmulas y técnicas halladas en la tradición y plasmadas en unos textos que son el metal de su propia voz.

■ 7- BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

- (1984), *El Robinsón Urbano*, Granada, Rafael Juárez, 1984.
- (1986), *Beatus ille*, Barcelona, Seix-Barral, 1986.
- (1986), *Diario del Nautilus*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- (1987), *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix-Barral, 1987.
- (1988), *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988,
- (1989), *Beltenebros*, Barcelona, Seix-Barral, 1989.
- (1991), *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.
- (1991), *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Seix-Barral, 1991.
- (1993), *¿Por qué es útil la literatura?*, Madrid, Hiparión, 1993.
- (1992), *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix-Barral, 1992.
- (1993), *Nada del Otro Mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- (1993), *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- (1994), *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero&Ramos, 1994.
- (1995), “Los administradores del miedo” en *El País*, cultura, 28 de junio de 1995.
- (1995), “Tarantino y la muerte”, en *El País*, cultura, 19 de abril de 1995.
- (1995), “Tarantino, la muerte y la comedia: una respuesta a Javier Marías”, en *El País*, cultura, 19 de mayo de 1995.

- (1995), *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- (1995), *Ardor Guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- (1996), *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero&Ramos, 1996.
- (1996), “Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro”, *El País*, 14 de abril de 1996, pp.22-24.
- (1996), “Todo el arte es lo mismo”, en *El País*, miércoles 5 de junio de 1996, p. 35.
- (1997), *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calina, 1997.
- (1997), *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- (1998), *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- (1999), *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999. (2001),
- (2000), *Unas gafas de Pla*, Crisol 0063, Madrid, Aguilar, 2000.
- (2001), *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- (2001), “El caso Hackl. El autor de Sefarad responde”, en *Lateral* nº 79-80, julio-agosto 2001.
- (2002), *En ausencia de Blanca*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- (2002), *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- (2004), *Ventanas en Manhattan*, Barcelona, Seix-Barral, 2004.
- (2005), “Prologo a *Trilogía de Auschwitz*”, de Primo Levi, Barcelona, El Aleph Editores, 2005.
- (2006), *El viento de la Luna*, Barcelona, Seix-Barral, 2006.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE MUÑOZ MOLINA

Anónimo, “Columna, que algo queda”, *El País, Babelia*, 7 de agosto de 1993.

Anónimo, “El caso Sefarad”, (2001), en *Lateral* nº 81, (septiembre, 2001).

AA VV, (1997), “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, en *Cuadernos de Narrativa*, nº 2, (diciembre, 1997).

ALAMEDA, Soledad, (1991), “Antonio Muñoz Molina, un hijo de la España profunda”, *El Semanal de El País*, Nº 42, (8 de diciembre de 1991), pp. 48-54.

ALARCOS LLORACH, Emilio, (1992), “Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria” en Rico, Francisco (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9: Villanueva, Darío, *Los nuevos nombres 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 416-422.

ALONSO TRONCOSO, Victor, (1992), “En la Córdoba de los omeyas, con Antonio Muñoz Molina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 504, (junio, 1992), pp. 33-51.

ALSINA, Jean, (2000), “Antonio Muñoz Molina”, en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000*. t. IX/ 1, Barcelona, Crítica, 2000, p. 361.

ASTORGA, Antonio, (2001), “Muñoz Molina; “El mundo está lleno de tumbas de liberales españoles”, en *ABC*, (21 de marzo de 2001).

ASUMÍ. S., (2006) “Antonio Muñoz Molina. Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy”, en www.inicia.com

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, (1992), “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, en Vilanova, Antonio (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, t. II, pp. 1691-1698.

BONILLA, Juan, (2004), “Manhattan en la ventana”, *El Mundo*, (16 de febrero de 2004).

CAMPANELLA, Hortensia, (2001), “Antonio Muñoz Molina: el escritor y su mirada”, en *Educación*, núm. 8, (febrero, 2001), pp. 32-34.

CAÑO, Antonio, “Un escritor en Manhattan”, (2004), *Babelia*, *El País*, 29 de febrero de 2004.

CASTELLANI, Jean-Pierre, (2002), “Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas en *El País Semanal* (1998-2002)”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo. Actas del XVI congreso de literatura española contemporánea*, Universidad de Málaga, (11-15 de noviembre 2002), AEDILE, 2003.

CASTILLA, Amalia, (2006), “Antonio Muñoz Molina y su última novela”, en www.inicia.com

CASTILLO ZAPATA, Rafael, (2006), “*Sefarad*” de Antonio Muñoz Molina. Una novela trufada”, en *Verbigracia. Ideas artes letras. El universal.com*.

CHAPUT, Marie Claude, (1996), “Les “lieux de memoire” dans *El jinete polaco* D’ Antonio Muñoz Molina”, en *Iris*, 1996, pp. 25-38.

CONTE, Rafael, (1987), “Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo”, en *Ínsula*, núm. 490, (septiembre 1987), p. 15.

CRUZ, Juan, (1989), “Antonio Muñoz Molina. El escritor fugitivo”, en *El País Semanal*, (7 mayo 1989), pp. 72-78.

CRUZ, Juan, (2006), “De Nueva York a la Luna” *El País Semanal*, (15 octubre de 2006).

ECHEVARRIA, Ignacio, (1997), “Beatus ille”, *Revista de Libros*, Nº 4, (abril 1997), p. 41.

ESPADA, Arcadi, (2002), “Muchos no quieren correr el menor peligro de dejar de ser progres”, *Domingo, El País*. (25 de agosto de 2002), pp. 6-7.

FAJARDO, José Manuel, (1989), “Antonio Muñoz Molina. En España nos gusta ser genios”, en *Cambio 16*, núm., 902, (13 marzo 1989), pp. 122-123.

FAJARDO, José Manuel,(1995), “Hombres, hombres”, *El Mundo*, (10 de junio de 1995).

FAJARDO, José Manuel,(1987), “Literatura sin red”, *Cambio 16*, núm. 812, (22 junio 1987), pp. 136-137.

FAJARDO, José Manuel, (1999), *La huella de unas palabras. Antología de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

FERNÁNDEZ, Ricardo, (2006), “Exilio, memorias y líneas de sombra. A propósito de *Ardor guerrero*”, de Antonio Muñoz Molina”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 4, (diciembre 2006), 173-182.

FONTANA, Antonio, (2001), “Antonio Muñoz Molina: “El exilio es una cosa muy española”, en *abc.es cultural*, (4 de septiembre de 2001).

FRANCO BAGNOULS, Lourdes, (2001), *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México, Plaza y Valdés, 2001.

GARCÍA, Ángeles, (1993), “Antonio Muñoz Molina dice que el relato tiene más electricidad que la novela”, en *El País*, (18 octubre 1993).

GARCÍA, Ángeles, (1997), “Antonio Muñoz Molina. Reclamo mi derecho a decir que la violencia nunca puede ser un signo de modernidad”, *El País*, (10 de Marzo de 1997), p. 30.

GARCÍA, Luís, (2005), “Antonio Muñoz Molina”, en *WWW// literaturas.com*.

GARCÍA-POSADA, Miguel, (2001), “La novela de los acusados”, en *Babelia, El País*, (17 de marzo de 2001).

GARCÍA-POSADA, Miguel, (1997), “Muñoz Molina: de Miedo y Amor”, *El País*, (15 de marzo de 1997), p. 11.

GIMFERRER, Pere, (1993), “Prólogo” a Antonio Muñoz Molina, *El Robinsón urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 5-8.

GRACIA, JORDI, (1997), “El precio del espanto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 564, (junio de 1997), pp. 119-121.

GRACIA, JORDI, (2006), “Un adolescente en la Luna” *Babelia*, *El País*, (2 de septiembre de 2006).

GRAU, Anna, (2006), “Banda aparte en 00.30”.

GRUBBE, Vibeke, (1998), “Trifurcación temática en la novela policíaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina”, en *La novela policíaca en la península ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea*, Beatrice Schimid&Montserrat Ollé, (eds), ARBA, Basel, 1998.

ITURBE, Antonio G. (2006), “Muñoz Molina. Lunático y sensato”, *Qué leer*, (septiembre de 2006).

ITURBE, Toni, (1997), “Antonio Muñoz Molina. Ardor académico”, en *Qué leer*, (abril 1997), pp. 36-38.

IWASAKI, Fernando, (2006), “Al fresco de la Luna”, publicado en su propia página, (29 de octubre de 2006).

JUARISTI, Jon, (1995), “Adiós a todo aquello. Recuerdos de la mili de Muñoz Molina, el recluta J-54”, *El País: Babelia*, nº 180, (abril de 1995), p. 11.

JUARISTI, Jon, (1992), *Vestigios de Babel*, Siglo XXI de España, Madrid, 1992.

JURISTO, Juan Angel, (1995), “Vamos a contar la mili”, *El Mundo*, (1 de abril de 1995).

KUNZ, Marco, (2007), “La luna alucinante” *Quimera*, 278, (enero 2007), p. 68.

KUNZ, Marco, (1997), *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.

LAHOZ ROZAS, Eusebio, (2001), “Safarad, cambalache judío”, en *Lateral*, nº 78, (junio 2001).

LARA, Antonio, (1997), “Ardor guerrero”, en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de narrativa*, nº 2, diciembre de 1997. Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel (Suiza), 2000, pp. 161-175.

LAREQUI GARCÍA, Eduardo-Martín, (2006), “Sefarad. Una novela de novelas de Antonio Muñoz Molina” en <http://www.lenguasecundaria.com>

LARRAQUI GARCÍA, Eduardo-Martín, (2006), “En el centro del gran bazar del mundo: Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*”, <http://www.lenguasecundaria.com>

Lateral. Revista cultural, Antonio Muñoz Molina, nº 78, (junio 2001).

LINDO, Elvira, (1995), “Leyendo el futuro”, en Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 9-20.

LLOSA, Vargas, (1996), *Babelia*, (13 de enero de 1996).

LOUREIRO, Ángel, G. (2005), “*Temblor de fugacidad: la escritura periodística de Muñoz Molina*”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

MAINER, José-Carlos, (1994), “Antonio Muñoz Molina ou la prise de possession de la mémoire », en *Études*, tome 380, núm. 2, (fevrier 1994).

MARTÍN GARCÍA, Marta, (2004), “La “travesía” de Antonio Muñoz Molina el “El País”. Análisis de Antonio Muñoz Molina en sus artículos de prensa”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

MARTÍN GIL, Juan Francisco, (1988), “El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, en *Quimera*, núm. 83, (noviembre 1988), pp.24-29.

MARTÍN SABAS, “Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 504, (junio 1992), pp. 155-158.

MARTÍN, Ángel, (1997), “Juego de miradas”, en *El Dominical*, (16 marzo 1997), pp. 26-28.

MOIX, Ana María, (2001), “Ventanas de Manhattan”, *Babelia, El País*, 29 de febrero de 2004.

MORA, Rosa, “Antonio Muñoz Molina. Todos somos posibles encadenados”, en *Babelia, El País*, (10 de marzo de 2001).

MORALES CUESTA, Manuel María, (1996), *La voz narrativa de Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996.

NAVAJAS, Gonzalo, (1997), “De Unamuno a Antonio Muñoz Molina. El proyecto moderno y el siglo XXI”, en *Siglo XXI*, (15 enero-febrero 1997), pp.131-146.

NAVAJAS, Gonzalo, (1994), “El *Übermensch* caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstruida” en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVIII, núm. (2 mayo 1994), pp. 213-233.

OJEDA ESCUDERO, Pedro, (2003), “La responsabilidad del escritor: literatura y periodismo en Muñoz Molina”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Actas del XVI congreso de literatura española contemporánea, Universidad de Málaga, (11-15 de noviembre 2002), AEDILE, 2003.

OROPESA, Salvador, (1999), *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.

PEREDA, Rosa, (1996), “Muñoz Molina ingresa en la Academia. “Haré una declaración de Principios””, en *El País: Babelia*, núm. 242, (15 junio 1996), pp. 8-9.

PRADA, Juan Manuel de, (1997), “El alma de los débiles” *La Nación.com, Suplemento de cultura*, (28 de mayo de 1997).

PRADA, Juan Manuel de, (1997), “Vivimos derrotados por el miedo”, *ABC Literario*, (18 de febrero de 1997), pp. 18-20.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto, (1989), *Imaginar es recordar: memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, "Beatus ille"*. Madrid, U.N.E.D. 1999.

RIVAS, José," Antonio Muñoz Molina", en *Ajoblanco*, (mayo 1989), pp.25-29.

RIVAS, Manuel, (1995), "Conejo" recuerda. Antonio Muñoz Molina publica sus memorias del servicio militar", en *El País: Babelia*, núm. 178, (18 marzo 1995), pp. 4-5.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, (2001), "Errantes", en *abc.es cultural*, 4 de (septiembre de 2001).

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, (1994), "Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina, en *Ínsula*, núm. 568, (abril 1994), pp. 22-24.

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, (2006), "La música de Nueva York", www.cultural.abc.es (septiembre 2006).

ROJO, José Andrés, (2001), "La invasión de la realidad", en *Babelia, El País*, (17 de marzo de 2001).

ROMANO, Marcela, (1995), "Sujetos y voces en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina", en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 20, 1995, pp. 399-403.

SALVADOR, Gregorio, "Genio literario y certidumbre moral" en *Saber leer*, N° 116, (junio-julio, 2000).

SÁNCHEZ, Miguel, (2005), "El periodismo de Muñoz Molina: su tiempo de silencio", en *Revista Latina de Comunicación Social, n° 16*, abril, 1999, La laguna (Tenerife), 2995.

SANZ VILLANUEVA, Santos, (2004), "Ventanas de Manhattan", *El Cultural*, (19 de febrero de 2004).

SANZ VILLANUEVA, Santos, (1997), "Violencia y soledad en nuestro tiempo" *La esfera, El Mundo*, (22 de marzo de 1997).

SENABRE, Ricardo, (1995) “Ardor guerrero”, *ABC literario*, (17 de marzo de 1995)

SENABRE, Ricardo, (1997), “Plenilunio”, *ABC Literario*, (14 de marzo de 1997).

SENABRE, Ricardo, (2006), Opinión escrita en el foro: “Encuentros de lecturas y lectores”.

SERNA, Justo, (2001), “Antonio Muñoz Molina”, *Lateral*, nº 78, 2001, pp17.

SERNA, Justo, (2003), “El pasado que no cesa. Historia, novela y agnición”, en *Ayer*, nº 51 (2003), pp. 227-264.

SERNA, Justo, (2001), “El problema de los mundos posibles”, en *Lateral* nº 79-80, (julio-agosto 2001).

SERNA, Justo, (2006), “Hermosa vista. Magnífica desolación”, en <file://F:/ojosdepapel-com.htm>. (Octubre de 2006).

SERNA, Justo, (2007), “Hermosa vista. Magnífica desolación”, en <file://F:/ojosdepapel-com.htm>. (Junio de 2007).

SERNA, Justo, (2006), “Las novelas de las vidas”, en <file://F:/ojosdepapel-com.htm>. (Noviembre de 2006)

SERNA, Justo, (2005), “Nemo en Nueva York”, *Claves de la razón practica*, Nº 154, 2005, pp. 80-82.

SERNA, Justo, (2006), “Nueva York soñado y paseado. (Cartografía literaria de Antonio Muñoz Molina)”, *www.ojosdepapel.com*, 2006.

SERNA, Justo, “Pasados posibles. Memoria, ficción y vida en Antonio Muñoz Molina”, en *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 8, 2002, pp. 1-8.

Serna, Justo, (2002), “Vidas recreativas: conversación con Antonio Muñoz Molina”, en <file://F:/ojosdepapel-com.htm>. (Septiembre de 2002).

SERNA, Justo, (2004), *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

SHERZER, William, (1991), “Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en *España Contemporánea*, IV, núm. 2, (otoño1991), pp. 51-57.

SOLDEVILA, Ignacio, (1995), “Guerreros sin reposo: Historias verdaderas de la puta mili” *Quimera*, núm.134, (1995), pp.56-58.

SORIA OLMEDO, Andrés, (1988), “Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 458, (agosto 1988), pp. 107-111.

SORIA OLMEDO, Andrés, (1998), *Una indagación incesante*, Madrid Alfaguara, 1998.

STEFFEN-PRAT, Isabelle, (2006-2007), “La chronique chez Antonio Muñoz Molina, La trace, la marque, le genre” *TIGRE 15, Trace el Litterature*, Grenoble, Université Stendhal, 2006-2007.

SÚÑER IGLESIAS, Francisco José, (2000), *WWW.ciencia-ficcion.com*. 20 de enero de 2000.

TORRES, Alicia, (2005), “A veces lo real es una obligación insufrible”, <File://A:|entrevistaAliciaTorres.htm>.

TYRAS, Georges, (2000), “*El dueño del secreto*”: La dualidad como secreto”, *Ética y estética de Muñoz Molina*, nº 2, (diciembre de 1997). Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel (Suiza), 2000, pp. 140-170.

VALLEJO MEJÍA, Mary Luz, (1991), “Del Pre-texto periodístico al texto creativo (Los relatos de Antonio Muñoz Molina)”, en Barrera, Carlos Jimeno, Miguel Angel (eds), *La información como relato*, Pamplona, Universidad de Navarra,1991, pp. 507-517.

VALLS, Fernando, (1997), “Las apariencias engañan”, *Quimera*, nº 162, (octubre, 1997), pp. 63-65.

VELLIDO, Juan, (2004), “Antonio Muñoz Molina. “Este es un libro que se ha escrito según iba pasando la vida”, *Librerías L*, N° 5, (Primavera 2004).

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR Y COMPLEMENTARIA

“El columnismo como género literario”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, ed, de Salvador Montesa, Actas del XVI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre 2002, AEDILE, 2003, p. 62.

AA VV, (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Barcelona, Akal, 1995.

ABRIL VARGAS, Natividad, (1999), *Periodismo de opinión. Claves de la retórica periodística*, Editorial SINTESIS, Madrid, 1999.

ACÍN, Ramón, (1990), *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1990.

ACÍN, Ramón, (1996), *En cuarentena. Literatura y mercado*, MIRA editores, Zaragoza, 1996.

ACOSTA MONTOSO, L. A. (1973), *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, 1973.

ALBERCA, Manuel, (1996), “¿Es literario el género autobiográfico?”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 1 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1996.

ALBERCA, Manuel, (1996), “El pacto ambiguo”, *Boletín de la unidad de estudios Biográficos* n° 1, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 9-19.

ALBERCA, Manuel, (1997), “El diario íntimo hoy (encuesta)” en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 2 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1997.

ALBERCA, Manuel, (1999), “Umbral en su elipse barroca”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1999.

ALBERCA, Manuel, (2004), “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & Ma Ángeles Hermsilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

ALBERCA, Manuel, (2007), *El pacto autobiográfico. De la novela a la autoficción*. Editores Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

ALVADALEJO, Tomás, (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad, 1986.

ANDRÉS-SUAREZ, Irene, (2005), “Columna de opinión, microrrelato y artículo: Relaciones transgénicas”, en *Ínsula*, nº 703-704, (Julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

29/Anthropos Suplementos, (diciembre de 1991), Barcelona, Ed. Anthropos, (diciembre, 1991).

ARBONA ABASCAL, Guadalupe, López Suárez, Mercedes, Ponce Cárdenas, Jesús, (2005), “Literatura y periodismo: una interrelación singular: Apuntes bibliográficos”, en *Ínsula*, nº 703-704, Julio de 2005, Pozuelo de Alarcón.

ARISTÓTELES, (1974), *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

ARISTÓTELES, (1985), *Retórica*, Madrid, Ed. Centro de Estudios Constitucionales, 1985

AYALA, Francisco, (1985), *La retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa Calpe, 1985.

BAJTIN, Mijail, (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BALNCHOT, Maurice, (1996), “El diario íntimo y el relato”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, (julio-agosto 1996).

BAROJA, Pío, (1982), *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1982.

BASANTA, Ángel, (1996), “Autobiografía noveladas y novelas autobiográficas”, *Ínsula* nº 589-590, (enero-febrero de 1996), p. 7.

BASANTA, Ángel, (1996), “Autobiografía noveladas y novelas autobiográficas”, *Ínsula* nº 589-590, (enero-febrero de 1996), p. 7.

BAUDELAIRE, Charles, (1998), *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 1998.

BOOTH, W.C. (1974), “*La retórica de la ficción*”, Barcelona, Bosch, 1974.

BOU, Eric, (1993), *Papers Privats assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, edicions. 62, 1993.

BOU, Eric, (1996), “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, julio-agosto 1996.

BRANDO, Oscar, (2001), “El pasado incorregible”, en *Lateral*, nº 78, (junio 2001).

BUCKLEY, Ramón, (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

CABALLÉ, Anna, (1995), *Narcisos de tinta. Ensayo sobre literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megatos, D.L., 1995.

CABALLÉ, Anna, (1996), “Ego tristis (El diario íntimo en España)”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, (julio-agosto 1996).

CABALLÉ, Anna, (1996), “Entrevista a Miguel Sánchez-Ostíz”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 1 Barcelona Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1996.

CABALLÉ, Anna, (2004), “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo anecdótico” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto y M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

CABALLERO BONALD, (2003), *Memoria, ficción*, Cuadernos de Mangana, nº 21, Centro de profesores y Recursos de Cuenca, Cuenca, 2003.

CAMBA, Julio, (1946), *Sobre casi toda*, Madrid, Espasa Calpe, 1946.

CANTAVELLA, Juan, (2002), *La novela sin ficción. (Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano)*, Oviedo, Septem Ediciones, 2002.

CASALS CARRO, María Jesús, (2005), *La columna periodística: de esos embusteros días del ego inmarchitable*, Extracto publicado en Internet, 2005.

CASASÚS, Josep M., (1987), *Lliçons de periodismo en Josep Pla*, Barcelona, Destino, 1987.

CASTELLANI, Jean-Pierre, (2004), “Francisco Umbral: ¿escritor sin género?” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & Ma Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

CASTELLANNI, Jean-Pierre, (1999), “El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1999.

CASTELLANOS, Luís M., (1980), “La magia de lo que pudo ser. Entrevista con Javier Marías”, *Quimera*, Nº 87, (1980), pp. 24-29.

CASTELLET, J.M. (1987), *L' hora del lector*, Barcelona, Ed. 62, 1987.

CASTELLET, J.M., (1984), Prólogo a la obra de Gimferrer, Pere, *Dietario (1979-1980)*, Barcelona, Seix-Barral, 1984.

CASTRO ARENAS, Mario, (1969), *El periodismo y la novela contemporánea*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

CATTELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

DE CASTRO GARCÍA, M^a Isabel / MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía , (1990), *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, Aula Abierta, U.N.E.D, 1990.

DEL PRADO BIEDMA, Javier, (1994), *La autobiografía y la modernidad literaria*, Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

DIDIER, Béatrice, (1996), “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, (julio-agosto 1996).

ECHEVARRÍA, Ignacio, (2005), *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Debate, Barcelona, 2005.

ESPADA, Arcadi, (1996), “Periodismo y memoria”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 1 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1996.

FORTES, José Antonio, (1996), “Del “realismo sucio” y otras imposturas en la novela española última”, en *Ínsula*, nº 589-590, (enero-febrero de 1996), pp. 21, 23.

FREIRE, Espido, (2005), *Defensa de la fantasía*, Cuadernos de Mangana, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca, 2005.

FREIXAS, Laura, (1996), “Auge del diario ¿íntimo? En España”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, (julio-agosto 1996).

FUNDACIÓN CABALLERO BONALD, (2002), *Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*, Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, 2002.

GAMONEDA, Antonio, (1996), “¿Existe la novela?”, en *Ínsula*, nº 589-590, (enero –febrero 1996), Ínsula Ediciones y publicaciones, S.A, Madrid.

GARCÍA MONTERO, Luis, *La casa del jacobino*, Madrid, Hiparión, 2003.

GARCÍA-POSADA, Miguel, (2003), “El columnismo como género literario”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo. Actas del XVI congreso de literatura española contemporánea*, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre 2002, AEDILE, 2003.

GARCÍA-POSADA, Miguel, (2006), “Los medios y la manipulación cultural”, en *Revista de Occidente*, N° 302-303, (julio-agosto 2006).

GASCÓN VERA, Elena, (2005), “Rosa Montero y la insoportable cotidianeidad del mal” en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

GERALD, Clarke, (1989), *Truman Capote. La biografía*, Barcelona, Ediciones B, 1989, p.370.

GIMFERRER, Pere, *Dietario (1979-1980)*, Barcelona, Seix-Barral, 1984.

GIRARD, Alain, (1996), “El diario como género literario”, en *Revista de Occidente*, N° 182-183, (julio-agosto 1996).

GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, (2003), “La columna personal, género en disputa entre la literatura y el periodismo”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo. Actas del XVI congreso de literatura española contemporánea*, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre 2002, AEDILE, 2003.

GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, (2004), “De la *intellectio* a la *elocutio*: un modelo de análisis retórico para la columna personal”, *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 57, (enero-junio de 2004), año 7º, La Laguna (Tenerife), pp. 1-8.

GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, (2005), “Retórica de la columna personal: Una propuesta de análisis”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

GONZÁLEZ BLANCO, (2004), Azucena, “Cuestiones teóricas en torno a la auto-bio-grafía” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de*

Octubre de 2001, Celia FERNÁNDEZ PRIETO, y M^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

GONZÁLEZ REYNA, Susana, (1991), *Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, 1991.

GONZÁLEZ-RUANO, Cesar, (1979), *Memorias*, Madrid, Tebas, 1979.

GRACIA, Jordi, (1998), “Una resaca demasiado larga. Literatura y política en la novela de la democracia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 579, (noviembre, 1998).

GRACIA, JORDI, (1997), “El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo” en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 2 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1997.

GRACIA, Jordi, (2000), *Historia y crítica de la literatura española, 9/1. Los nuevos nombres: 1975-200*. Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 2000.

GRACIA, Jordi, (2001), *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001.

GRACIA, Jordi, (2002), *Las formas de la novela en la democracia*, Cuadernos de Mangana, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca, 2002.

GRACIA, JORDI, (2004), “La voz literaria y la materia del dietarista” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

GROHMANN, Alexis, (2005), “La escritura impertinente”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

GROHMANN, Alexis, (2006), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, V. Verbum, 2006.

GRUPO M, (1987), *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.

GUELVENZU, José María, (2002), *¿Otro camino para la novela?* Cuadernos de ManganaCuenca, Centro de Profesores de Cuenca, 2002.

GUILLÉN, Claudio, (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

GULLÓN, Germán, (2004), *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madrid, Caballo de Troya, 2004.

GUTIÉRREZ PALACIO, J. (1984), *Periodismo de opinión. Redacción periodística. Editorial, columna, artículo y crítica. Selección de textos*, Madrid, Paraninfo, 1984.

HARO TECGLÉN, Eduardo, (1998), “Columnas” *El País*, (5 de diciembre de 1998).

IMBERT G., (1986), “Tipología de los textos de opinión (la subjetividad en el texto periodístico)”, en G. Imbert y J Vidal Beneyto (coords), “*El País*” o la referencia dominante, Barcelona, Mitre, 1986. p. 163.

INGENSCHAY, Dieter/ Alfonso del Toro, (1995), *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel. Edition Reichenberger, 1995.

Ínsula, 589-590, (enero-febrero 1996).

JAMES, Henry, (1975), *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, (1982), *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Taurus, 1982.

KUNZ, Marco, (1997), *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.

LAUSBERG, Henrich, (1993), *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1993.

LECARME, J. (1004), “Autofiction: un mauvais genre?”, *Autofictions & Cie*, París, Bordás, 1994.

LEJEUNE, Philippe, (2004), “El pacto autobiográfico, 25 años después” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

LEJEUNE, Philippe, “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, julio-agosto 1996.

LEÓN GROS, T. (2005), “La columna y lo literario como valor periodístico”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

LEÓN GROSS T., (1992), *El artículo de opinión: introducción a la historia y la teoría del articulismo español*, Barcelona, Ariel, 1992.

LEVI, Primo, (2005), *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, El Aleph Editores, 2005.

LOEW, Camila, (2001), “El escritor es quien escucha”, en *Lateral*, nº 78, (junio 2001).

LÓPEZ HIDALGO Antonio, (1996), *Las columnas del periódico*, Madrid, Ediciones Librerías/Prodhufi, 1996, p. 29.

LÓPEZ HIDALGO, Antonio, (2005), “Realidad y ficción en la columna periodística”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

LÓPEZ PAN, Fernando, (1995), “La columna como género periodístico”, en *70 columnistas de la prensa española*, Pamplona, EUNSA, 1995, 11-32.

LÓPEZ PAN, Fernando, (1996), *La columna periodística. Teoría y práctica. El caso de “Hilo directo”*, Pamplona, EUNSA, 1996.

LÓPEZ PAN, Fernando, (2005), “El *ethos* retórico, un rasgo común de todas las modalidades del género columna”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

MAINER, José-Carlos y JULIÁ, Santos, (2000), *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Madrid, Alianza, 2000.

MAINER, José-Carlos, (1994), *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994.

MAINER, José-Carlos, (2000), *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de hoy, 2000.

MAINER, José-Carlos, (2002), *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela "a noticia"* Cuadernos de Mangana, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca, 2002.

MAINER, José-Carlos, (2005), *Tramas, libros, nombres*, Anagrama, Barcelona, 2005.

MAINER, José-Carlos, (1996), *El ensayo español 1. Los orígenes: siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996.

MARÍN, Jorge, (2006), *Periodismo y literatura*, jorgemarin1 yahoo.com.ar

MARTÍN GAITE, Carmen, (1978), *El cuarto de atrás*, Barcelona, Bruguera, 1978.

MARTÍN GAITE, Carmen, (2003), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Mondadori, 2003

MARTÍNEZ CARRIÓN, Antonio, (2004), "Peripetia y trampa de la autobiografía", en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

MIRALLES, Enrique, (1993), "La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual", en *Anuari de Filologia*, XVI, F, 4, 1993, pp. 71-87.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, (2000), *La autoficción en España. Jorge Sempún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Peter Lang, Neuchâtel (Suiza), 2000.

MORÁN, E. (1988), *Géneros del periodismo de opinión. Crítica, comentario, columna, editorial*, Pamplona, EUNSA, 1988.

NAVAJAS, Gonzalo, (1987), *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

NAVAJAS, Gonzalo, (1993), “Una estética para después del posmodernismo, la nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, N° 143, abril, 1993, pp. 105-130.

NAVAJAS, Gonzalo, (1996), *Más allá de la posmodernidad, estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EMB, 1996.

NAVARRO, Justo, (2004), “La columna como autobiografía”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & Ma Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

NICOLÁS, Cesar, (2004), “Autobiografía y ficción”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

NICOLÁS, Cesar, (2004), “Autobiografía y ficción”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

OLEZA, Juan, (1994), “Final de siglo, final de género”, *La página*. Número monográfico: *Pensamiento literario y Fin de siglo*. Vol. 20, 1994, 39-44.

OLTRA, José Miguel, (1985), “Sobre la postmodernidad” en *Andalán*, n° 240, (febrero 1985). pp. 10-16.

PELLICER, Nel.lo, (2004), “Autobiografía y periodismo: *La gallina ciega* de Max Aub” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

PERELMAN, CH. y Olbrechts Tyteca, (1989), *La nueva Retórica, Tratado de la Argumentación*, Madrid, Gredos, 1989.

PLA, Josep, *El cuaderno gris*, Ediciones Destino, Barcelona, 1998.

POPE, Randolph D. (1992), “Posmodernismo en España: Al caso de Antonio Muñoz Molina” *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo V, Nº 2, otoño 1992.

POZUELO YVANCOS, José María, (2005), *Narrativa y posmodernidad*, Cuadernos de Mangana, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca, 2005.

PULGARÍN, Amalia, (1995), *Metaficción historiográfica*, Madrid, Fundamentos, 1995.

PULIDO TIRADO, Genara, (2004), “Memorias y biografía intelectual de Paul de Man: el discurso derridiano”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermsilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, (1997), *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 199-1936*, Madrid, Huerga Fiero Editores, 1997.

REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, (2005), “Lo literario en la columna periodística” en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

RICO, Francisco,(2004), *Historia y Crítica de la literatura Española. 9/1, Los nuevos nombres: 1975-200. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2004.

RIQUER, Martín de, (1984), *Historia de la literatura universal*, Vol. I, Barcelona, Planeta, 1984.

ROMERA CASTILLO, José, (1996), “Senderos de vida en la escritura española”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 1 Barcelona, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1996.

ROMERA CASTILLO, José, (2004), “Algo más sobre la escritura diarística”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

ROMERA CASTILLO, José, «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», *La autobiografía y sus problemas teóricos, Anthropos-Suplementos*, 29, 1991, Barcelona.

SALAS ROMO, Eduardo, (2004), “Notas sobre autobiografía y memoria en la obra de Josep Pla” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel, (1997), *Mundinovi*, Pamplona, Pamiela, 1987.

SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel, (2002), *Del ponerse en escena*, Cuadernos de Mangana, Centro de Profesores de Cuenca, Cuenca, 2002.

SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel, (2004), “Espejos de papel y tinta”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Celia Fernández Prieto, & M^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros, 2004.

SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel,(1997), *Las estancias del Nautilus*, Valencia, Pre-textos, 1997.

SANTAMARÍA, Luisa, *El comentario periodístico, los géneros persuasivos*, Madrid, Paraninfo, 1990

SEOANE, M^a Cruz, (2003), “Periodismo como género literario y como tema novelesco”, en *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo. Actas del XVI congreso de literatura española contemporánea*, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre 2002, AEDILE, 2003.

SEOANE, María Cruz, (2005), “Para una historia de la columna literaria”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

SOBEJANO, Gonzalo, (2003), “Narrativa española 1950-200: La novela, los géneros y las generaciones”, *Arbor CLXXVI*, (septiembre 2003), 99-114.

SOBEJANO, Gonzalo, (2003), *Novela española contemporánea, 1940-1995 (doce estudios)*, Marenostrom, Madrid, 2003.

STEENMEIJER, Maarten, (2005), “Los dos columnismos de Gabriel García Márquez”, en *Ínsula*, nº 703-704, (Julio de 2005), Pozuelo de Alarcón.

STEINER, (1982), “El género pitagórico”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona., Gedisa, 1982. p.118.

STEINER, (1982), “La cultura y lo humano”, en *Ibidem.*, 1982, p.27.

TZVETAN, Todorov, (1995), “The typologi of detective fiction” *Modren Criticism and Theory. A Reader*, London, David (ed), 1995.

VERDÚ, Vicente, (2001), “¿Vivir o leer novelas?” *El País*, (5 de julio de 2001).

VILARÓS, Teresa M. (1998), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.

VINYES, Ricard; Armengol, Montse; y Belis, Ricard, (2002), *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, Televisió de Catalunya, 2002.

WINTER, Ulrico, (2005), “Entre dos aguas: Literatura y periodismo. El columnismo de escritores y la evolución del campo intelectual de los años ochenta”, en *Ínsula*, nº 703-704, (julio de 2005).

YNDURAIN, Francisco, (1969, *Clásicos modernos*, Madrid, Editorial Grados, 1969.